

Verinotio

Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas

26

NÚMERO 1
JAN-JUN/2020

Dossiê

MARXISMO, ARTE E LITERATURA

VERINOTIO – REVISTA ON-LINE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ISSN 1981-061X v. 26 n. 1 JAN./JUN. 2020

PERIODICIDADE: SEMESTRAL

As opiniões emitidas em artigos ou notas assinadas são de responsabilidade exclusiva dos respectivos autores.

CURSO DE SERVIÇO SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Rua Recife, Lotes 1-7 –Jardim Bela Vista, Rio das Ostras–28895-532–RJ–Brasil. *E-mail*: revistaverinotio@gmail.com

EXPEDIENTE

Equipe editorial

Editora-chefe: Dra. Vânia Noeli Ferreira de Assunção, UFF

Editora-chefe adjunta: Dra. Ester Vaisman, UFMG

Editor-associado: Dr. Vitor Bartoletti Sartori, UFMG

Editor-associado: Dr. Ronaldo Vielmi Fortes, UFJF

Editor-associado: Ms. Murilo Leite Pereira Neto, UEMG

Editor convidado: Prof. Dr. Miguel Vedda, UBA

Equipe técnica

Carolina Peters e Murilo Leite – Capistas

Roger Filipe Silva – *Web designer*, programador e suporte técnico

Ronaldo Vielmi Fortes - diagramador

Vânia Noeli Ferreira de Assunção – Revisora de gramática, ortografia e normalização

Imagem da capa: Honoré Daumier, *Le Meute (A revolta)*, 1848, óleo s/ tela, 87,63 x 113,03 cm, coleção particular.

Conselho Editorial

Dra. Ana Selva Castelo Branco Albinati, PUC-MG, Brasil

Dr. Antônio José Romera Valverde, PUC-SP, Brasil

Dr. Antônio José Lopes Alves, Coltec/UFMG, Brasil

Dr. Antônio Rago Filho, PUC-SP, Brasil

Dr. Celso Frederico, USP, Brasil

Dr. Eduardo Ferreira Chagas, UFC, Brasil

Dra. Fabiana Scoleso, UFT, Brasil

Dr. Francisco Garcia Chicote, Conicet/UBA, Argentina

Dr. Leonardo Gomes de Deus, UFMG, Brasil

Dra. Lúcia Aparecida Valadares Sartório, UFRRJ, Brasil

Dr. Marco Vanzulli, Università degli Studi di Milano Bicocca, Itália

Dr. Mario Duayer, UFF, Brasil

Dr. Mauro Castelo Branco de Moura, UFBA, Brasil

Dr. Miguel Vedda, UBA, Argentina

Dra. Mônica Hallak Martins Costa, PUC-MG, Brasil

Dr. Nicolas Tertulian, *in memoriam*

Dr. Paulo Henrique Furtado de Araujo, UFF, Brasil

Dr. Ricardo Gaspar Müller, UFSC, Brasil

Dr. Ricardo Lara, UFSC, Brasil

Dr. Ronaldo Rosas Reis, UFF, Brasil

Avaliadores *Ad hoc* (v. 25 n. 2 e v. 26 n. 1)

Dra. Ana Cotrim, UnB, Brasil; **Dra. Ana Laura Correa**, UnB, Brasil; **Dr. Antônio José Lopes Alves**, Coltec/UFMG, Brasil; **Dr. Bernard Hess**, UnB, Brasil; **Dra. Danielle Corpas**, UFRJ, Brasil; **Dr. Eduardo Soares**, UFMG, Brasil; **Dr. Elcemir Paço Cunha**, UFJF, Brasil; **Ms. Eric Ramalho**, UFMG, Brasil, **Dr. Esteban Vernik**, UBA, Argentina; **Dra. Ester Vaisman**, UFMG, Brasil; **Dra. Fabiana Scoleso**, UFT, Brasil; **Dr. Facundo Saxe**, UBA, Argentina; **Dra. Fernanda Galve**, UFMA, Brasil; **Dr. Fernando Furquim Camargo**, UFT, Brasil; **Dr. Francisco Chicote**, UBA, Argentina; **Dra. Giandrée Strenzel**, UFSC, Brasil; **Ms. Gustavo Assano**, USP, Brasil; **Dr. Hermógenes Saviani Filho**, UFRGS, Brasil; **Dr. João Bertonha**, UFPR, Brasil; **Dr. João Claudino Tavares**, UFF, Brasil; **Dr. Julio Manuel Pires**, PUC-SP, Brasil; **Ms. Leovigildo Melgaço**, IESCFAC, Brasil; **Dr. Lucas Margarit**, UBA, Argentina; **Dr. Luciano Cortez**, PUC-MG, Brasil; **Dra. Maria Aparecida de Paula Rago**, PUC-SP, Brasil; **Dra. Maria Angélica Borges**, PUC-SP, Brasil; **Ms. Maria de Anunciação Madureira**, UEM, Brasil; **Dra. María Belforte**, UBA, Argentina; **Dra. Maria Juvêncio Sobrinho**, IFSP, Brasil; **Dr. Martín Koval**, UBA, Argentina; **Dr. Mauricio Martins**, UFF, Brasil; **Dra. Mônica Hallak**, PUC-MG, Brasil; **Ms. Murilo Leite Pereira Neto**, UEMG, Brasil; **Dr. Newton Albuquerque**, UFC, Brasil; **Dr. Odilon Caldeira Neto**, UFJF, Brasil; **Ms. Paula Araújo**, USP, Brasil; **Dra. Paula Poenitz**, UNR, Argentina; **Dr. Paulo Antunes**, UL, Portugal; **Dr. Paulo Félix**, UFS, Brasil; **Dr. Paulo Henrique Furtado de Araujo**, UFF, Brasil; **Dr. Pedro Dutra Fonseca**, UFRGS, Brasil; **Dr. Rainer Patriota**, UFPB, Brasil; **Dr. Ranieri Carli**, UFF, Brasil; **Dr. Rodrigo Jurucê**, UEG, Brasil; **Ms. Rodolfo Machado**, PUC-SP, Brasil; **Dr. Ronaldo F. Santos Gaspar**, UEL, Brasil; **Dr. Ronaldo Vielmi Fortes**, UFJF, Brasil; **Dr. Sidney da Silva Lobato**, Unifap, Brasil; **Ms. Thiago Rezende**, UnB, Brasil; **Dra. Vânia Noeli Ferreira de Assunção**, UFF, Brasil; **Dra. Vera Cotrim**, Cefet-MG, Brasil; **Dr. Vitor Bartoletti Sartori**, UFMG, Brasil.

SUMÁRIO

Editorial	07
Miguel Vedda	
DOSSIÊ	
A crítica da cultura e a educação estética	16
Elisabeth Soares da Rocha, Ronaldo Rosas Reis	
Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente	44
José Deribaldo Gomes Santos	
Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács	64
Paula Alves Martins de Araújo	
Arte autônoma ou arte política?	85
Bruno Daniel Bianchi	
Lukács e a emigração na URSS (1933-45): realismo e sorte em tempos de catástrofes	96
Juarez Torres Duayer	
Origem do reflexo estético, mundanidade e considerações preliminares sobre a obra de arte na <i>Estética</i> (1963) de György Lukács	106
Renata Altenfelder Garcia Gallo	
Lukács y la renovación del realismo: autonomía y perspectiva en <i>Pabellón de cáncer</i>, de Soljenítsin	126
Martín Salinas	
Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial	145
Leandro Candido de Souza	
Dickens, “nuestro amigo en común”: un recorrido por las aproximaciones marxistas a la obra de Dickens	161
Jesica Daniela Lenga	
Sátira e alienação na construção do narrador não confiável em Goethe e Machado de Assis	194
Ana Laura dos Reis Corrêa	

La configuración de la realidad en dos momentos de la obra de Paul Zech 203
Tomás Sufotinsky

El pensamiento utópico en Christa Wolf 216
María Belén Castano

TRADUÇÃO

A *Estética* de Hegel: introdução 228
György Lukács

ARTIGOS DE FLUXO CONTÍNUO

La otra teoría de la reflexión de Lênin: la formulación de una segunda teoría leninista del reflejo en el Resumen de la *Ciencia de la lógica* 263
Manuel Alejandro Bonilla

Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética 278
Henrique Coelho

Os *Manuscritos de 1844* de Karl Marx e a retomada da economia política no pensamento pós-hegeliano 301
Douglas Rafael Dias Martins

Os juristas nas *Teorias do mais-valor* de Karl Marx: produtividade e desenvolvimento capitalista diante da concepção marxiana de socialismo 330
Vitor Bartoletti Sartori

A particularidade da constituição do capitalismo alemão em Marx: algumas passagens dos anos 1840 353
Vladmir Luis da Silva

RESENHA

O capital monopolista financeiro no Brasil 385
John Kennedy Ferreira

Editorial

Miguel Vedda¹

La historia de las múltiples relaciones entre estética y marxismo constituye uno de los capítulos más importantes de esas dos formas de pensamiento y de praxis. Sin embargo, sigue siendo aún usual que teóricos de la literatura y del arte vean a las reflexiones marxistas como un modo de abordaje necesariamente reduccionista, que solo podría aportar una perspectiva histórica o sociológica, en cualquier caso *externa* al análisis formal. Aún más preocupante es que muchos marxistas se limiten a arrojar una mirada despectiva hacia la estética, como una suerte de injerto extraño o de departamento de baja jerarquía dentro de la construcción del materialismo dialéctico, escasamente relevante en comparación con la crítica de la economía política o el análisis historiográfico. Posiciones como esta no permiten dar cuenta de por qué el estudio minucioso de la literatura tanto como de la estética filosófica era tan importante para Marx, que no en vano lamentaba no disponer del tiempo necesario para escribir su libro sobre Balzac. El menosprecio hacia lo estético tampoco explica la atención que le dedicaron muchos de los mayores teóricos marxistas a través de la historia: Mehring, Luxemburg, Lukács, Gramsci, Bloch, Benjamin, Kracauer, Adorno, Mariátegui, Fischer... La lista podría ser muy extensa y acrecentarla no le añade validez a un argumento que nos parece suficientemente probado.

¿Por qué esta atención del marxismo a los fenómenos estéticos? Las respuestas a la pregunta podrían ser variadas; pero nos atrevemos a sugerir *una* que encontramos particularmente importante y que se refiere ante todo a la literatura. En una entrevista realizada en 1968, Lukács dijo que lo más importante que aprendió Marx de la literatura es “a comprender los conflictos en la historia y los períodos de transición no solamente como la suma total de las jugadas de ajedrez individuales, sino a ver la forma en la que estaban conectadas, es decir, a verlas en su propio contexto”². Para entender mejor esta declaración, convendría remitirse a ideas que aparecen en otras obras de Lukács, aun las correspondientes al período premarxista. Así, refiriéndose a Shakespeare en su libro temprano sobre el drama moderno, Lukács afirma que el dramaturgo isabelino no escribió la historia, sino la filosofía de la historia del feudalismo decadente: es como si Shakespeare se encontrara en una atalaya desde la cual observa, no los “pequeños” detalles fácticos, sino las

¹ Profesor Titular Plenario de Literatura Alemana, director del Departamento de Letras (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) e investigador principal del Conicet. Miembro del colectivo marxista “Herramienta”. *E-mail*: miguelvedda@yahoo.com.ar.

² Cf. Entrevista: En casa, con György Lukács. Trad. Mariela Ferrari. En: LUKÁCS, György. *Testamento político y otros escritos sobre política y filosofía*. Ed. al cuidado de Antonino Infranca y Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2003, pp. 113-124; aquí, pp. 118 y s.

grandes fuerzas históricas, con una notable capacidad de abstracción. En términos parecidos estudiará, en *La novela histórica*, la obra de Scott, diferenciándola de los novelistas empeñados en reconstruir arqueológicamente el pasado “tal como realmente fue”. Sería pertinente trazar en este aspecto un paralelo entre la capacidad de abstracción de autores como Dante y Shakespeare, como Kafka y Thomas Mann y el énfasis puesto por Marx en *la abstracción* como herramienta ineludible para dar cuenta del capitalismo; recordemos la afirmación del prefacio a *El capital* según la cual, para el análisis de las formas económicas, no sirven ni el microscopio ni los reactivos químicos: es la fuerza de abstracción la que tiene que sustituir a ambos. La capacidad excepcional de abstracción que le permitió a Marx comprender las leyes fundamentales del modo de producción capitalista –su *fisiología*– por detrás del ámbito superficial de las apariencias se orienta en el sentido de colocar, dentro del capitalismo, cada elemento individual dentro de la totalidad de la que es parte integrante. *Las condiciones de producción de cualquier sociedad forman un todo*: esto es particularmente válido para la era capitalista; solo que, como muestra Marx, en esa era la relativa autonomización de las partes, unida a la complejidad del sistema, hace que en la vida cotidiana no se perciba esa unidad, que vuelve a tornarse visible en las crisis: cuando una interrupción en el proceso de circulación continuo que exige la lógica del capital hace notorio en qué medida están interconectados las distintas partes, en apariencia autónomas. La abstracción en Marx, como en los grandes artistas y escritores de la modernidad, busca establecer una distancia respecto del modo superficial y fragmentado en que la realidad social se presenta *de manera inmediata* a la conciencia cotidiana. Lo que Brecht entendía como extrañamiento [*Verfremdung*] y lo que el viejo Lukács define como efecto desfeticizador del arte coinciden en promover esta ruptura iluminadora con la inmediatez; es en este sentido que se dice, en *La peculiaridad de lo estético*, sobre la catarsis estética que ella no se reduce

a mostrar nuevos hechos de la vida, o a iluminar con luz nueva hechos ya conocidos por el receptor; sino que la novedad cualitativa de la visión que así nace altera la percepción y la capacidad, y la hace apta para la apercepción de nuevas cosas, de objetos ya habituales en una nueva iluminación, de nuevas conexiones y de nuevas relaciones de todas esas cosas con él mismo³.

Las diferentes contribuciones al dossier que aquí presentamos muestran algunas de las formas diversas en que el arte (y la reflexión sobre él) ofrece una educación estética para la emancipación, desarticulando las mistificaciones de la modernidad. El artículo de Elisabeth Soares da Rocha y Ronaldo Rosas Reis subraya la relevancia que las consideraciones sobre la

³ LUKÁCS, György. *Estética* 1. La peculiaridad de lo estético v. II. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982, p. 528.

sensibilidad humana del Marx de los *Manuscritos económico-filosóficos* y el pensamiento ontológico lukácsiano poseen como métodos para abordar temas estéticos y culturales. A partir de esta constatación, traza un recorrido por la obra de una serie de pensadores destacados del marxismo del siglo XX – Antonio Gramsci, Guy Debord, Terry Eagleton (*La idea de la cultura*), además de otros autores pertenecientes al marxismo o ajenos a él–; los autores destacan la importancia de la educación estética y de la *conciencia teórica* acerca de la sensibilidad humana, como estrategias fundamentales de cara a una época que, como la nuestra, se encuentra totalmente permeada por la lógica de la mercancía y su carácter esencialmente fetichista. José Deribaldo Gomes Santos se ocupa de examinar el significado y la función que tienen, en *La peculiaridad de lo estético* (1963), las categorías de alegoría y símbolo, partiendo de las definiciones goetheanas y mostrando la significación que ambos términos tienen para la discusión lukácsiana sobre la literatura y el arte modernos. El trabajo establece también un paralelo entre la teoría lukácsiana y el sentido que concede Walter Benjamin a la alegoría y el símbolo en el libro sobre el *Trauerspiel*. Paula Alves Martins de Araújo recupera una de las categorías más controvertidas (y más incorrectamente entendidas) de la teoría literaria lukácsiana: la de *triunfo del realismo*; un término que, en el filósofo húngaro, excede incluso el marco de la producción y la reflexión estéticas para extenderse a los ámbitos de la acción política y la praxis cotidiana. El artículo indaga atentamente y con minuciosa precisión histórica el desarrollo del concepto engelsiano y su significación en los debates en los que se vio implicado Lukács durante la década de 1930 y comienzos de la de 1940. El artículo de Bruno Daniel Bianchi trata de someter a discusión la dialéctica de arte autónomo / arte comprometido en la obra madura y tardía de Lukács, estableciendo también algunas referencias a otros autores. Bianchi concluye que, en Lukács, el partidismo [*Parteilichkeit*] no contradice la autonomía de la obra, ni anula el efecto desfetichizador que debería tener toda auténtica producción artística o literaria. Juárez Duayer bosqueja un cuadro muy rico sobre la situación existencial, política e intelectual de Lukács durante los años de permanencia en la URSS (1933-45), en el que delimita con exactitud tanto la especificidad de las posiciones estéticas del autor como su dimensión polémica, en clara delimitación respecto del stalinismo imperante. A la vez que estudia los ensayos lukácsianos, Duayer también discute detalladamente con algunos de los estudiosos más significativos de la obra del pensador húngaro (Oldrini, Tertulian, entre otros). Martín Salinas aborda los artículos de Lukács dedicados a la obra de Soljenítsin, con especial atención al ensayo sobre *Pabellón de cancerosos*, mostrando no solo la vinculación que estos artículos mantienen con la concepción general del filósofo sobre el realismo estético, sino también con el contexto social y cultural del poststalinismo. Se establecen también comparaciones provocadoras con otras novelas; en especial, con *La*

montaña mágica, de Thomas Mann, que en definitiva es también una novela sobre el microcosmos clínico. Leandro Candido de Souza ofrece un estudio pormenorizado sobre el estudio más extenso de Siegfried Kracauer sobre el policial clásico, *La novela detectivesca. Un estudio filosófico*, compuesto durante la primera mitad de la década de 1920, pero publicado solo después de la muerte del autor. El artículo despliega la estructura argumentativa tanto como el contexto histórico de investigación con el que se enfrentó Kracauer al redactar el tratado, y discute con teóricos marxistas (Benjamin, Gramsci, Fischer, Godmann, Mandel) y con especialistas en la obra del ensayista frankfurtiano, entre quienes se destaca nuestro querido y añorado Carlos Eduardo Jordão Machado.

A este segmento predominantemente teórico del dossier siguen varias contribuciones dedicadas a análisis particulares. La de Jesica Lenga presenta una reseña crítica de varias aproximaciones críticas a la obra de Charles Dickens –las de Caudwell, Lukács, Adorno, Williams, Eagleton, entre otros– con el propósito de destacar la peculiaridad de cada análisis y de relacionarlo polémicamente con los restantes. Ana Laura dos Reis Corrêa construye un paralelo sumamente lúcido y original entre los procedimientos narrativos (ante todo: la construcción de un narrador no confiable y el empleo de un distanciamiento satírico) aplicados por Goethe en el *Werther* y por Machado de Assis en su obra madura, sobre todo a partir de su novela maestra *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Sobre la base de una discusión de varias perspectivas críticas –entre ellas, las desarrolladas por Lukács en *Sobre la cuestión de la sátira*–, el artículo no solo muestra la influencia concretamente documentada de Goethe sobre el narrador brasileño, sino aún más las semejanzas entre ambos escritores en el plano de la técnica narrativa. Tomás Sufotinsky presenta un panorama sobre el desarrollo de la obra poética del escritor alemán antifascista, emigrado a la Argentina, Paul Zech, con vistas a establecer una serie de correlaciones con las reflexiones estéticas de Lukács y Adorno. María Belén Castano revisa dos importantes ensayos de Christa Wolf para mostrar la influencia que ejerció sobre ellos el concepto de utopía presente en la obra de Ernst Bloch; el artículo, al mismo tiempo, brinda una ocasión para evaluar las ideas de la escritora alemana sobre el Romanticismo alemán.

La diversidad de perspectivas no debería ocultar la identidad de propósitos. Todas las contribuciones a este dossier intentan y, efectivamente, consiguen realizar aportes a la reflexión sobre la literatura y el arte (y sobre la teoría de la literatura y el arte) en tiempos muy oscuros, en que un pensamiento comprometido con la emancipación humana tiene que enfrentarse ya no solo con las mistificaciones generadas por el neoliberalismo aún hegemónico a nivel mundial, sino también con la complicidad que con él mantienen las nuevas derechas latinoamericanas, con su renovado intento de exterminar toda disidencia y de liquidar cualquier convencimiento en que otro

mundo es posible, más allá de las formas concretas de explotación que todos conocemos y, sobre todo, de la ley del valor. Bajo estas condiciones, lo estético retiene –y debe desplegar– todo ese potencial que le reconoció persistentemente Lukács, desde sus primeras impresiones juveniles hasta sus reflexiones tardías: el potencial de ser más auténtico, más verdadero que esa mentira que representa el mundo existente, sustancialmente cosificado. Como verdad –y no como *ficción*, si se la entiende banalmente como un sinónimo de *mentira*– tendrá la mimesis estética una función importante que cumplir, como alternativa, en general, frente a las fantasmagorías del capitalismo contemporáneo, pero ante todo, particularmente, ante las mistificaciones de la industria cultural.

El autor de esta presentación querría aprovechar esta ocasión para agradecer a los autores sus valiosas contribuciones, y a Ester Vaisman tanto por la oportunidad de coordinar este *dossier* como por su persistente compromiso y por su valiosa amistad.

A presente edição de *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas* traz um texto de G. Lukács inédito em português, traduzido diretamente do original alemão por Ronaldo Vielmi Fortes, especialista no pensamento lukacsiano que já se tornou referência na tradução das obras do filósofo húngaro no Brasil. Trata-se do prefácio escrito por Lukács à *Estética* de Hegel publicada em 1955, cuja importância dispensa maiores comentários, tanto no que se refere ao próprio Hegel quanto, principalmente, para o devido entendimento do modo como Lukács concebia a contribuição do filósofo alemão em uma época particularmente adversa para esse tipo de discussão. Logo no início do texto é possível perceber o esforço de Lukács em demonstrar “os traços positivos da filosofia hegeliana”, como também que os “clássicos do marxismo mantinham particularmente grande apreço por esse trabalho”. O autor passa em revista as contribuições no campo da filosofia da arte anteriores ao advento do pensamento hegeliano para concluir, em seguida, que a “*Estética* de Hegel é um compêndio crítico enciclopédico de todas essas tendências”, ressaltando ainda que a preocupação estética emerge apenas em um momento mais tardio de seu itinerário intelectual. Mas isso não significa que em seus escritos anteriores o tema não tenha sido contemplado. Lukács chama a atenção para o fato de que na *Fenomenologia do espírito* é possível identificar a presença de preocupação dessa ordem, assim como na primeira e na segunda edições da *Enciclopédia das ciências filosóficas* e, também, em seus cursos e palestras. Ademais, examina com detalhe os vários momentos de construção e reconstrução do pensamento estético de Hegel até a sua chegada a Heidelberg. A preocupação de Lukács em caracterizar, em breve prefácio,

conquistas incontornáveis do filósofo alemão é de fato evidente, sobretudo a sua visão de história, que forneceria ponto de partida justo para a devida avaliação das obras de arte. Mas Lukács não para por aí. Chega a afirmar que “Hegel comprova de maneira aguda o quão desfavorável é a sociedade capitalista para o desenvolvimento da arte”. Contudo, é evidente que Lukács não pretende sobrevalorizar em demasia as dimensões positivas da contribuição de Hegel para a reflexão sobre os problemas da estética, muito ao contrário. Ele reconhece que “a estética hegeliana é a primeira – e a última – síntese científica, teórica e histórica abrangente da filosofia da arte a que a filosofia burguesa poderia chegar”. Ápice do movimento ascensional burguês no plano da filosofia, apresenta, no entanto, “todas as deficiências e limitações do pensamento burguês”, com as mistificações que lhe são características. O fim da arte é apenas um eles....

O autor do artigo *La otra teoría de la reflexión de Lênin: la formulación de una segunda teoría leninista del reflejo en el Resumen de la Ciencia de la lógica*, Manuel Alejandro Bonilla, argumenta que Lênin teria formulado uma teoria do reflexo para, acima de tudo, evidenciar e esclarecer as intrincadas relações entre o ideal e a sociabilidade. O problema já estaria presente de modo rápido em alguns textos anteriores, mas seria *Materialismo e empiriocriticismo* que a questão do reflexo passa a ser desenvolvida de modo mais cabal, afirmando a tese que se constituiria na espinha dorsal de sua reflexão, qual seja, a de que a teoria é aproximação contínua da realidade. Como o autor demonstra, a tese passou a ser teoria oficial do Diamat, mas, ao mesmo tempo, tornou-se objeto de crítica intensa pelos representantes do assim chamado “marxismo ocidental”. Diante disso, Bonilla procura mostrar que Lênin elaborou argumentos que poderiam se contrapor às teses mecanicistas: trata-se do *Resumo da Ciência da lógica*, em que teria ocorrido o “redescobrimento” de Hegel justamente por parte de Lênin, que, no entanto, não teria sido levado em consideração pelos intérpretes do revolucionário russo. No referido escrito, Lênin teria resgatado algo de fundamental importância: o movimento do pensamento se acerca do real em um processo de aproximação, destacando, assim, as relações reflexivas entre pensamento e mundo. Nesse reencontro, as categorias dialéticas teriam sido reavaliadas e enriquecidas.

Henrique Coelho comparece neste número com o texto Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética. O autor inicia explicando o trânsito ao pensamento maduro de Lukács desde sua época pré-marxista – quando, conforme o autor, abordava a obra de arte de maneira imanentista, com base em uma divisão rigorosa entre subjetividade e objetividade que impedia à arte reconciliar indivíduo e mundo, mas servindo como escape da vida cotidiana dilacerada pela reificação da modernidade. Passando pelo seu protomarxismo, Coelho aborda a posição lukacsiana

madura perante a arte realista, nem hipertrofia da subjetividade nem reflexo mecanicista da realidade objetiva, mas figuração da objetividade como consciência dos problemas universais, histórico-sociais. Em seguida, o autor aborda algumas análises literárias de Roberto Schwarz nas quais este salienta, em autores como Machado de Assis, o estilo que aglutina na própria forma e na própria trama elementos para “alinhar a natureza da tenaz e desigual estrutura social brasileira”, “localização realista e dialética da particularidade na universalidade” do capital. Coelho conclui que há uma aproximação entre as estéticas de Lukács e de Schwarz, pois em ambas estão presentes a prioridade ontológica do real e a averiguação do escrutínio artístico em seu terreno específico, além do distanciamento de estreitas visões sociologistas, havendo divergência apenas no trato da questão das vanguardas.

Já o artigo intitulado *Os Manuscritos de 1844* de Karl Marx e a retomada da economia política no pensamento pós-hegeliano, de autoria de Douglas Rafael Dias Martins, como próprio título indica, tem por objetivo central analisar o sentido e as implicações dos estudos sobre economia política clássica que tiveram início no período em que Marx residiu em Paris. O autor, tomando como base variada bibliografia, em que um conjunto de intérpretes também se debruçou sobre o assunto, procura avaliar o caráter dos vínculos teóricos que Marx estabelece com os neo-hegelianos e com o próprio Hegel a respeito do tema. Além de ressaltar os traços característicos da realidade alemã do período, refere de modo razoavelmente detalhado as concepções teóricas das figuras mais representativas do movimento influenciado pelo pensamento do filósofo de Heidelberg. Por meio desse procedimento, prepara o caminho para abordar então o texto marxiano propriamente dito, em cuja análise também se vale de um certo número de intérpretes com o objetivo de adensar a própria análise. Dias Martins conclui, entre outros aspectos, que nesse texto seminal se encontra um momento importante na trajetória do autor em tela, tendo em vista que aí se encontram elementos fundamentais da concepção materialista que Marx e Engels desenvolverão mais tarde.

Vitor Bartoletti Sartori apresenta o artigo *Os juristas nas Teorias do mais-valor* de Karl Marx: produtividade e desenvolvimento capitalista diante da concepção marxiana de socialismo. O autor parte do debate sobre a concepção marxiana de trabalho produtivo, tomando por base texto de Marx pouco analisado no campo no direito. Salienta que conceituar trabalho produtivo como produção de valores de uso é apenas parcialmente correto, sendo mais adequado afirmar que se trata do trabalho subordinado ao capital, categoria típica do modo de produção capitalista, em que o essencial é a valorização do valor e, portanto, a extração do mais-valor. Segundo Sartori, Marx mostra como a apologia do trabalho produtivo está relacionada ao momento progressista da burguesia, relativo à grande indústria (englobando, portanto, o trabalho do proletariado). Tão logo fique evidente que o trabalho

daqueles que se subordinam imediatamente ao capital comercial, financeiro ou portador de juros não é produtivo, mas é essencial para a reprodução do modo de produção capitalista, a burguesia promove um alargamento acrítico do termo trabalho produtivo, distanciando-o do operário de cuja força de trabalho é extraído o mais-valor e aproximando-o dos funcionários da maquinaria estatal, do que se poderia chamar de setor de serviços, dos rentistas da terra etc. Sartori chama a atenção para o fato de que o crescimento do trabalho improdutivo é o resultado também do aumento da produtividade do trabalho e dos “diversos liames novos que acompanham tal incremento”, destacando-se aí o adensamento de camadas com maior grau cultural e ligadas somente de modo mediado ao processo imediato de produção (inventores, médicos, juristas) que realizam um trabalho intelectual ao mesmo tempo subordinado à produção capitalista e mantendo para com seu processo imediato certa autonomia relativa. Conclui que o desenvolvimento científico abre possibilidades para as capacidades humanas que não se realizam na produção capitalista, por não caberem na medida do valor, e que a pauta do trabalho não é uma sociabilidade calcada no trabalho produtivo (e, portanto, na valorização do valor), mas uma em que o tempo livre é medida de riqueza.

O artigo A particularidade da constituição do capitalismo alemão em Marx: algumas passagens dos anos 1840, de Vladmir Luis da Silva, realiza uma análise imanente de textos marxianos da década de 1840, com foco nas observações marxianas sobre seu país natal, a Alemanha, tema constante, ainda que não tratado diretamente, em diversas obras do período: é que o pensador alemão buscava no modo particular de constituição do capitalismo o núcleo estruturador das múltiplas configurações espirituais e práticas, donde o debate sobre a particularidade do capitalismo alemão estar tratado, em diferentes níveis de aprofundamento, nos textos desse período de constituição da própria posição teórica e de crítica da filosofia especulativa alemã. O diagnóstico marxiano acerca das condições particulares de desenvolvimento da Alemanha não passa por mudanças no período, de acordo com o autor, conhecendo, porém, um aprofundamento e um desenvolvimento conforme o próprio processo histórico se desdobra. Marx sintetiza as condições objetivas de atraso social e político do país e as debilidades das suas classes sociais modernas na expressão *miséria alemã*, à qual contrapõe o processo de formação dos países de via clássica, como Inglaterra, França e Estados Unidos. Como observa Silva, porém, a crítica marxiana passa longe dos simplismos, uma vez que é capaz de apontar a coexistência do atraso e da conciliação com a modernidade no campo teórico, no qual a Alemanha alcançou o máximo nível de desenvolvimento possível ao pensamento burguês. Bem assim, ao criticar a *miséria alemã* Marx não faz a defesa dos países capitalistas então mais avançados, mas demonstra também as suas contradições (como o caráter

limitado da emancipação política) e afirma a necessidade da revolução social, ensejadora da emancipação humana.

A resenha *O capital monopolista financeiro no Brasil*, escrita por John Kennedy Ferreira acerca do livro *Anatomia de um credo: o capital financeiro e o progressismo da produção*, de autoria de Ronald Rocha, finaliza a presente edição. No texto, o resenhista busca identificar um certo debate sobre o caráter da burguesia brasileira e nele insere o livro em questão, em que Ronald Rocha busca caracterizar a constituição dos capitais presentes na atualidade brasileira. Ademais, sublinha a posição crítica do autor sobre a separação fictícia entre capital produtivo e capital financeiro, para em seguida reconhecer o processo de financeirização da economia e a conseqüente formação de seus respectivos conglomerados. De acordo com Ferreira, o livro é uma importante contribuição para análise da realidade brasileira, seus impasses e as alternativas de luta.

Convidamos o leitor à leitura e à reflexão, imprescindíveis para toda determinação de transformar o mundo.

Como citar:

VEDDA, Miguel. Editorial. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 7-15, jan./jun. 2020.

A crítica da cultura e a educação estética¹

Elisabeth Soares da Rocha²

Ronaldo Rosas Reis³

Resumo:

A tomada de uma *consciência teórica* sobre a sensibilidade humana na perspectiva indicada por Marx nos *Manuscritos de Paris*, se impõe ontologicamente no exame da arte como reflexo do *mundo que realmente existe*. Com base nesse pressuposto, buscamos na *Estética* do filósofo húngaro Lukács, assim como nos teóricos marxistas, Gramsci, Eagleton, Jameson, Debord, os elementos para o exercício da crítica da cultura e do caráter social formativo dos sentidos estéticos, manifestamente sobre a criação artística, o conhecimento estético e a produção material sob o sistema capitalista.

Palavras-chave: crítica; cultura; ideologia; estética; educação.

The cultural criticism and the aesthetic education

Abstract:

The taking of a *theoretical conscience* about human sensitivity in the perspective indicated by Marx, imposes itself ontologically in the examination of art as a reflection of *the world that really exists*. Based on this assumption, we sought in the *Aesthetics* of the philosopher Lukács, as well as in the Marxist theorists, Gramsci, Eagleton, Jameson, Debord, the elements for the exercise of cultural criticism and the formative social character of the aesthetic senses,

¹ O presente artigo tem por base a tese de doutoramento *Estudo crítico sobre as políticas públicas e a formação estético-cultural em Campos dos Goytacazes*, defendida por Elisabeth Soares da Rocha, sob orientação de Ronaldo Rosas Reis, no PPG-Educação/UFF (2017).

² Doutora em Educação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, em Campos dos Goytacazes (IFF-Campos). *E-mail:* bethrocha12@gmail.com.

³ Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Titular aposentado da Universidade Federal Fluminense (UFF), credenciado do PPG-Educação/UFF. *E-mail:* ronaldorosas.uff@gmail.com.

manifestly about artistic creation, aesthetic knowledge and material production under the capitalist system.

Keywords: critique; culture; ideology; aesthetic; education.

Introdução

Se a centralidade do trabalho é, desde o ponto de vista da ontologia crítica, determinante para compreendermos o processo de humanização do homem, certo é igualmente que a contínua exploração do trabalho humano pelo próprio homem se tornou o dilema central desse processo, porquanto historicamente amparado ideologicamente pela construção de uma cultura anti-humanista empreendida por uma classe hegemônica. Ao atribuírem ao trabalho a atividade principal pela qual o homem se cria a si mesmo, Marx e Engels reconhecem no caráter ontológico do trabalho a chave para esse dilema que aflige a organização da vida social: a hegemonia ideológica que se manifesta na cultura. Com efeito, no século XIX, refletindo criticamente sobre as ideias pretensamente revolucionárias dos jovens filósofos hegelianos, eles assim escreveram sobre a disputa hegemônica no campo da cultura:

Apesar de suas frases pomposas, que supostamente *revolucionam o mundo*, os ideólogos da escola jovem hegeliana são os maiores conservadores (...). Esquecem que eles próprios opõem à fraseologia (dos seus oponentes] nada mais que outra fraseologia e que não lutam de maneira alguma contra o mundo que existe realmente ao combaterem unicamente a fraseologia desse mundo (...). Nenhum desses filósofos teve a ideia de se perguntar qual era a ligação entre a filosofia alemã e a realidade alemã, a ligação entre a sua crítica e o meio natural. (MARX; ENGELS, 2002, p. 9)

Em Lukács encontramos o principal interlocutor e, certamente, o mais vigoroso defensor da cientificidade da ontologia do ser social assumida na crítica marxiana-engelsiana ao estatuto epistemológico do saber consagrado pela filosofia clássica, ao positivismo e toda sorte de *neofiliação* a esta corrente filosófica. De acordo com Vaisman e Fortes, “o combate sugerido por Lukács ao predomínio das reflexões lógico-epistemológicas tem, (...) a perspectiva que concilia a posição teórica com a necessidade prática” (2010, p. 20). Para esses estudiosos da obra do filósofo húngaro, “a ontologia recoloca o problema filosófico essencial do ser e do destino do homem” (2010, p. 21).

No Brasil, a despeito da existência hoje de uma quantidade significativa de estudos críticos sobre a relação cultura, arte e sociedade, publicados e debatidos intensamente, é fato que esses estudos, em sua grande maioria, carecem de uma maior aproximação com o campo da estética, em especial aquela orientada pelo rigor analítico da ontologia crítica. É verdade também que, de um modo geral, a produção acadêmica e ensaística brasileira voltada

para esse campo tem sido descontínua, quase sempre preambular, em sua maioria pouco afeita ao estudo das relações de produção da arte e do *valor* como expressão hegemônica dessas relações no mundo capitalista⁴. Tais estudos passam ao largo, portanto, do esforço dedicado a uma compreensão dialética da dinâmica *estrutura-superestrutura* da vida social tal como ocorre na perspectiva humanista da ontologia crítica.

No sentido contrário a essa condição incipiente, o presente artigo adota como pressuposto a exigência/competência particular de que a crítica da cultura como reflexo do *mundo que realmente existe* deve ser o ponto de partida para a apreensão do caráter social dos sentidos estéticos, manifestamente sobre a criação artística, o conhecimento estético e a produção material sob o capitalismo. Para tanto, em três seções que esperamos complementares, buscaremos problematizar a cultura e a vida social considerando o papel formador do campo da estética no seu interior. Por fim, numa seção conclusiva, seguindo a ideia debordiana de *cultura espetacular*, analisamos o dilema contemporâneo em que nos encontramos em face da distopia do tempo presente.

I. Da crítica da cultura

Ao resgatar o tólos da cultura, em *A ideia de cultura*, Terry Eagleton (2011) não se detém ao seu significado antropológico, mas busca aprofundar o debate sobre a dialética da natureza e da cultura numa compreensão de que cultura não é unicamente aquilo de que vivemos. Ela também é, em grande medida, aquilo para o que vivemos e assim, compreender seu significado é fundamental para entendermos sua nova função política (EAGLETON, 2011). Antes mesmo disso, em *A ideologia da estética* (1993), Eagleton, haveria de considerar relevante para a compreensão dos processos materiais pelos quais a produção cultural configurou-se na sociedade burguesa, a discussão da estética como categoria teórica, a partir da sua defesa de que o “estético é inseparável das formas ideológicas dominantes na sociedade”, em suas palavras,

a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala dessas outras questões, que se encontram no centro da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes

⁴ Por toda parte tem-se antecipadamente que o *valor* de uma canção, um livro, uma pintura etc. é algo “já cristalizado enquanto criação artística”; isto é, tais artefatos detêm antecipadamente uma particularidade distinta dos demais (MARTINS, 2005, p. 123).

da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social (EAGLETON, 1993, p. 8).

A contribuição de Eagleton para a compreensão do conceito de cultura é ampliada quando busca em sua etimologia a raiz inglesa *coulter*, do latim *culter*⁵, a origem do significado cultivo: “Nossa palavra para a mais nobre das atividades humanas, assim, é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo” (EAGLETON, 2011). Nesse sentido, cultura aproxima-se da expressão natureza, referindo-se àquilo que tem como característica fundamental o fato de ser natural, apontando para o sentido de que a própria natureza produz cultura que transforma a natureza. Dessa forma, os meios culturais que usamos para transformar a natureza são eles próprios, derivados dela, ou seja, a cultura pode ser vista como meio da autorrenovação constante da natureza, em que a natureza mesma produz os meios de sua própria transcendência. Ou seja, se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos trabalho (EAGLETON, 2011).

Sendo considerados seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. A este processo de auto moldagem, unem-se ação e passividade, ao mesmo tempo em que nos assemelhamos à natureza, diferimos dela, pois podemos fazer isso a nós mesmos. Assim tem-se naturalmente, a cultura a que pertencemos bem como a ampliação em nós dessa cultura que recebemos. O termo *cultura* neste viés sugere uma divisão dentro de nós mesmos, entre aquela parte de nós que se cultiva e refina, e aquela que constitui a matéria-prima para este refinamento. Essa natureza da cultura significa tanto o que está a nossa volta como o que está dentro de nós (EAGLETON, 2011). Na ação dessas transformações em que estão presentes os elementos que constituem o universo cultural contido no homem e na natureza, estes, ao agirem entre si produzem novas formas de manifestação de cultura. Pois se o homem se reconhece homem pelo trabalho, e nessa ação entre homem e natureza, o homem, ao transformá-la por meio do trabalho produz tanto objetividade, quanto subjetividade, assim, o trabalho representa a própria constituição do homem social. Ou seja, nesse tráfego em que natureza e homem se transformam pela ação do trabalho, no desenvolvimento desse processo reprodutivo, cada vez menos o homem encontra na natureza de forma pronta estas condições, portanto, elas passam a ser criadas mediante a prática social dos homens.

⁵ Relha de arado

O trabalho humano como resultado da transformação da natureza visto em Eagleton, aponta de certa forma para a afirmação de Marx quando este considera que o homem é a própria natureza e dela faz parte:

O homem vive da natureza significa: a natureza é o seu corpo, com o qual ele tem que 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, 2004, p. 84)

Para Marx e Engels (2002) o primeiro pressuposto de toda história humana é, naturalmente, a existência de seres vivos. A principal ação do homem frente aos outros animais está na possibilidade de que agindo sobre a natureza, ele produz seus próprios meios de sobrevivência. Assim, o homem é ao mesmo tempo transformado pelo processo do seu trabalho, atuando sobre a natureza, e esta por sua vez sobre o homem, modificando-se mutuamente, partindo assim, do ser natural, desenvolvendo-se pela práxis, para um ser cada vez mais social. Nesse processo de autoconstrução humana ergue-se uma dupla determinação: uma insuperável base natural e uma constante transformação social desta base natural, ou seja, o ser social que se realiza a partir de relações causais que compõem a natureza e a base de complexos particularmente sociais. Ou, ainda, no que se refere ao homem e sua relação com a natureza por meio do processo do trabalho, encontramos nessa inter-relação a sua expressão cultural, na qual trabalho e cultura podem ser considerados intrínsecos a existência humana.

Nessa condição da relação do ser humano com o ambiente que o cerca o modificando de forma a produzir sua própria sobrevivência e reprodução, Harvey declara que:

Somos seres sensoriais em relação metabólica com o mundo que nos cerca. Alteramos esse mundo, e, ao fazê-lo, alteramos a nós mesmos mediante nossas atividades e labores. (...) temos capacidades e potencialidades específicas de nossa espécie, sendo as mais importantes, ao que se diz, a de alterar e adaptar nossas formas de organização social (por exemplo, criar divisões do trabalho, estruturas de classe e instituições), construir uma longa memória histórica por meio da linguagem, acumular conhecimentos e formas de compreender que estão coletivamente à nossa disposição como guias para uma ação futura, refletir acerca do que fizemos e fazemos de maneiras que nos permitam aprender com a experiência (não só a de nós mesmos como a dos outros), e, em virtude de nossas destrezas particulares, construir todo tipo de extensões de nós mesmos (por exemplo, ferramentas, tecnologias, formas organizacionais e sistemas de comunicação) para levar nossas capacidades de ver, ouvir e sentir bem além das limitações fisiológicas que nos são impostas por nossa constituição corporal. (2004, p. 272)

O termo cultura de sua derivação de natureza, de trabalho e agricultura, colheita e cultivo, como citamos anteriormente, foi gradativamente transferindo-se de uma denotação inicial como um processo completamente material, para um sentido metaforicamente relacionado as questões do espírito, passando a designar as atividades que configurariam um conceito que abarcaria os aspectos relacionados à imaterialidade, na qual se inserem as expressões artísticas (EAGLETON, 2011).

Com as mudanças históricas que distinguiriam os habitantes urbanos dos habitantes rurais, formou-se uma nova etapa para o conceito de cultura, uma separação, que colocava de um lado uma elite intelectual ou econômica, considerada culta, detentora de um saber, e, por outro lado aqueles que cultivavam a terra como menos capazes de cultivarem a si mesmos, já que impedidos de tempo para o lazer, em virtude do trabalho e a necessidade de sobrevivência, não dispunham de tempo para o cultivo de si mesmos. Essa dicotomia no conceito de cultura separou indivíduos por sua classe social, pelo acesso à informação e conhecimento disponíveis para ele, marcando profunda e definitivamente o modo de produção capitalista:

No linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura. Talvez por detrás do prazer que se espera que tenhamos diante de pessoas “cultas” se esconda uma memória coletiva de seca e fome. Mas essa mudança semântica é também paradoxal: são os habitantes urbanos que são “cultos”, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos. A agricultura não deixa lazer algum para a cultura. (EAGLETON, 2011, p. 10)

Considerando as relações intrínsecas entre trabalho e natureza, o pensador italiano Antonio Gramsci (1999) se debruçaria sobre a ideia da não exclusividade de um grupo social sobre a cultura, destacando inversamente a capacidade criadora de cada indivíduo, seja qual for a atividade desenvolvida, braçal ou intelectual. Para ele, cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político. Cada um desses grupos sociais cumpre um papel na organização econômica, com uma carga cultural que se refere a toda atividade exercida dentro dessas relações de trabalho. No ato de realização desse trabalho, o homem aplica o seu conhecimento para promover a modificação no ambiente chamado natureza. Nesse movimento de transformação, a natureza responde com os elementos que lhe permitem sofrer alteração pela ação do homem, e aquilo que modificará a ação do homem, por exigir deste uma nova forma de pensar sua ação transformadora na natureza.

A partir da organização cultural da sociedade, Gramsci (1999) ao afirmar que todo homem é filósofo, busca debater sobre a separação entre o trabalho intelectual e trabalho instrumental, pois “o operário ou proletário, por exemplo, não se caracteriza especificamente pelo trabalho instrumental, mas por este trabalho em determinadas condições e em determinadas relações sociais”, ou seja:

É preciso, portanto, demonstrar preliminarmente que todos os homens são filósofos, definindo os limites e as características desta filosofia espontânea, peculiar a “todo o mundo”, isto é, da filosofia que está contida: 1) na própria linguagem, que é um conjunto de noções e de conceitos determinados e não, simplesmente, de palavras gramaticalmente vazias de conteúdo; 2) no senso comum e no bom senso; 3) na religião popular e, conseqüentemente, em todo o sistema de crenças, superstições, opiniões, modos de ver e de agir que se manifestam naquilo que geralmente se conhece por folclore. (GRAMSCI, 1999, p. 93)

Gramsci amplia o conceito de cultura ao elaborar uma crítica ao pensamento de que cultura seja privilégio das classes dominantes. Para ele, se é no âmbito da linguagem que o homem manifesta a sua concepção de mundo ou ideologia – e isso inclui toda a diversidade de concepções possíveis – o problema fundamental se torna em reconhecer na vida social o palco das disputas hegemônicas em torno de movimentos culturais onde estejam contidas as concepções de mundo ou ideologias que se pretendem dominantes.

Para o pensador italiano, a descoberta de que uma multidão de homens seja conduzida a pensar coerentemente de maneira unitária a realidade presente é bem mais original do que a descoberta de uma nova verdade pertencente a pequenos grupos intelectuais. Nesse sentido, de acordo com Gramsci, criar uma nova cultura não significa apenas fazer individualmente descobertas *originais*; significa também, sobretudo, difundir criticamente verdades já descobertas, socializá-las por assim dizer, e, portanto, transformá-las em base de ações vitais, em elemento de coordenação e de ordem intelectual e moral (GRAMSCI, 1999).

A partir desses pressupostos que Gramsci irá reafirmar que todos os homens são filósofos, ainda que a seu modo, inconscientemente, já que, até mesmo na mais simples manifestação de uma atividade intelectual qualquer, na linguagem, está contida uma determinada concepção do mundo, ele aponta para um segundo momento, por ele chamado de *momento da crítica e da consciência*. Porém, o próprio Gramsci coloca uma questão sobre se

é preferível “pensar” sem disto ter consciência crítica, de uma maneira desagregada e ocasional, isto é, “participar” de uma concepção do mundo “imposta” mecanicamente pelo ambiente exterior, ou seja, por um dos muitos grupos sociais nos quais todos estão automaticamente envolvidos desde sua entrada no mundo consciente (e que pode ser a própria aldeia ou a província, pode se

originar na paróquia e na “atividade intelectual” do vigário ou do velho patriarca, cuja “sabedoria” dita leis, na mulher que herdou a sabedoria das bruxas ou no pequeno intelectual avinagrado pela própria estupidez e pela impotência para a ação), ou é preferível elaborar a própria concepção do mundo de uma maneira consciente e crítica e, portanto, em ligação com este trabalho do próprio cérebro, escolher a própria esfera de atividade, participar ativamente na produção da história do mundo, ser o guia de si mesmo e não mais aceitar do exterior, passiva e servilmente, a marca da própria personalidade? (GRAMSCI, 1999, pp. 93-4, grifo nosso).

Para ele, porém, é necessário que se considere que não é possível ser filósofo, ou seja, ter uma concepção de mundo criticamente coerente, sem a consciência da própria historicidade, assim como, ter conhecimento das fases de desenvolvimento que esta consciência representa, e que a coloca em contradição com as demais concepções, ou com os elementos destas concepções. Assim, essa própria concepção de mundo, responde aos problemas impostos pela realidade, que são ao mesmo tempo determinados e originados em sua atualidade.

O sentido de ser filósofo, em Gramsci, passa, portanto, por um processo de construção que busca tornar possível a elevação do senso comum para o bom senso, num sentido em que uma filosofia da práxis só pode apresentar-se, inicialmente, em atitude crítica, como superação da maneira de pensar precedente e do pensamento concreto existente (ou no mundo cultural existente). Já que para ele, neste sentido, não se pode separar a filosofia da história da filosofia, da mesma forma que não se pode separar a cultura da história da cultura. Assim, Gramsci reforça o sentido histórico da cultura, colocando-a num patamar de possibilidade tal qual a elevação do homem à condição de filósofo que lhe é possível ao transpor-se do senso comum à consciência filosófica, analogamente, o homem pode ascender da *cultura* para a *crítica cultural*.

Gramsci, ainda reforça a necessidade de concentrarmos forças racionais na busca por uma concepção que forneça um sentido consciente, que precisa ser desenvolvido e transformado em algo unitário e coerente, e aponta para a impossibilidade de separação entre uma filosofia *científica* e a filosofia *vulgar e popular*,

Mas, nesse ponto, coloca-se o problema fundamental de toda concepção do mundo, de toda filosofia que se transformou em um movimento cultural, em uma “religião”, em uma “fé”, ou seja, que produziu uma atividade prática e uma vontade nas quais ela esteja contida como “pressuposto” teórica implícita (uma “ideologia”, pode-se dizer, desde que se dê ao termo “ideologia” o significado mais alto de uma concepção do mundo, que se manifesta implicitamente na arte, no direito, na atividade econômica, em todas as manifestações de vida individuais e coletivas) — isto é, o

problema de conservar a unidade ideológica em todo o bloco social que está cimentado e unificado justamente por aquela determinada ideologia. (GRAMSCI, 1999, pp. 98-9)

Para que haja um avanço neste processo da compreensão crítica de si mesmo, Gramsci aponta para alguns procedimentos primordiais a serem considerados, os quais perpassam por uma luta de hegemonias políticas, primeiramente no campo da ética, seguido pelo campo da política, a fim de atingir uma elaboração superior da própria concepção do real. Pois, não se pode separar a filosofia da política, antes, deve-se demonstrar que a escolha crítica de uma concepção de mundo, são, também elas, fatos políticos (GRAMSCI, 1999).

Assim, a consciência política é a primeira fase de uma autoconsciência onde teoria e prática se unificam, não de uma forma mecânica, mas como consequência de um devir histórico que gradativamente progride dentro das lutas hegemônicas no processo de distinção e de separação, e progride até a aquisição real e completa de uma concepção de mundo. Então, o processo para tal condição filosófica dá-se nesse desenvolvimento político que o conceito de hegemonia representa, e supõe necessariamente uma unidade intelectual e uma ética adequada à uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica (GRAMSCI, 1999).

Nos processos para alcançar essa visão crítica de mundo, Gramsci chama a atenção para a necessidade de aprofundarmos sobre um estudo que possibilite o conhecimento de como se dá a estrutura ideológica de uma classe dominante, ou seja, a organização material voltada para a manutenção, defesa e desenvolvimento a “frente teórica ou ideológica”. Nessa estrutura ideológica, a imprensa é considerada a mais dinâmica, mas não a única, pois tudo que pode exercer influência sobre a opinião pública, ainda que direta ou indiretamente, faz parte dessa estrutura. Assim, pode-se considerar como aparelho originário desta influência tanto as bibliotecas, as escolas, os círculos, os clubes, até a arquitetura, quanto à disposição e os nomes das ruas (GRAMSCI, 2001).

Ou seja, a relação entre cultura e ideologia tendo como base o conceito de hegemonia apresentado por Gramsci, entendendo-a como processo no qual uma classe dominante tem sua visão de mundo imposta e aceita pelos indivíduos por ela dominados, faz uso para tanto, dos aparelhos de hegemonia que podem ser instituições de estado, mas também os não oficiais como livros, filmes etc. Portanto a relação entre cultura e ideologia precisa ser considerada como base para a compreensão do processo de dominação nas sociedades capitalistas (GRAMSCI, 2001).

Gramsci ainda considera que não seja possível aceitar uma população totalmente imersa em uma neblina ideológica homogênea e paralisante, pois mesmo na condição de dominado, ele acredita que não seja possível ao homem uma cegueira totalizante que o torne incapaz de pensar criticamente, de se

debelar, de se mobilizar e assim lutar por alternativas. Isto é, mesmo na consciência dos oprimidos, há uma complexa combinação contraditória de valores, resultante tanto da visão de seus governantes quanto, em alguma medida, derivado do próprio saber e suas experiências políticas e sociais.

Na teoria política de Gramsci, portanto, ideologia, não pode advir de um conceito unissonante, mas complexo, pois ao mesmo tempo que pode ser retratado como recurso que mascara a realidade, pode surgir como capaz de cimentar a constituição de subjetividades políticas. Assim, se a ideologia não constitui um reflexo das estruturas materiais por ter uma autonomia relativa, ela também não poder ser uma simples criação da imaginação ilusória e deformada das pessoas, uma vez que é um fato real e histórico. Nesse sentido, Gramsci é enfático em ressaltar que é por meio da ideologia que as camadas da população podem adquirir consciência crítica na direção da transformação social (SEMERARO, 2006).

II. Vida social e cultura

Em *O capital*, Marx (2005) explicita que nos processos em que se deram o desenvolvimento da indústria, pode-se observar as transformações entre o que se considera primeira etapa do desenvolvimento da produção capitalista, baseada na cooperação simples do trabalho para o processo de produção dividido em várias operações realizadas por diferentes operários. Ou seja, o período da manufatura que tinha sua produção baseada na divisão de trabalho e na técnica artesanal cedeu lugar a grande indústria mecânica, cujo emprego das máquinas, transformou o operário em seu apêndice trazendo como características, o prolongamento do dia de trabalho, a incorporação de mulheres e crianças, a formação de um exército industrial de reserva e o aumento do proletariado, assim como seu empobrecimento.

Vale lembrar que o capitalismo como sistema que começou com a revolução industrial inglesa tornou-se um fenômeno histórico de alcance mundial durante o século XIX. Aliás, Marx conseguiu fazer a anatomia da economia política desse modo de produção construindo uma teoria geral, exatamente a partir da metade desse século, quando ainda vigiam uma ampla competitividade e o período de *laissez-faire* na Inglaterra. Pode-se extrair dessa análise os elementos invariantes dessas relações sociais e que estariam presentes em todas as formas de capitalismo existentes até hoje. De acordo com Harvey (2014), são consideradas três as características fundamentais gerais do capitalismo:

1. Na sua própria forma de constituição, o capitalismo é orientado para o crescimento contínuo, pois a acumulação de capital, pedra de toque de todo o sistema, só pode ser garantida com o crescimento ininterrupto dos lucros. Dessa forma, o capitalismo precisa desse crescimento em forma de valores

- reais, e para alcançar esses objetivos ele precisará romper com todas as barreiras políticas, sociais, geopolíticas ou ecológicas;
2. Esse crescimento inevitável e contínuo está baseado na exploração do trabalho vivo na esfera da produção. Assim, mesmo que o trabalho participe e até receba uma parte desse valor, a base do crescimento para o capitalista está sempre na diferença entre o que o trabalho retém e a totalidade do valor que ele cria. É inexorável para que o capitalismo se perpetue, o controle desse trabalho, tanto na produção, quanto no mercado;
 3. Para continuar exercendo esse controle sobre o trabalho e consequentemente o crescimento contínuo dos lucros, o capitalismo precisa estar se renovando o tempo todo, provocando através de mudanças tecnológicas e organizacionais, o aumento crescente da produtividade do trabalho, fonte essencial de criação do valor e para isso continuar ocorrendo é fundamental o envolvimento de um marco regulatório que irá envolver a criação de um aparelho de estado, sistemas políticos de representação, ideologias etc.

No período denominado como *modernismo* – o termo é controverso, porém inevitável⁶ –, segundo o qual a cultura seria reconhecida na longa travessia de aproximadamente século e meio desde fins do século XVIII, os inúmeros ciclos de expansão e crise do capitalismo se fariam acompanhar da emergência e da decadência de uma diversidade exuberante de estilos e manifestações artísticas conforme o interesse peculiar do mercado mundial de arte, do gosto hegemônico da burguesia e, até mesmo, dos empuxos contraculturais singulares encabeçados por artistas e intelectuais burgueses. É importante enfatizarmos que independentemente da forma como a evolução e o esgotamento das linguagens artísticas e os embates teóricos no campo da estética ficaram conhecidos no período, a cultura já tinha sido subsumida pelo *valor*, deixando como lastro o pressuposto de humanidade como um fim em si. Integrada no processo geral de produção de mercadorias, a cultura e a arte se viram cada vez mais esgotadas levando o homem a uma constante alienação da realidade social e de si mesmo (FISCHER, 2014). Na concepção de Marx (2004), essa alienação, traduzida pela contradição entre realidade e aparência no mundo em que vivemos, é definida por *fetichismo*. Harvey esclarece que este conceito

se referia a várias máscaras, disfarces e distorções do que realmente acontece ao nosso redor (...). A contradição entre realidade e aparência é, de longe, a contradição mais geral e disseminada que temos de enfrentar quando tentamos resolver as contradições mais

⁶ Para Perry Anderson (1985), a noção de *modernismo* incorre desde a origem num equívoco conceitual histórico, logo, conforme será abordado, a noção de *pós-modernismo* seria um duplo equívoco.

específicas do capital. O fetiche entendido dessa maneira não é uma crença absurda, uma simples ilusão ou uma sala de espelhos (apesar de muitas vezes parecer). A questão, na verdade, é que o dinheiro pode ser usado para comprar mercadorias e que podemos viver sem muitas preocupações, a não ser a respeito de quanto dinheiro temos e quanto conseguimos comprar com ele (HARVEY, 2016, p. 19).

A desumanização resultante da fragmentação do homem e de seu mundo, sob a lógica capitalista, encontrou no niilismo o *modus faciendi* da intelectualidade burguesa rebelde, e a arte iniciou a longa trajetória ao encontro de sua própria morte. Se o mundo burguês industrializado e objetificado havia se tornado estranho aos seus habitantes, escritores, músicos e artistas se puseram em campo para agarrar qualquer coisa que lhes garantissem uma possibilidade de romper com a casca rígida dos objetos. Tal dessocialização e desumanização produziria na evolução dos estilos artísticos no decorrer da história, uma ausência de correspondência às necessidades humanas concretas e um total afastamento das relações sociais (FISCHER, 2014).

A partir da segunda metade do século XX, os recorrentes empuxos observados no interior da cultura acabariam por redesenhar o estatuto teleológico do *modernismo* conhecido até então. Na ausência de uma denominação que se ajustasse à distopia presente para designar qualquer coisa cultural contida pelo *modernismo*, desde que o mesmo não o fosse mais, cravou-se provisoriamente um termo indefinido que permaneceria indefinidamente na falta de outro: *pós-modernismo*⁷. De todo modo, dado que a extraordinária expansão do *valor* havia globalizado as relações de produção, o poder de estado, as estruturas da própria psique etc., tornando a vida social uma *expressão cultural*, pouco ou quase nada restou a ser apreendido como original ou simplesmente verdadeiro (JAMESON, 1996). Segundo Harvey (2014), as estruturas das formas culturais do pós-modernismo passam a expressar o sentido do aparecimento de uma sociedade pós-industrial inserida numa nova referência, a qual se abre para uma perspectiva radical de poder no qual:

O capital foi reempoderado em relação ao trabalho pela produção de desemprego e desindustrialização, imigração, deslocalização e toda sorte de mudanças tecnológicas e organizacionais (a subcontratação, por exemplo) (...). As concepções mentais do mundo foram reformuladas, na medida do possível, com o recurso aos princípios neoliberais da liberdade individual, necessariamente incorporados no livre-mercado e livre-comércio. Isso exigiu a regressão do estado de bem-estar social. (...) Novas formas de nicho

⁷ Dado o que expusemos na nota anterior, o jogo de palavras que impusemos aqui é proposital e conveniente.

de consumo e estilo de vida individualizados também apareceram de repente, construídos em torno de um estilo pós-moderno de urbanização (a Disneyficação dos centros das cidades e a gentrificação), além do surgimento de movimentos sociais em torno de uma mistura de individualismo egocêntrico, política de identidade, multiculturalismo e preferência sexual. (HARVEY, 2014, p. 110)

Em linhas gerais, o *pós-modernismo*⁸ é destituído de qualquer utopia (política, artística, pessoal, etc.), e se constitui de um processo acelerado de *coisificação* em que questões como a essência e a verdade cederam lugar apenas à aparência das coisas. Num amplo sentido pode-se dizer que é o processo de abandono radical da natureza enquanto algo que se opõe à humanidade, sendo o mundo natural encarado como uma extensão da cultura, na qual subjaz a lógica da rentabilidade. Sobre o processo de *coisificação* das relações sociais daí decorrente, Sennett, em sua obra *A cultura do novo capitalismo* (2006), aponta para uma reflexão sobre as relações sociais dentro do processo de fragmentação inerente às relações de trabalho estabelecidas nesse novo capitalismo. Nesse sentido, o sociólogo realiza uma abordagem a partir do momento histórico vivido na década de 60, em que, jovens imbuídos de ideais libertários, tomavam como alvo as instituições como, as grandes corporações e os governos inflados, os quais, dado seu tamanho, sua complexidade e rigidez pareciam prender os indivíduos num tenaz de ferro. Os insurgentes dessa juventude acreditavam que desmontando as instituições seriam capazes de gerar comunidades com relações pessoais diretas de confiança e solidariedade, constantemente renovadas por novas negociações que proporcionassem um reino comunitário com pessoas sensíveis às necessidades uma das outras. O que se viu, no entanto, foi uma fragmentação das grandes instituições deixando em estado dilacerado a vida de muitos indivíduos, cujos locais de trabalhos se assemelhavam com o ir e vir de uma estação de metrô, com a vida familiar sob desorientação pelas exigências do trabalho, a migração como ícone da era globalizada. Ou seja, o desmantelamento das instituições, não gerou maior senso comunitário, ao contrário, essas *novas* instituições em condições sociais instáveis e fragmentárias contribuíram para relações de curto prazo, onde a migração de um trabalho e/ou uma tarefa para outra com tamanha velocidade, obriga o indivíduo a improvisar a narrativa de sua própria vida, ao mesmo tempo em que a exigência pelo desenvolvimento de novas capacidades potenciais, torna-se inevitável diante das demandas contidas nessa nova realidade. Como resultado, tem-se assim, um indivíduo voltado para o curto prazo, preocupado

⁸ Ver nota 6.

com as habilidades potenciais e disposto a abrir mão das experiências passadas em busca sempre do novo (SENNET, 2006).

Essa instabilidade visível, inerente ao modelo capitalista, que se apresenta nas turbulências dos mercados, na dança apressada dos consumidores, no *vale tudo* pela ascensão social, no colapso e transferência das fábricas, na migração em massa de trabalhadores em busca de melhores ou algum emprego, constituíram um processo que desencadeou numa economia de disseminação global da produção, do mercado, das finanças e do advento das novas tecnologias, numa forte e inevitável incerteza:

As pessoas que tenho entrevistado, especialmente na última década, mostram-se demasiado preocupadas e inquietas, muito pouco resignadas com seu próprio destino incerto sob a égide da mudança. O que mais precisam é de uma âncora mental e emocional; precisam de valores que as ajudem a entender se as mudanças no trabalho, nos privilégios e no poder valem a pena. Precisam, em suma, de uma cultura. (SENNET, 2006, p. 168)

Não obstante o debate sobre o *lugar* da cultura nas relações sociais de produção estar rendido à pressão do mercado global, sendo apresentado como capaz de homogeneizar o planeta, na realidade as diferenças locais estão sendo aprofundadas (SANTOS, 2012). Para Santos, o culto ao consumo é estimulado mediante a busca por uma standardização, a serviço de *marcas mundiais*, distanciando ainda mais da construção de uma perspectiva cidadã, ou seja, esse processo, da forma como está configurado, transforma o consumo em ideologia de vida, fazendo de cidadãos meros consumidores, massificando e padronizando a cultura e concentrando a riqueza nas mãos de poucos. Em suas palavras:

Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca por uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, 2012, p. 19)

Sobre essa cultura globalizada, colocada por Santos, o economista e filósofo francês, Latouche (1996), reconhece a cultura ocidental, como sendo “a única cultura que verdadeiramente se mundializou, com uma força, uma profundidade e uma rapidez jamais vistas, (...) a única cultura dominante que não consegue assimilar seus próprios membros”. A partir do desenvolvimento tecnológico do ocidente e da força com que a academia projetou seus pensadores, artistas, filósofos, cientistas, a cultura ocidental assumiu poderes simbólicos de uma dominação insidiosa, na qual novos agentes repousam sobre essa dominação cultural: ciência, técnica, economia e o imaginário, como valores do progresso. Nesses termos, Latouche considera ainda que

a relação entre Cultura de elite e a dominação da cultura ocidental está no fato de terem transformado os fluxos culturais em “mão única”, de onde projetam para as demais partes do mundo através dos meios de comunicação (jornais, rádios, televisões, filmes, livros, discos, vídeos), imagens, palavras, valores morais, normas jurídicas e códigos políticos que informam aos seus receptores os seus desejos e necessidades, as formas de comportamento, as mentalidades, os sistemas de educação que devem ter, porém asfixiando toda criatividade dos receptores passivos de tais mensagens (LATOUCHE, 1996, p. 16).

Segundo Reis, os meios de comunicação cuja veiculação realiza-se “pela extensa cadeia midiática, incluindo meios impressos, TV, rádio, cinema e, principalmente, a Internet com suas redes sociais” (2015, p. 14), mediante suas intensas campanhas publicitárias, tem sido responsáveis pela sedução da população trabalhadora na busca de realização de seus anseios ao ponto de gestos simples como o ato de cozinhar entre família e amigos sejam transformados em refeições “não mais para serem simplesmente sentidos pelo paladar, mas, tão somente para comercializarem uma extraordinária quantidade de produtos, restaurantes e serviços de profissionais da cozinha” (REIS, 2015, p. 14). Reis acrescenta ainda que,

na esfera cultural propriamente falando as produções teatrais, o cinema, as artes plásticas, salvo as exceções de praxe, convergem para o mercado concorrendo com os subprodutos televisivos produzidos pela indústria cultural de massa. Em todas essas circunstâncias a dimensão criativa da atividade humana é simplesmente elidida ou travestida pelo consumo conspícuo de algo fadado à obsolescência. No sentido contrariamente dialético dessa sedução se encontram aqueles que praticarão o terrorismo privado e de estado contra a classe trabalhadora: banqueiros usurários, rentistas, empresários, agentes públicos no controle das economias do estado etc. (2015, pp. 14-5).

Ou seja, a dimensão da criatividade humana travestida pelo consumo conspícuo conforme vimos, transformou a vida em filme, evocando o título da obra *Vida, o filme*. Como o entretenimento conquistou a realidade, de Neal Gabler (1999), na qual o escritor estadunidense apresenta uma análise sobre como a mídia, por meio da

aplicação deliberada de técnicas teatrais em política, religião, educação, literatura, comércio, guerra, crime, em tudo, converteu-os todos em ramos da indústria do entretenimento, na qual o objetivo supremo é ganhar e satisfazer uma audiência (REIS, 2015, p. 16).

Chamando ainda a atenção para o

momento em que a cultura se submete à tirania do entretenimento e a vida se torna um filme, os críticos reclamam que os Estados Unidos retrocederam a uma “cultura carnavalesca”, ou “cultura do

lixo”, onde tudo é embrutecido, vulgarizado e banalizado, (...) onde os laços comunitários antes forjados por tradições e valores morais comuns são hoje forjados pelas manchetes dos tabloides, por mexericos e pela mídia (REIS, 2015, p. 16).

Designada a partir do latim *inter* (entre) e *tenere* (ter), *inter tenere*, entretenimento significa “um espetáculo público ou mostra destinada a interessar ou divertir”, ou nas palavras de Gabler, o entretenimento “enterra suas esporas em nós e nos puxa, mantendo-nos cativos, levando-nos cada vez mais para dentro dele (o entretenimento), e de nós mesmos, ou pelo menos de nossas emoções e sentidos, antes de nos libertar” (REIS, 2015, p. 25).

III. Estética e educação

Os *sentidos aprisionados* de que fala Gabler pertencem a uma categoria complexa e sobretudo importante na literatura marxiana, em especial nos estudos do campo da estética: o *estranhamento*. Marx a abordou primeiramente em 1844, nos escritos de Paris, no excerto “Trabalho estranhado e propriedade privada” (2004, pp. 79-97), do qual recuperamos de forma sintética a ideia de que sendo o *valor* a expressão manifesta do capitalismo, e o corpo do trabalhador a materialidade concreta dos sentidos humanos, tem-se que o processo de produção sob o capitalismo é, a um só tempo, o processo de estranhamento do corpo do trabalhador em relação àquilo que ele produz (a cultura humana), e também o processo de subsunção do corpo do trabalhador a uma sensibilidade vicária, uma fantasmagoria. Em outras palavras, Marx aponta que na medida em que o corpo do trabalhador é mantido apenas fisicamente, os seus sentidos – ou se se preferir a sua sensibilidade – se tornam “sem valor e indignos, deformados, bárbaros, impotentes, pobres, mais servis à natureza” (2004, p. 82). Nos termos do próprio Marx:

O trabalho produz maravilhas para os ricos, mas produz privações para o trabalhador. Produz palácios, mas produz cavernas para o trabalhador. Produz beleza, mas deformação para o trabalhador. Substitui o trabalho por máquinas, mas lança uma parte dos trabalhadores de volta a um trabalho bárbaro e faz da outra parte máquinas. Produz espírito, mas produz imbecilidade, cretinismo para o trabalhador. (2004, p. 82)

Ora, se em sua origem natural o homem é provido de sentidos mediante os quais ele é capaz, contrariamente aos animais, de “reproduzir a natureza inteira” (2004), temos que na condição concreta ora examinada o homem “não se sente bem”, é infeliz posto que sua *physis* se encontra mortificada e seu espírito arruinado (2004, pp. 82-3). Estranhados do mundo dos objetos que produz e que o cerca (a cultura), destituídos de liberdade criativa, os sentidos

do corpo do trabalhador se encontram limitados quanto à fruição das *leis da beleza* (MARX, 2004).

Para Marx, a verdadeira ciência é aquela que começa pela natureza, logo, sendo a percepção sensível “uma forma dupla de consciência sensível e necessidade dos sentidos”, será ela a base de todo conhecimento científico. Portanto, ao considerar a sensibilidade como um elemento fundador do próprio corpo, e assim, inaugurador de *todo o conhecimento*, Marx aponta não apenas para uma reabilitação da percepção sensível ou sensorial, mas também para uma revalorização do conhecimento artístico. De acordo com Marx,

os sentidos do homem social são diferentes dos do homem que não vive em sociedade. Só pelo desenvolvimento objetivo da riqueza do ser humano é que a riqueza dos sentidos humanos subjetivos, que um ouvido musical, um olho sensível à beleza das formas, que numa palavra, os sentidos capazes de prazeres humanos se transformam em sentidos que se manifestam como forças do ser humano e são, quer desenvolvidos, quer produzidos. (...) A formação dos cinco sentidos representa o trabalho de toda a história do mundo até hoje (MARX, 2004, p. 110).

Ao considerarmos, no entanto, a relação do corpo humano numa sociedade que passou a se apresentar sob a perspectiva do sistema capital e seu avanço tecnológico, na qual as relações de trabalho, transformaram o corpo sensível num impulso único de possuir, encontramos, assim, os sentidos físicos e intelectuais substituídos pela simples alienação de todos — no sentido de ter. Ou seja, a lógica do capitalismo reduz a plenitude corpórea de homens e mulheres à simplicidade crua e abstrata da necessidade, porque quando a mera sobrevivência material está em jogo, as qualidades sensíveis dos objetos intencionados por essas necessidades não se tematizam. Sobre esse aspecto, Reis (2004) chama a atenção para a forma com a qual Marx, ao apreender a maneira em que o mundo construído se apresenta, desde as formações sociais primitivas às mais complexas, o apresenta por meio de uma “metáfora materializada do corpo trabalhador”, no qual, todo o sistema de produção econômica constitui o elemento que age sobre o processo de “descorporificação e espiritualização de homens e mulheres”. Ainda acrescenta que:

Na medida em que a plenitude sensível do indivíduo é reduzida ao impulso único de possuir, isto é, na medida em que a plenitude corpórea de homens e mulheres é reduzida ao simples ato de suprir as suas necessidades elementares, faz sentido afirmar a ocorrência, nesse nível, de uma ruptura da vida sensível. (REIS, 2004, p. 233)

Ou seja, por um lado, temos o trabalhador devastado pela necessidade, sem tempo para usufruir da arte, cultura, lazer, por outro lado, o desocupado das classes altas, alienado da vida sensível, percebe-se um *aleijão* que, pela ausência de necessidade, desenvolve desejo pelas circunstâncias materiais que se torna perversamente auto produtivo, representando apetites refinados,

antinaturais e *imaginários* que crescem luxuriosamente em suas extremas sutilezas. Isto é, não é a apropriação de um objeto pelo uso que corrói a sua sensibilidade, mas a submissão do objeto ao *valor* e à consequente desumanização da sua necessidade de fruição⁹.

Sob esse aspecto, Lukács aponta para a possibilidade de um processo *desfetichizador* da obra de arte como um meio de recuperar a percepção sensível do corpo do trabalhador. Para ele, a criação artística deve partir de um processo social geral e organicamente articulado no qual o homem torna seu, o mundo por meio da própria consciência. Nesse sentido, o crítico tanto quanto o artista ao aspirarem à objetividade do realismo, é necessário que o façam como resultado da “complexa dialética objetiva de essência e fenômeno, (...) na inter-relação que liga sempre o escritor à realidade refletida, sua relação de influência recíproca com a concepção de mundo e o estilo artístico” (OLDRINI, 2002, p. 58).

Dessa forma, a realidade objetiva implica, portanto, na não neutralidade mediante os fenômenos sociais pois, tal objetividade não se acha contraditoriamente em relação ao fator subjetivo da arte. E sim, no sentido de totalidade, onde o artista não representa coisas ou situações estáticas, mas as investiga, buscando conhecer e definir o caráter dentro das relações dos processos sociais. Ou seja, numa tomada de consciência, já está implícita a tomada de posição, já que a concepção de que o artista seria um espectador passivo desses processos, é uma ilusão, uma forma de autoengano, ou ainda, uma evasão, uma fuga diante dos grandes problemas da vida e da arte. Oldrini acrescenta a este debate que a obra de arte para Lukács deve ser compreendida

como uma necessidade interna da nova teoria que está sendo construída exatamente pelo fato de que, melhor do que qualquer outra tendência artística, ela traz em si a consciência dialética da “totalidade”. Se a “representação” realista vale mais do que a crônica e a reportagem, se o “narrar” vale mais do que o “descrever”, é porque quem narra e representa penetra, com meios artísticos, mais profundamente nas “leis dialéticas objetivas” da estrutura do real (OLDRINI, 2002, p. 57).

Temos então contrapostos narração e descrição. Enquanto nesta última se encontra em pé de igualdade a ação humana e as coisas esvaziadas do sentido da vida social, ao contrário disso na narração encontramos um ordenamento hierárquico do enredo, evitando as digressões desnecessárias,

⁹ A se considerar correto o pressuposto de que “a maneira como os indivíduos manifestam sua vida reflete exatamente o que eles são” (MARX; ENGELS, 2002, p. 11), temos que, nas condições sociais atuais, pobres e ricos compartilham uma existência dialeticamente parasitária, como tão bem ilustrou o cineasta coreano Bong Joon-ho no seu premiado filme *Parasita* (2019).

onde os detalhes só são importantes quando se desencadeiam na ação humana, e estão a serviço delas. Ou seja, para Lukács o potencial utópico da arte está na sua capacidade para expressar a essência genérica. A obra de arte é produto de uma subjetividade que transcende a individualidade e seu condicionamento histórico e de classe para configurar e plasmar em sua singularidade, universal e permanente: a memória da humanidade. Esta particularidade da arte para captar os momentos essenciais da história da evolução humana, permite desenvolver nos homens uma autoconsciência sobre sua própria essência genérica. Esta essência genérica capturada através da arte, não está identificada com uma suposta relação com o tempo, mas sim, com a história concreta do homem.

Lukács definirá como categorias indissociáveis do homem, o trabalho, a linguagem, a cooperação e a divisão social do trabalho, entendidas como intrínsecas à sociabilidade humana, que por sua vez originam níveis mais complexos do ser social, constituindo a ideologia, cujas formas mais específicas são o direito, a política, diretamente mais ligadas a práxis social e numa forma mais mediatizada, a filosofia e a arte. Ou seja, tanto a cultura quanto a arte, contrariamente às visões formalistas e elitistas, compreendem uma dimensão humana essencial. Ao fazer referência à arte como pioneira da generidade para si, Lukács chama a atenção para uma arte que seja capaz de produzir uma consciência do indivíduo diante da sua situação particular, o que não significa que a arte infira efeitos diretos na prática cotidiana do receptor, mas que ela seja capaz de produzir uma revelação de novas possibilidades de se compreender no mundo (ALBINATI, 2014, p. 266).

É nesse sentido que a arte pode adquirir a possibilidade de gerar no indivíduo, a sua própria concepção do real, tal como descrito em Gramsci, “a compreensão crítica de si mesmo é obtida, portanto, através de uma luta de hegemonias políticas, de direções contrastantes, primeiro no campo da ética, depois no da política, atingindo, finalmente, uma elaboração superior da própria concepção do real” (GRAMSCI, 1999, p. 103). A partir dessa formulação emerge uma ideia da organicidade entre forma e conteúdo na dimensão estética e sua conexão com as relações entre estrutura e superestrutura. Nesse ponto Gramsci ressalta a dívida da arte em relação à história, pois, é a partir desta que através da atividade revolucionária que poderão ser criados, o novo homem e as novas relações sociais¹⁰. A concepção

¹⁰ Ao formular a sua concepção de arte dentro de uma dimensão estética do fato artístico, o pensador sardo propõe que ela deve representar uma síntese dinâmica entre a forma e o conteúdo, ou seja, a luta por uma nova cultura advinda de um novo humanismo, tendo como fundamento a fusão entre a crítica dos costumes das concepções e sentimentos do mundo e a crítica estética.

gramsciana de arte fica mais clara ainda quando ele reconhece, de certa forma aproximando-se das concepções de Lukács, que há momentos em que essa relação se inverte e é a arte que faz a história.

Lukács irá defender uma arte a partir do que ele denominou de *realismo crítico*. Tal conceito não sugere uma escola, nem tampouco um estilo, mas sim, um procedimento com relação a como a realidade se constitui, isto é, historicamente, e não datada. O *realismo* para Lukács é uma trajetória de autoconhecimento do homem, onde o artista examina e apreende as possibilidades significativas da realidade, tomando posição perante essa realidade que se traduz na seleção e reordenamento dos elementos que compõem a obra de arte. A relação entre criador e receptor, considerando a capacidade comunicativa e evocativa da obra de arte, proporciona possibilidades de autoconstituição do humano, elevado a uma consciência crítica da realidade que o cerca, tornando-o capaz de sair do homem inteiro da cotidianidade ao homem inteiramente (ALBINATI, 2014, p. 267). Na sua visão do *realismo crítico*, Lukács desenvolve uma crítica à arte vanguardista, que já aparecia implícita desde sua obra *Teoria do romance*, onde apontava para a crise estética presente na modernidade decorrente da decadência do ocidente, em que a literatura do romance, desprovida do caráter imanente e orgânico das Tragédias da Grécia antiga, encontra-se num mundo reificado, no qual o indivíduo perdeu seus laços com a comunidade. O romance, portanto, no qual o *herói* luta em nome dos valores que a sua época renega, provoca nesse sentido, uma distância entre o mundo objetivo e subjetivo. Ou seja, realismo é um método para reproduzir a realidade e para tanto, pressupõe uma atitude do escritor perante o real. Logo, o realismo vem dos gregos até os dias de hoje, cujo modelo no qual se baseia encontra em Balzac sua melhor expressão, ao mesmo tempo em que Lukács apresenta uma visão matizada, valorizando a atitude perante o real, que se modifica o tempo todo, buscando a cada mudança captar as novas etapas da realidade, tal como se segue.

Um aspecto central considerado por Lukács (1969) é o problema da *fetichização* da arte na sociedade do *valor*. Nesse sentido, ele chama a atenção para a necessidade de o artista romper esse invólucro a fim de desvelar o núcleo humano da obra¹¹. Outro aspecto importante destacado pelo filósofo húngaro é o reconhecimento, extraído de Hegel, de que a obra de arte é uma manifestação sensível, na qual, aparência e essência, forma e conteúdo estão traduzidas numa unidade. Assim, Lukács enfatizará que não deve haver predomínio de um elemento sobre o outro pois, quando se destaca unilateralmente, a forma ou o conteúdo, a obra de arte fracassa. A ênfase dada

¹¹ No caso específico da literatura, do romance, isso significa dizer que é necessário colocar em primeiro plano a centralidade da ação, isto é, a ação dos personagens.

à forma pelo naturalismo e ao conteúdo pelo expressionismo, exemplificam respectivamente como o primeiro faz uma descrição da aparência imediata, e o segundo promove uma deformação intencional da forma para tornar visível o conteúdo. Nesse sentido, insistindo na sua crítica ao vanguardismo, Lukács considera que, num primeiro momento, a classe burguesa age de forma revolucionária e progressista, tem interesse em desvendar a realidade, e dentro deste contexto é que aparecem o romance realista, a economia clássica inglesa e a democracia. Tal produção literária, denominada como romance burguês, se apresenta como uma arte que vai tratar os homens como produtos da sociedade e acompanhar a afirmação dessa classe burguesa na história. Porém, com o levante da classe operária contra a burguesia, esse pensamento inicial burguês sofre mudanças, perdendo a dimensão do futuro, portanto, do processo de desenvolvimento da própria história. O romance realista se torna naturalista, a economia clássica vira economia *vulgar*. Assim, seus interesses se voltam não mais em conhecer como funciona a sociedade, mas para um pensamento manipulador no qual a democracia vai se restringir ao liberalismo e a participação popular é posta de lado.

Essa decadência ideológica da burguesia marcou o fim de um ciclo histórico, a partir do que se modificou também a concepção do capital em relação a arte e o escritor burguês se situou diante de uma mistificação crescente que penetra a consciência do homem e o impede de ver o nexos real que compõe a vida social. Tal situação geraria uma literatura com visões objetivistas que, por um lado, se apegou a aparência do real, e sucumbiu ao conformismo, retratando os resultados finais da deformação capitalista do homem, e por outro lado, os escritores procuraram refúgio na subjetividade da alma, inteiramente autônoma em relação ao mundo. Nesse sentido, Lukács (1965) enfatiza sua crítica ao ressaltar que esses escritores apenas reproduziam a aparência *fetichista* de um mundo burguês, não acreditando mais na possibilidade do homem de modificar-se. Em suas palavras:

A hostilidade da ordem de produção capitalista à arte se manifesta igualmente na divisão capitalista do trabalho. Um maior desenvolvimento na compreensão desse aspecto do tema nos remeteria, ainda uma vez, ao estudo da economia como uma totalidade. Do ponto de vista do nosso problema, vamos nos contentar em fixar aqui um só princípio, que será, novamente, o princípio do humanismo, o princípio que a luta emancipadora do proletariado herdou dos grandes movimentos democráticos e revolucionários precedentes, herança elevada a um plano qualitativo superior, ou seja, a reivindicação do desenvolvimento harmônico e integral do homem. Ao contrário, a hostilidade à arte e à cultura, própria do sistema capitalista comporta o fracionamento da totalidade concreta do homem em especializações abstratas. (LUKÁCS, 1965, p. 20)

Para Reis, “não seria exagero considerar o romantismo o marco inaugural do sentimento libertário que mais adiante impregnaria os movimentos vanguardistas no século XX” (2015, p. 218), todavia, considerando as sucessivas rupturas estilísticas que ocorreram nos diversos períodos marcados por aqueles movimentos, é necessário enfatizar que elas esbarraram na sua pequena dimensão política e insuficiente inserção social, pois as supostas revoluções artísticas lideradas por esses movimentos, ficaram apenas na aparência, por deixarem de lado a essência das relações sociais.

Nos desdobramentos das reflexões sobre a arte até aqui desenvolvidas, buscaremos sintetizar a visão de Lukács sobre a música, tema do volume quatro da sua *Estética* (1967). Ali o filósofo propõe examinar a questão da mimese musical, a partir do que buscaremos extrair, alguns elementos a respeito da relação da estética musical com a formação humana.

Lukács dá início ao seu exame da música tendo como referência um extenso e detalhado estudo do professor grego Theophratos Georgeadis acerca da música e do ritmo entre os gregos. Nesse estudo, o filósofo húngaro toma noção de que Aristóteles buscava demonstrar a natureza mimética da música, afirmando que os ritmos e as melodias musicais podem suscitar no ser humano sentimentos que variam de acordo com a combinação desses sons na composição musical, conforme lemos na citação feita por Lukács:

Los ritmos y las melodías se acercan mucho como copias a la esencia verdadera de la cólera y la dulzura, así como del valor y la medida, y de sus contrarios, junto con la naturaleza peculiar de los demás sentimientos y propiedades éticas. Así lo muestra la experiencia. Oímos tales melodías y cambia nuestro ánimo. Mas no hay mucha distancia entre la costumbre adquirida de entristecerse o alegrarse por lo semejante y el mismo comportamiento respecto de la realidad. (ARISTÓTELES *apud* LUKÁCS, 1967, p. 9)

Também Chasin (2008) irá buscar em Aristóteles o reconhecimento da música como um ato mimético, como expressão da vida afetiva, interioridade que se exterioriza, subjetividade que sente, onde ritmos e melodias afloram do interior e sensificam sentimentos, que na prática “ao ouvir tais mimeses, a alma muda de estado” (CHASIN, 2008, p. 15). Conforme lemos na citação que faz do filósofo grego, Chasin destaca que:

as peças de música, pelo contrário, contêm atualmente em si mesmas imitações de caracteres, e isto é evidente, pois que na própria natureza das simples melodias há diferenças [recíprocas], de modo que ao ouvi-las as pessoas sentem-se afetadas de diferentes maneiras, e não têm os mesmos sentimentos em relação a cada uma delas; escutam, umas, com um espírito lamurioso e mais retraído, como, por exemplo, o modo chamado mixolídio; outras, num estado suave e brando da mente, como são as melodias livres; outras num estado de equilíbrio e da maior serenidade, como parece que, entre todas, alcançam somente as do modo dórico; enquanto que o modo

frígio infunde entusiasmo aos homens. Estas coisas, com efeito, foram bem determinadas pelos que estudaram esta forma de educação, já que eles extraíram a evidência de suas teorias dos fatos atuais da experiência (ARISTÓTELES *apud* CHASIN, 2008, pp. 14-5).

Vemos já aqui introduzida uma preocupação com a tomada de *consciência teórica* sobre aquilo que os sons manifestam mimeticamente permitindo-nos apreendê-los na forma de melodia¹². Ou seja, como Lukács assinala, a imitação dos sons da natureza não se dá sem uma *consciência teórica*, posto que já há um salto entre os sons existentes na natureza e a captação do ouvido humano destes sons até a configuração musical elaborada pelo homem. Citando Herder, Lukács destacará que, “ningún artista ha inventado nunca un sonido ni le ha dado un poder que no tuviera en la naturaliza y en su instrumento; pero sí que lo descubrió, y le obligó con dulce fuerza a salir a la luz” (HERDER *apud* LUKÁCS 1967, p. 11). Nesse sentido, é fundamental considerar que este processo só foi possível pela evolução social do homem. Isto é, o fato de que o som do instrumento seja determinado por leis naturais ainda que não tenham distinguido de outros produtos do trabalho: a diferença está no propósito dos efeitos alcançados, a partir do fenômeno natural simples:

Pues la concepción de la música como una particular especie de mimesis acentúa enérgicamente con una seguridad dialéctica nada sorprendente en los griegos, aquello que, desde el punto de vista de la mimesis, aparece con la música en el cosmos de las artes, y al mismo tiempo, e inseparablemente, lo que separa a la música de todas las demás artes, lo que constituye su peculiaridad específica. No había duda para los griegos de que toda relación humana con la realidad, la científica igual que la artística, se basa en un reflejo de la naturaleza objetiva de dicha realidad. Las divergencias internas y externas entre la música y las demás artes no pudieron nunca resquebrajar esa convicción de ellos. Por otra parte, los griegos vieron con toda claridad que el objeto miméticamente reproducido por la música se distingue cualitativamente de los de las demás artes: es la vida interior del hombre. (LUKÁCS, 1967, p. 8)

No encontro da música com a realidade considerando o aspecto de seu reflexo, assim como o objeto-sujeito, ela é inexoravelmente parte da interioridade humana, da vida emocional humana. Porém, é preciso considerar que imediatamente e originalmente, esta interioridade não existe

¹² A *consciência teórica*, expressão utilizada originariamente por Marx nos *Manuscritos de Paris* (2004), detém um por teleológico que é a *educação dos sentidos*. Isto é, a necessidade de provimento da sensibilidade humana de uma consciência sobre as formas visuais, sonoras, tácteis, palatáveis etc., com a finalidade social de estabelecermos distinções estéticas.

em todas as esferas como independente da vida humana, mas sim como produto histórico-social da humanidade. Ou seja, a música como resultado da mimese da vida interior, se dá a partir da função que a tem designado todas as circunstâncias históricas e sociais de toda a cultura. Nesse sentido, a tarefa filosófica da arte consiste em descobrir as conexões categóricas que se impõem neste processo, desde que tal função ordenadora da música esteja essencialmente conectada com a sua materialidade histórica (LUKÁCS, 1967). Nestes termos, há de se considerar as questões entre o original e a reconfiguração, isto é, no fato de que a música por um lado se expressa a partir de vibrações que se identificam com precisão matemática, e por outro lado subjetivo, no que se refere a audição e impressões que lhe é inerente como consequência das percepções do homem. Recordando que em Marx, a interioridade do homem presente na sua subjetividade é consequência de sua *percepção sensível*, não podemos ignorar que nas condições sociais de produção capitalista há de se pensar que sem uma operação facilitadora destes processos de trabalho não será possível obter a liberação da interioridade do homem. Se considerarmos este fenômeno pelo lado subjetivo, vemos que a diminuição do esforço para aumentar o efeito do trabalho traz consigo o início de uma liberação da interioridade, da expansão das sensações que acompanham o trabalho e, portanto, da vida emocional do homem como um todo.

Nesse sentido, Lukács relaciona

la posición del hombre entero respecto del trabajo específico de cada caso, su relación subjetiva con la totalidad del trabajo en su vida, con las condiciones de trabajo, con las relaciones de trabajo en general, como contenido de la mimesis de las impresiones [onde a música configura como] consecuencia necesaria de su esencia estética como refiguración de la totalidad emotiva, o sea, como mimesis de una mimesis (1967, pp. 20; 69).

A música circunscrita a partir da estética defendida por Lukács, afigura-se particularmente no que diz respeito ao seu efeito e o seu lugar na vida dos homens. A partir das ideias de Platão e Aristóteles no que se refere ao “significado ético, pedagógico e social da música”, Lukács coloca assim a música pelo seu efeito catártico como sendo capaz de produzir no homem um ver-se em um espelho, confirmando a essência de sua própria vida, precisamente porque mostra, fornecida pela mimese estética, essa possibilidade, acima do que normalmente se encontra acessível, a uma consciência sobre as verdadeiras condições humanas. Isto é, por meio da catarse produzida pela música, o homem experimenta a própria realidade da vida humana, em comparação com a realidade da vida cotidiana. A música se distingue, segundo Lukács, das outras artes, bem como a catarse por ela produzida, pelo fato de que não é sobre a interação dos mundos externos e

internos, provocando a comoção libertadora, que ela se dá. O que significa dizer, que a música pode provocar no homem uma subjetividade tão intensa, capaz de levá-lo a alcançar a sua própria interioridade (LUKÁCS, 1967).

El profundo efecto de la música consiste precisamente en que introduce al receptor en su *mundo*, le hace vivir en él y vivenciarlo, pero, pese a la penetración más profunda, pese a la más vehemente liberación de las emociones, construye ese mundo siempre como diverso del yo del receptor, como un mundo distinto de él y significativo para él precisamente gracias a esa diversidad específica. La obra de arte musical recibe de fuentes de contenido el carácter de “mundo” para-sí: de la madura totalidad de las emociones que se revelan en ella. Sólo cuando esas emociones son, vistas humanamente, cosa esencial, sólo cuando son capaces de desplegar a su vez hasta las últimas consecuencias, las emociones que ellas mismas desencadenan, sólo entonces puede surgir un “mundo” en el sentido del arte. (LUKÁCS, 1967, p. 81)

Mas nem toda atividade artística produz obras de arte capazes de cumprir esse papel apontado por Lukács, posto que, na sociedade do *valor*, a profunda alienação em relação a tudo aquilo que o indivíduo supõe hoje ser uma civilização, resulta de uma conta de resultado impossível: quanto mais do mesmo ele acumula para si, mais profunda é a sua ignorância de saber-se prisioneiro do mesmo. É o que procuraremos considerar no exame seguinte a título de conclusão.

IV. Estetização da vida social e a “comunicação do incomunicável”

Partimos nesse texto da exigência de que a crítica da cultura como reflexo do *mundo que realmente existe*, deve contemplar o caráter ontológico dos sentidos como forma de apreender “a riqueza objetivamente desdobrada da essência humana” (MARX, 2004, p. 110). Para tanto buscamos até aqui problematizar a cultura e a vida social considerando o papel formador do campo da estética no seu interior. Não por acaso deixamos para o final o exame da correlação entre a música e a *consciência teórica* na formação do homem singular em busca de um sentido particular para as suas emoções mais profundas. Nele apontamos que numa sociedade na qual a arte é sistematicamente submetida à lógica da *sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2017), decerto que a incapacita de elevar o indivíduo à esfera da particularidade. Como ressalta Lukács, tal condição contemporânea, impõe ao indivíduo uma *solidão ontológica peculiar* (1969), empurrando-o, ao fim e ao cabo, a se defrontar com o dilema universal do nosso tempo: a renúncia da sua própria condição humana.

É nesse quadro distópico e parasitário que vimos sobressair o aumento exponencial do abismo entre os poucos indivíduos que têm e a imensa maioria

daqueles indivíduos que nada possuem¹³. Com efeito, abandonando-se em meio à decadência que ele próprio criou, o indivíduo do presente faz e refaz os seus cálculos à maneira de um prestidigitador para manter a sensação de satisfação que ora assume a forma de uma fantasmagoria moral, ora a forma de uma fantasia narcísica. Subordinada sistemicamente ao *valor*, a vida social – sua economia, organizações jurídicas, religiosas, educacionais, artísticas, culturais etc. –, submete o indivíduo a um extraordinário processo de reificação contínua, seduzindo-o e pressionando-o esteticamente ao *consumo espetacular* explicitando na esfera cultural “o que ele é implicitamente na sua totalidade: *a comunicação do incomunicável*” (DEBORD, 2017, p. 149, grifo do autor).

Renunciando à fruição estética *tout court*, ou seja, ao valor de uso da arte e das demais relações com o mundo, o indivíduo revela o abandono da cultura como transcendência de si em face do mundo natural. Como pensava Lukács (1967), as realizações pseudoestéticas que integram o ciclo problemático do agradável constituinte da arte submetida à lógica do entretenimento, não produzem a capacidade de arrancar o indivíduo da mera singularidade, desenvolvendo nele o caráter social em contato com o gênero, transformando-o do *em si, para si*. Por fim, recuperando Marx (2004) ainda uma vez, há de se destacar que na medida mesma da consciência política que o indivíduo vier a desenvolver em todos os campos da vida social, incluindo o campo da arte, o salto transformador exigirá sempre uma tomada da *consciência teórica* sobre os sentidos humanos.

Referências bibliográficas

- ALBINATI, Ana Selva. Lukács: A perspectiva ética no realismo crítico. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Orgs.). *Arte, filosofia e sociedade*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 14, pp. 2-15, 1985.
- CHASIN, Ibaney. *Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical*. *Verinotio – Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 9, ano V, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.verinotio.org/sistema/index.php/verinotio/article/view/252/240>>, acessado em 13 fev. 2019.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

¹³ Ver nota 9.

- _____. *A ideia de cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2011.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2014.
- GABLER, Neal. *Vida*. O filme como o entretenimento conquistou a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* v. 1. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *Cadernos do cárcere* v. 2. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- _____. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2014.
- _____. *17 contradições e o fim do capitalismo*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- LATOUCHE, Serge. *A ocidentalização do mundo: ensaio sobre a significação, o alcance e os limites da uniformização planetária*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Coord. e prefácio Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Estética* v. 4. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona/México, DF: Ediciones Grijalbo, 1967.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MARTINS, Luiz Renato. A arte entre o trabalho e o valor. *Crítica Marxista* Campinas/Rio de Janeiro, Cemarx/Revan, n. 20, pp. 123-38, 2005.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MARX, Karl. *O capital*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In: PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio (Orgs.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- REIS, Ronaldo Rosas. Trabalho e conhecimento estético. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, EPJV/Fiocruz, v. 2, n. 2, pp. 227-250, 2004.
- _____. Ontologia crítica, estética e ética: um excerto. *Revista Virtual EN-FIL*, Niterói, Faculdade de Educação/UFF, ano 3, n. 5, 2015. Disponível em: <http://en-fil.net/ed5/conteudo/index_005_ronaldo.php>, acessado em: 13 mar. 2016.
- REIS, Ronaldo Rosas; NOGUEIRA, Sonia Aparecida. Arte e promessa de liberdade: das contradições das vanguardas ao impasse da formação estético-

cultural na atualidade. *Revista Trabalho & Educação*, Belo Horizonte, Faculdade de Educação da UFMG, v. 24, n. 1, pp. 215-31, 2015.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2012.

SEMERARO, Giovanni. *Gramsci e os novos embates da filosofia da práxis*. São Paulo: Ideias & Letras, 2006.

SENNETT, Richard. *A cultura do novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

VAISMAN, Ester; FORTES, Ronaldo Vielmi. Apresentação. In: LUKÁCS, György. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Outras referências:

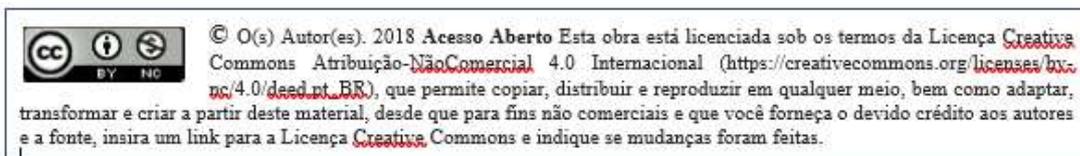
BONG, Joon-Ho. *Parasita (Gisaengchung)*. Filme, cor, 132 minutos. Coréia do Sul: Produtora Barunson E&A Corp. Distribuidora CJ Entertainment, 2019.

Como citar:

ROCHA, Elisabeth Soares da; REIS, Ronaldo Rosas. A crítica da cultura e a educação estética. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 16-43, jan./jun. 2020.

Data do envio: 6 fev. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020



Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente

José Deribaldo Gomes Santos¹

Resumo:

Este artigo debate o modo como Lukács concebe a diferença entre símbolo e alegoria. O autor húngaro, para tal, apoia-se nas distinções entre o simbólico e o alegórico desenvolvidas por Goethe. Com isso, o esteta magiar estrutura a sua própria concepção de realismo. O realismo, para o esteta de Budapeste, é o que marca a autenticidade artística. Este trabalho opta por um estudo de caráter teórico-bibliográfico. Por meio de uma análise imanente sobre recorte da *Estética* do autor húngaro, o artigo considera que a chamada arte de vanguarda, por se inclinar para uma alegoria vazia de conteúdo, abandona as demandas do drama humano. Esse abandono faz com que a arte moderna, de modo geral, caminhe, por um lado, em direção do conformismo decorativo e, por outro, do inconformismo irracional.

Palavras-chave: Alegoria; símbolo; arte moderna.

Allegory and symbol: everyday immanence artistically reflected

Abstract:

This paper debates how Lukács conceives the difference between symbol and allegory. In order to do that, the author relies on the distinctions between the symbolic and the allegorical developed by Goethe to build his own conception of realism. Lukács claims that Realism is what characterizes artistic authenticity. This is a theoretical-bibliographic study. Based on Lukács' Aesthetics, we sustain that avant-garde art abandons the demands of human drama because it leans towards an empty allegory of content. On one hand, this conducts modern art to flirt with decorative conformism and, on the other hand, irrational non-conformity.

Keywords: Allegory; symbol; modern art.

¹ Doutor em Educação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Ceará (Uece). *E-mail:* deribaldo.santos@uece.br.

Introdução

O objetivo principal deste artigo é tematizar como Lukács diferencia símbolo de alegoria. O caráter metodológico recai sobre um estudo teórico-bibliográfico. Opta-se, como recurso de análise, por um exame imanente da *Grande estética* de George Lukács, principalmente, sobre o capítulo XVI.

Sobre essa base, o artigo observa que, enquanto a alegoria se aproxima da desantropomorfização, o simbólico aproxima-se ao antropomorfismo. Essa distinção faz uma diferença basilar para a compreensão da estética marxista, dado que a diferença e até a contraposição entre o alegórico e o simbólico possibilitam ao edifício estético criado por Lukács em sua *Grande estética* se aproxima do conceito de realismo – haja vista que, na compreensão do esteta magiar, o realismo não é um entre outros estilos artísticos, senão a marca maior da autenticidade da arte.

Com base em uma análise histórica, que investiga a aparição da alegoria no barroco e na arte contemporânea, o presente artigo conclui, sempre com base nas investigações de Lukács, que a arte moderna se desvia do autêntico realismo. Por se produzir uma dada fragmentação decompositiva nas criações contemporâneas, conseqüentemente, processa-se certo afastamento entre a obra e aquilo que o sujeito real e concreto experimenta no seu cotidiano. A chamada arte de vanguarda, por exemplo, opta por refigurar uma individualidade autônoma e vazia – para ocupar a lacuna individualista aparece o Nada com o objetivo de cumprir o papel principal. O resultado é que, quanto mais resolutamente se remove das obras sua relação com a realidade concreta, mais nitidamente se manifesta a natureza vazia das composições contemporâneas, a exemplo da dita arte de vanguarda.

O início do debate: Goethe como parâmetro

É inegável a dificuldade para se definir arte. A polêmica distinção entre alegoria e símbolo também se depara com muitas complicações. Para enfrentar o desafio de conceituar arte, György Lukács (1966a; 1966b; 1967a; 1967b), apropria-se dos conceitos antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência para aproximar e distanciar a arte da ciência e do cotidiano. Quando precisa desenvolver a polêmica entre alegoria e símbolo, por sua vez, o esteta de Budapeste toma como ponto de partida as investigações de Goethe. Isso se justifica pois, embora essa problemática seja antiga, apenas após as pesquisas de Goethe, tal contraposição ganha acento para o debate nas demais artes. Como enfatiza o húngaro, antes do poeta alemão, o problema era restrito à questão das artes plásticas.

O criador de *Fausto* relaciona a problemática do simbolismo à categoria da particularidade, apoiando sua argumentação sobre a relação entre universal

e particular. Na interpretação do autor húngaro, Goethe vê claramente a grande diferença entre o artista que busca a particularidade correspondente ao geral ou encontra o geral no particular. No primeiro caso, se produz a alegoria. Já a produção do simbólico dá-se quando uma particularidade encontra o geral sem buscar correspondência com ele. Nesse encontro há, porém, a viva captação da particularidade que, ao mesmo tempo, carrega a universalidade.

No livro *Introdução a uma estética marxista*, por exemplo, Goethe é bastante utilizado por Lukács (1978) para indicar a categoria da particularidade como central para a esfera estética. Exatamente no contraste entre alegoria e símbolo, o filósofo húngaro entende residir um dos pontos centrais para a adequada compreensão da estética: o realismo.

Na *Estética* do autor húngaro, importa lembrar, o que garante à arte sua autenticidade é, exatamente, o realismo. Lukács encontra na distinção goethiana entre o alegórico e o simbólico elementos que possibilitam uma melhor aproximação do realismo artístico. Para Lukács (1967b), a tentativa goethiana de opor alegoria ao símbolo apresenta uma importante novidade para o debate estético. O poeta alemão foi o primeiro a indicar que enquanto a alegoria se inclina para o desantropomorfismo, o simbólico tende para a antropomorfização.

Para demonstrar essa oposição, Goethe entende que o simbólico se aproxima da ideia subjetiva e antropomórfica do sujeito pensante. O conceito, por sua vez, acerca-se do alegórico, pois tem caráter desantropomórfico, ou seja, existe com independência da consciência subjetiva. Expliquemos isso melhor:

- O conceito é a imagem refletida na consciência do sujeito;
- A ideia assume a função mediadora entre a imagem e sua aparência, uma vez que a ideia apenas capta, no imediato, a aparência do objeto;
- Disso se desprende que o conceito, por delimitar e definir, procurando aclarar a univocidade desantropomorfizada do objeto, preserva-se na alegoria.

O fato de o conceito tornar-se uma imagem refletida na consciência do sujeito, para Lukács, entretanto, não significa que haja uma superação da alegoria. O autor em tela entende que, em vez de superação, se constrói um abismo entre a reflexão sensível-subjetiva (a ideia) e o objeto concreto (conceito) responsável por gerar o reflexo que, por sua vez, é captado pela consciência do sujeito. Separa-se, assim, a reflexão concreta sentida pelo sujeito e o reflexo conceitual-desantropomorfizador. O resultado desse abismo é que o modo aparentemente sensível da imagem apenas pode surgir do contraste entre o mundo imanente e o transcendente. Como entre o sujeito e o mundo sensível não há identidade, de um lado do abismo temos o objeto mundanamente imanente em sua desantropomorfização; do outro, há o objeto

captado por meio da imagem transcendida de seu conceito.

Sobre esta questão, vale registrar que, na *Grande ontologia*, o esteta marxista adverte que o reflexo do objeto quando chega à consciência subjetiva, o faz como um não-reflexo, logo, nunca é o objeto em-si senão sua representação reflexiva na consciência do ser pensante².

Goethe, não obstante, por abrigar sua reflexão sob os ensinamentos de Schelling e Hegel, ultrapassa o puro idealismo kantiano. Essa ultrapassagem possibilita, como visto, que ele conceba a ideia como uma rica mediação entre aparência e imagem que, por sua riqueza, não se limita, simplesmente, a captar o conteúdo vindo do fenômeno.

Por meio das palavras do poeta alemão, Lukács (1967b, p. 424) assim sintetiza: “Este é o verdadeiro simbólico, no qual o particular representa o geral, não como sombra ou sonho, mas como revelação viva e instantânea do ininvestigável”, do que é inominável. Para o autor magiar, com esses princípios, Goethe define o contraste entre alegoria e símbolo. Ou seja:

A alegoria transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas de tal modo que o conceito deva se manter e se ter na imagem limitada e completamente, e sendo a imagem o verdadeiro interlocutor. O simbólico transforma a aparência em ideia, e a ideia em uma imagem, de tal modo que a ideia é, na imagem, sempre infinitamente ativa e inalcançável, e que, mesmo em todos os idiomas, permanece indizível. (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1967b, p. 424)

Como o objeto é radicalmente distinto da imagem e o conceito, repetindo, é a matriz que gera a ideia, ficam determinadas as relações entre a aparência e a sua reprodução fiel. Em resumo: essa mediação relacional entre a aparência e a imagem empresta as características essenciais para que a imagem seja plasmada na ideia do sujeito.

Por isso, quando Goethe fala de “indecibilidade” ou “inefabilidade” da configuração simbólica, quer ressaltar que é própria da esfera artística o caráter indecifrável, impreciso, inefável, entre outras objetividades indeterminadas. A objetividade da ideia, formulada por Goethe, é, para Lukács, uma formulação filosófica que pode ser aplicada à infinitude extensiva e intensiva do objeto real. No caso estético, o objeto e a ideia não podem se separar, haja vista que tal cisão destruiria o vínculo entre a arte e a vida. No simbolismo, a imagem, por tomar como base a aparência fenomênica, deixa explícita a manifestação da ideia, o que atende à exigência artística da transformação da universalidade em particularidade.

Como a relação goethiana entre natureza e ideia, não se pode separar sem destruir a relação entre arte e a vida. A imagem, que no simbólico explicita a ideia com base na aparência fenomênica, atende à exigência goethiana de

² Sergio Lessa (1997) publicou instigante ensaio sobre o não-ser do reflexo em Lukács.

descobrir na realidade o universal, transformando-o em particular. Com essa transformação, a particularidade, por ser uma peculiaridade sensível da manifestação dos próprios objetos, alcança a intuição.

Em suma, o simbolismo em Goethe é essencialmente um conceito oposto à alegoria, dado que tem manifestação sensível no sujeito por meio da imagem que se forma antropomorficamente, enquanto a alegoria apenas pode se erguer com base no conceito que, por sua vez, é desantropomórfico.

Com base na iluminação posta sobre a relação entre alegoria e símbolo, em que este ganha acento antropomorfizante e aquela ganha a marca da desantropomorfização, o filósofo magiar sente-se em condições de aproximar o realismo artístico ao simbolismo goethiano.

Começamos pelo fato de que a essência antropomorfizadora da reflexão estética tende a convergir, por um lado, com a concepção de mundo cismundana e, por outro, com a imanência estética da estrutura da obra. Em termos da relação conteúdo-forma, tal convergência tende a produzir um mundo para um ser que existe para ele. Quando essa tendência é autêntica e profunda, abarca o sujeito humano por inteiro. Com base nesse capturar-se por inteiro e pôr o indivíduo em relação com o mundo externo, pode-se afirmar que é impossível ao agente pedestre ser capturado de maneira subjetivista, dado que o mundo criado para ele não seria apropriado se não carregasse em sua imanência a cismundanidade. É justamente a produção de um mundo esteticamente apropriado ao humano que marca a positividade da posição estética. A arte esforça-se por refletir a relação entre o sujeito humano e o mundo em sua verdade objetiva, adequando os desejos, as ilusões, e as imaginações dos humanos ao lugar que lhes corresponde no complexo total da representação.

Esse panorama permite enriquecer o conceito lukacsiano de tipicidade, dado que, por meio da particularidade, o típico assume a função de mediador entre a arte e a vida. Essa mediação possibilita o florescimento da arte como tal, pois reforça suas raízes nas relações essencialmente vitais dos homens e mulheres, o que permite que a arte madura cumpra a importante missão de registrar a autoconsciência da evolução da humanidade.

É preciso problematizar um pouco mais a importância desse registro, pois um dos problemas centrais da existência terrena humana, no curso do cumprimento das tarefas mais importantes, é transformar a privacidade de cada indivíduo não em um obstáculo, mas em um motor. Pela influência que o reflexo estético da conformação da realidade objetiva tem sobre o sujeito humano, a transformação que essa refiguração pratica no imediatamente dado da vida aponta, precisamente, para a transformação da privacidade em exemplaridade típica, ou seja, em particularidade.

Essa tipicidade, ao contrário de aniquilar o pessoal-privado, o supera com preservação, alçando a singularidade pessoal do movimento vital do

humano. A especificidade da positividade estética, com efeito, tem sua natureza no movimento “central” que purifica a generalidade abstrata e, ao mesmo tempo, a privacidade empirista, abrindo caminho para que aquela se encontre nesta e que esta possa se fundir naquela.

A alegoria e sua contradição

Esses são os parâmetros principais para que possamos considerar adequadamente o papel da alegoria no âmbito do estético. Ou seja, dado que o mais importante para o realismo estético é o simbolismo, qual o lugar da alegoria no debate estético?

Para iniciar a problematização, é necessário reconhecer a validade autônoma das formas ornamentais. A ornamentística, conforme descreve Lukács (1966b), motivada exclusivamente pela natureza geométrica de sua formação, mesmo imanente, possui conteúdo abstrato, ‘vazio’ e independente. Apesar dessa “ausência” de conteúdo, no entanto, preserva-se na ornamentística uma capacidade de efeito artístico que, com a evolução da arte, consegue ser independente da transcendência. Esse caráter especial – apenas ele – garante à alegoria um lugar de destaque na conformação estética. Aprofundemos essa questão.

Com o esgotamento da magia, os objetos produzidos sob finalidade mágica perdem o significado transcendente e aparecem como o que são em sua condição de objetos reais. Para exemplificar: um pedaço de madeira, uma pedra, ou outros objetos reassumem suas propriedades de coisa físico-química em-si, abandonam aquela intenção que lhes fora atribuída magicamente.

A situação é mais complicada quando o objeto desse uso transcendente já é em si mesmo mimético. Sobre isso, vale lembrar o debate que o autor traz sobre a mimese primitiva, visto que esse tipo de mimese se comporta com uma marcante neutralidade em relação à transcendência que lhe dá vida. O melhor exemplo é a magnífica mimese das pinturas rupestres do paleolítico, pois nascem, como desenvolvido por Lukács (1966b), provavelmente, a serviço de propósitos mágicos.

Essa é a contradição na qual o problema da alegoria se torna importante, pois o núcleo dessa contraposição baseia-se na essência da posição estética da objetividade. Em outros termos, interessa saber como a discrepância interna entre o “mundo” imanentemente fechado em si mesmo de cada obra de arte, por um lado, e seu conteúdo transcendente, por outro, desdobra-se até se transformar em uma contradição estética. Em resumo: apenas quando há pretensão da arte criar para si um mundo próprio, respeitando as capacidades histórico-materiais de satisfazer tal pretensão, revela-se o problema da alegoria como verdadeiramente real para a esfera da estética.

Esclarecido o ponto de contato entre a alegoria e o estético, para que a argumentação avance um pouco mais, é necessário aclarar o que o autor entende por “mundo” de cada obra de arte.

A mundanidade para a reflexão estética é, no entendimento de Lukács (1966b), precisamente, o desenvolvimento da objetividade conformada até se tornar um determinado em-si. Para o autor, esse processo precisa criar uma estrutura na qual um complexo de objetos, em seu modo aparente-sensível, seja a expressão imediata da essência do que se mostra. Ou seja, em sua totalidade intensiva e extensiva, o complexo de objetos pode ser apresentado aos sentidos humano-pessoais de modo que concentre, no imediato da aparência, o sentido e o significado do conteúdo do objeto de que trata.

Sendo assim, como um retrato de Rembrandt, por exemplo, cria um “mundo” esteticamente conformado e as pinturas rupestres, cuja fidelidade à natureza é, em si, exuberante, não conseguem criar esse “mundo”? Essa mundanidade, problematiza o autor, surge pela conseqüente realização da essência estética das categorias, o que não exige que a obra seja de fato constituída por objetos complexos ligados ou por um único objeto. Ou seja, como a mundanidade das obras de arte é baseada na estrutura categorial acima descrita, bem como no fato de que “cada objeto recebe uma forma artística com a finalidade de que se revele sua própria essência, a essência de suas relações com o mundo externo, como forma aparente imediata de sua mesmidade” (LUKÁCS, 1967b, p. 429)³. A mundanidade da obra de arte exige, com efeito, a completa imanência do seu significado; “se apenas um detalhe parece se referir a além desse círculo, esse ‘mundo’ deixa de ser tal e se reduz a uma multiplicidade desordenada ou mecanicamente acumulada de objetos heterogêneos” (LUKÁCS, 1967b, p. 430)⁴.

Assim já se pode responder porque Rembrandt produz um “mundo” esteticamente apropriado ao humano e os caçadores coletores do paleolítico não. O pintor holandês procura atender a uma missão imanente de seu tempo, enquanto os caçadores coletores do paleolítico tinham como missão reproduzir fidedignamente a caça com a pretensão mágica de alimentação garantida (LUKÁCS, 1967b). Esse exemplo aclara que a cismundanidade na concepção de mundo, por um lado, e a imanência estética da estrutura da obra, por outro, “são tendências muito convergentes, cujas direções estão determinadas pela essência conseqüentemente antropomorfizadora do reflexo estético”

³ Na tradução em espanhol: “cada objeto recibe forma artística con la finalidad de que revele su propia esencia, la esencia de sus relaciones con el mundo externo, como forma aparential inmediata de su mismidad”.

⁴ Na tradução em espanhol: “con sólo que un detalle parezca remitir a más allá de ese círculo, ese «mundo» deja de ser tal, y se reduce a una multiplicidad desordenada o mecánicamente acumulada de objetos heterogêneos”.

(LUKÁCS, 1967b, p. 438)⁵.

Estando claro qual o problema a ser enfrentado, bem como o que o autor entende por mundanidade, já é possível tratar da seguinte questão: a relação entre mundanidade, alegoria e a categoria do decorativo.

O decorativo na estética, como entende o filósofo magiar, pertence à totalidade concreta das determinações da individualidade de cada obra. É essa categoria que caracteriza a ordem e a vinculação dimensional de todos os elementos da criação; ela reforça e fixa o “mundo” produzido precisamente no ser-para-nós (o para-nós convertido no em-si). Ao fixar esse “mundo”, o decorativo mantém a obra na esfera da estética, pois restringe as tendências que, quando agem sozinhas, podem submeter a natureza da realidade da criação a uma excessiva tensão. O decorativo, conceitualmente, é mais abrangente do que a alegoria.

O mais interessante para a atual problemática é que há momentos em que a representação decorativa pretende expressar um conteúdo. Assim, produz-se o alegórico ou, pelo menos, algo relacionado à alegoria. O decisivo, todavia, para o destino da arte, como entende Lukács (1967b, p. 434), é o encontro “entre a missão social dada pela religião à arte e aos elementos formais do decorativo, nos quais um espaço vazio se manifesta entre a força evocadora sensível, necessariamente debilitada, e a falta imediata de conteúdo”⁶.

Para o nosso autor, a coincidência entre a missão social recebida da religião pela arte e os elementos decorativos fundamenta a eficácia estética duradoura das obras de arte alegóricas de maior repercussão. O único elemento que importa, do ponto de vista do debate estético, é o valor próprio do contexto construído de forma decorativa. Nas palavras do autor: “a questão de se esse contexto, baseado apenas em si mesmo, é capaz de produzir uma evocação estética, mesmo que seja de um tipo debilitado, incompleto” (LUKÁCS, 1967b, p. 434)⁷.

Considerando o decorativo, a justificativa para entender o modo como a representação reflete o drama humano-social, sintetiza-se no seguinte paradoxo: a pretensão transcendente religiosa de possuir objetividade, ou seja, capturar a realidade concreta, ter veredito de verdade. Essa contradição se traduz no fato de uma formação de caráter antropomórfico que não permite comprovação factual pretender adquirir natureza de realidade em-si, de ser

⁵ Na tradução em espanhol: “son tendencias muy convergentes, cuyas direcciones están determinadas por la esencia consecuentemente antropomorfizadora del reflejo estético”.

⁶ Na tradução em espanhol: “la misión social dada por la religión al arte y los elementos formales de lo decorativo en los que se manifiesta un lugar vacío entre la fuerza evocadora sensible, necesariamente debilitada, y la inmediata falta de contenido”.

⁷ Na tradução em espanhol: “es capaz de producir una evocación estética, aunque sea de un tipo debilitado, incompleto”

verificável mesmo que a verificação ocorra no mais além transcendente.

Evidencia-se que o debate está postado entre, de um lado, a cismundandade imanente da esfera artística e, do outro, a imagem de mundo transcendentemente religiosa que, apesar de ser antropomórfica, pretende ter caráter de verdade.

A pergunta a ser respondida, para que se possa caminhar sobre essa contradição, é a seguinte: como é o mundo produzido pelo sujeito humano como pátria terreno-social para seu próprio uso? Lukács (1967b, p. 437)⁸ responde que essa pátria pedestre não significa “a felicidade imerecida do paraíso, recebida como um dom da graça”. Para o autor, “mesmo quando tem um caráter idílico, quando a pátria perdida aparece como a Idade de Ouro, [ela] significa uma acusação, um estímulo para lutar e trabalhar, para reconquistar o que foi perdido para o presente ou para o futuro” (LUKÁCS, 1967b, p. 437)⁹. Por esse motivo, continua o autor, “a confissão mais profunda dos grandes poetas, desde o coro de *Antígona* até Górkí, é a declaração de que, de todos os seres que realmente existem, o homem é o mais elevado” (LUKÁCS, 1967b, p. 437)¹⁰.

Filosoficamente, o que pode ser retirado dessa contradição é como as obras vão refigurar o caráter objetivo de tal oposição e suas consequências sobre a concepção de mundo dos homens e mulheres. Não nos esqueçamos de que o elemento que afere autenticidade à obra é sua inequívoca natureza cismundana, que parte do sujeito pedestre e a ele retorna. Isso comprova a convergência entre a cismundandade na concepção do mundo e a imanência estética da estrutura da obra. Para o caso artístico, diferentemente do religioso, a direção da mundandade bem como da imanência é orientada pela antropomorfização da reflexão estética.

Com essa contradição aclarada e com a segurança de que a arte apenas pode cumprir seu papel se for, ao mesmo tempo, cismundana em relação à imagem de mundo e imanente em referência ao fechamento da obra, já se pode voltar ao decorativo.

Quando o princípio decorativo ganha predominância, fica ausente, inevitavelmente, a necessidade objetiva que dá vida a obra. Para que o decorativo seja predominante, falta a dinâmica das relações entre os homens e mulheres, não se vê a tensão do desenvolvimento social do mundo artisticamente configurado, entre outros fatores terrenos. Em outras palavras,

⁸ Na tradução em espanhol: “la felicidad inmerecida del paraíso, recibida como regalo de la gracia”.

⁹ Na tradução em espanhol: “cuando la patria perdida aparece como Edad de Oro, significa una acusación, un estímulo para luchar y trabajar, para reconquistar lo perdido para el presente o para el futuro”.

¹⁰ Na tradução em espanhol: “la confesión más profunda de los grandes poetas, desde el coro de la *Antígona* hasta Gorkí, es la declaración de que, de todos los seres que verdaderamente existen, el hombre es el más alto”.

para suprir a falta da vida concreta na obra, produz-se um sucedâneo que, mesmo sendo em si estético-decorativo, apenas pode ficar na periferia do fator autenticamente artístico, isto é, inclina-se para o pseudoestético.

O decorativo é, como escreve Lukács (1967b, p. 442), “sem dúvida, capaz de produzir um meio homogêneo, mas não pode conferir a verdadeira força produtora de mundos”¹¹. Por esse conjunto de fatores, a alegoria é, para o debate estético, uma formação muito problemática. Se por um lado, no alegórico, há a produção de um meio homogêneo, por outro, não se cria um mundo esteticamente conformado, pois essa formação é produto de uma articulação entre a singularidade privada e a universalidade abstrata. A alegoria apenas pode lograr eficácia duradoura por meio da decoração sem conteúdo, ou seja, quando a transcendência original se dissipa sem desaparecer totalmente, deixando no vácuo dessa dissipação, no melhor dos casos, o apelo de um vazio totalmente ordenado decorativamente.

Esse é o processo pelo qual a formação alegórica de conteúdo transcendente atinge artisticamente o objeto mimético, sem, no entanto, ser capaz de desenvolver a consumação final do objeto com base em sua própria natureza objetiva. Contraditoriamente, atinge o logro artístico sem conseguir produzir um mundo que se feche em torno da obra. Para suprir o vazio de conteúdo, portanto, produz-se um sucedâneo para ocupar esse espaço. Ele se chama princípio decorativo. Tal sucedâneo, ao ser criado, não permite que a privacidade humano-pessoal seja liberada ao ponto de atingir a sua superação; não permite, por meio da mediação da particularidade, o seu autodesdobramento na configuração de personagens e relações tipicamente humanas.

O privado permanece privativo, pois todas as forças modeladoras que alcançaram uma ordem estética, ou mesmo pseudoestética, por não acessarem o conteúdo vitalmente humano, não encontram as mediações necessárias para se confrontar com o mundo concreto. O máximo que se alcança é uma mediação puramente formal que, por meio de universalidades abstratas, vincula-se mecanicamente àquela privacidade singular.

Todo esse debate deixa claro que a missão social religioso-teológica cobrada à arte não pode ter um objeto terreno. A cobrança feita ao complexo artístico pelo religioso é, com efeito, transcendente e abstrata, além de intensamente hiperdeterminada. Essa hiperdeterminação é derivada da fixação além-vida, que, por sua vez, é prometida pela religião aos seus antropomórficos crentes. A missão social assim cobrada, naturalmente, não permite o desdobramento e desenvolvimento da arte em sua fecundidade.

A missão social do complexo artístico, vale a pena repetir, é o registro

¹¹ Na tradução em espanhol: “es sin duda capaz de producir un medio homogêneo, pero no puede dar verdadera fuerza productora de mundo”

da autoconsciência humana. A luta libertadora da arte para se tornar um complexo substantivo é, portanto, a pugna por assegurar que a arte situe seu ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre mobilidade da forma. Sem essa mobilidade, o complexo artístico fica preso e, sem a liberdade de se movimentar, não tem como cumprir sua missão social. Por isso, é tão importante definir a decisiva distinção entre a alegoria e o símbolo, e mais: precisar a vinculação dessa diferença em relação à missão social que cabe a arte.

Especificados os caracteres principais da distinção entre a alegoria e o símbolo, diferenciando-se a oposição qualitativa dessa distinção, aclarar-se-á a maneira pela qual a missão social recebida pela arte impõe sua validade. Afinal, a referência rigidamente prescrita de todos os detalhes a um conteúdo transcendente, como solicita a religião à arte, “impede tanto o desdobramento autônomo da objetividade que há de receber forma, quanto a adaptação sutil das formas e dos conteúdos artísticos às necessidades sociais concretas, que se encontram em permanente alteração” (LUKÁCS, 1967b, p. 447).

O filósofo registra que os efeitos da aguda crise entre a Reforma e a Contrarreforma abriram as portas para a produção definitiva do realismo moderno. A aguda crise religiosa, ao menos em seus princípios fundamentais, cria o caminho para a liberação da arte do âmbito do religioso. Esse processo, insiste o autor, abre as veredas para o realismo que conhecemos hoje. Não se pode cair na tentação, contudo, de que o pugilato libertador da arte tenha sido concluído e que o complexo artístico navega em céu de brigadeiro. Isto é um engano!

Alegoria no barroco: alguns achados de Walter Benjamin

A luta da arte para ser independente da religião continua um problema no presente. As necessidades religiosas contemporâneas, porém, são diferentes das vivenciadas na Antiguidade e no Renascimento. Hoje, somente uma minoria de artistas importantes apresenta uma conexão religiosa no sentido tradicional. A missão confiada à arte pelo papa Gregório Magno, para ficarmos com o exemplo da Idade Média, concede determinada margem de manobra aos realizadores. Esse espaço de labilidade e de certa elasticidade encoraja os produtores a converterem suas obras em motivação humano-social.

O que se convencionou chamar de vanguarda artística, por exemplo, nasce essencialmente com base nas necessidades religiosas contemporâneas. Esse estilo, como entende Lukács (1967b, p. 457) “é antes uma expressão artística de um individualismo anarquista e niilista”¹². Todavia, “ainda menos

¹² Na tradução em espanhol: “El arte de vanguardia es más bien expresión artística de un

se pode falar, hoje, em sujeição do conteúdo artístico, da finalidade artística, ao sistema de dogmas de uma determinada igreja” (LUKÁCS, 1967b, p. 457)¹³. Por isso, é óbvio para o autor, que a dita vanguarda artística tem muito pouco ou nada a ver com a religião no sentido das correntes que atuavam no período medieval.

Walter Benjamin (1984), em sua análise sobre o barroco, dota o esteta húngaro dos elementos necessários para tratar da questão da influência da alegoria na arte contemporânea e conseqüentemente da vanguarda artística. Para Lukács, a interpretação do barroco empreendida pelo filósofo alemão vai além de um contraste com o classicismo. Esse entendimento indica que a problemática da arte contemporânea, especialmente as denominadas vanguardas artísticas, não pode ser simplesmente equacionada na esfera do contraste em relação ao período clássico ou renascentista.

Benjamin não cai na sedução de analisar a tematização seguindo as correntes ecléticas. Ele opta por aderir ao princípio artístico geral. Com esse pressuposto em tela, o autor entende que o exaltado estatuto desfrutado no Renascimento é abalado pelo seguinte processo: “O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca.” (BENJAMIN, 1984, p. 198) O resultado desse processo é que, por um escrúpulo religioso, o cultivo artístico é relegado às “horas vagas”. Disso se desprende, ainda segundo o filósofo da Escola de Frankfurt, o seguinte: “ao se representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total”, a alegoria torna-se o contrário polar do símbolo, por isso mesmo, contudo, sua igualdade. O autor ainda adverte que qualquer personificação alegórica – personificação do mundo das coisas – obscurece sua missão social. Ou seja, “dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (BENJAMIN, 1984, p. 209).

Leiamos a síntese do filósofo alemão cujos elementos são debatidos pelo esteta magiar:

Essa circunstância nos conduz às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os

individualismo anarquista y nihilista”.

¹³ Na tradução em espanhol: “y aun menos puede hablarse hoy de sometimiento del contenido artístico, de la finalidad artística, al sistema de dogmas de una iglesia determinada”

santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas. (BENJAMIN, 1984, pp. 196-7)

Sobre esse debate Lukács (1967b, p. 462)¹⁴ escreve que “Benjamin chama a atenção para o fato de que a consideração alegórica se baseia, em última análise, em uma perturbação que decompõe o comportamento antropomorfizante com o mundo”.

Aqui, devemos relembrar o seguinte: como o reflexo antropomórfico, para a *Grande estética* de Lukács, é a base da reflexão estética, a missão de desfetichizar a realidade apenas pode ocorrer sobre tal base. Do mesmo modo, pode-se anotar que, como a atmosfera produzida pelo alegórico barroco expõe o mundo religioso desprezando a singularidade privada (ao mesmo tempo em que a preserva), produz-se, uma tendência a desfetichização. Isso ocorre porque um elemento desfetichizado é necessariamente composto de suas qualidades e de seus detalhes, o que oportuniza que a coisa apareça imediatamente como é, ou seja, no mero ser-assim de dada singularidade privada, portanto, sem fetiche.

Como se explica, então, esse processo de purificação da personalidade singular privada? Do seguinte modo: quando se aprofunda a relação interna entre a aparência e a essência, entre o detalhe e o conjunto objetivo, em que se processa uma articulação entre a totalidade e o detalhe, há a elevação daquela singularidade privada, que, por meio do movimento depurador da particularidade, alcança o patamar do típico. Como a desfetichização, na obra, dá-se por intermédio da superação com conservação da singularidade privada, conclui-se que se processa o desfetiche. Para que isso ocorra, isto é, para que o objeto seja racionalmente organizado na relação entre uma totalidade e o detalhe, não obstante, é preciso que o detalhe possua um caráter sintomático referenciado à essência, que, por sua natureza, possa revelar a substancialidade do objeto.

Não se pode esquecer, contudo, de que a completa nulidade do detalhe anula conseqüentemente a objetividade concreta plasmada na alegoria. Isso acarreta, aparentemente, uma aniquilação radical de toda a privacidade singular. Não nos deixemos, todavia, levar somente pelas aparências. Como enfatiza Benjamin (1984, p. 256), dessa completa nulidade do detalhe, é óbvio que “a alegoria sai de mãos vazias. O Mal em si, que ela cultivava como um abismo perene, só existe nela, é pura e simplesmente alegoria e significa algo

¹⁴ Na tradução em espanhol: “Benjamin llama la atención sobre el hecho de que la consideración alegórica se basa en última instancia en una perturbación que descompone el comportamiento antropomorfizador con el mundo”.

de diferente do que é”. E o que, de fato, é esse Mal? O filósofo alemão responde: ele é exatamente o não-ser daquilo que ele ostenta ser. Explicando em outros termos, pela natureza da essência dessa classe de aniquilação, ao mesmo tempo em que se processa uma nulidade, carrega-se sempre determinada eternização. Isso quer dizer que coisas e detalhes, quando são intercambiáveis e articulados, não podem ser superados completamente no ato de superação. A superação ocorre apenas em seu concreto ser-assim. O ato de superação refere-se, especificamente, à sua qualidade de se voltar para cada caso singular privado, repondo no lugar de cada caso dado algo que, pela sua estrutura interna, é exatamente do mesmo valor.

Como resume o marxista húngaro, o substituído reaparece na privacidade singular, agora sob uma forma substituída por outra da mesma magnitude. Esse tipo de superação da privacidade é, segundo Lukács (1967b, p. 463)¹⁵, o mesmo que sua reprodução total, pois “se mantém assim em toda concepção ou representação alegórica, e não está em contradição alguma com a natureza religiosamente fundamentada desses procedimentos”.

Quando a base de interpretação do barroco se ancora nas investigações benjaminianas, é preciso considerar a seguinte novidade: na medida em que a iluminação transcendente é executada sem possuir um conteúdo religioso concreto, as refigurações são carregadas com o próprio Nada. Ou, como disse Benjamin (1984, p. 207), o não-ser daquilo que ostenta, “pois a alegoria é (...) o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite”. Para este autor, não há ilustração melhor para a fragilidade da criatura humana do que o fato de os viventes estarem também sujeitos a essa imensa fragilidade. No barroco, como constata o filósofo alemão, o Príncipe é o paradigma do melancólico:

Nessa herança imponente que a Renascença transmitiu ao Barroco, e que tinha sido elaborada durante quase dois milênios, a posteridade dispõe de um comentário mais preciso sobre o drama barroco que qualquer outro que possa ser oferecido pela poética. Os pensamentos filosóficos e as convicções políticas, que estão na base da concepção da história como um drama, ordenam-se harmoniosamente em torno desse tema. (BENJAMIN, 1984, p. 165)

Para Lukács, as investigações de Benjamin (1984), por terem como base a diversidade fundamental dos modos do comportamento humano diante da realidade, tanto na representação alegórica quanto na simbólica, possibilitam que ele veja na alegoria o estilo específico realmente adequado para a sensibilidade moderna independente de virem do pensamento ou da experiência.

¹⁵ Na tradução em espanhol: “se mantiene así en toda concepción o representación alegórica, y no está en contradicción alguna con la naturaleza religiosamente fundada de dichos procedimientos”.

O que Lukács retira de seu diálogo com o filósofo frankfurtiano é o fato de a alegoria começar a perder, progressivamente, sua ligação com a religião cristã. Na contemporaneidade, embora haja vínculo entre a alegoria e o cristianismo, o elo não se assemelha ao período medieval. Na Idade Média, a conexão era determinada com precisão e até mesmo teologicamente. A partir do período moderno, verifica-se que a alegoria encontra afinidade em dois perigosos polos: por um lado, associa-se à certa dose de anarquia e, por outro, aproxima-se à determinada atmosfera fantasiosa. Essa especificidade alegórica moderna inclina a arte para a decomposição formal, que, por sua força dissolutiva, fragmenta a objetividade humana. Essa decomposição, naturalmente, impõe a necessidade de se fortalecer a singularidade privada, uma vez que o sujeito está, cada vez mais, a mercê de si mesmo.

Um divertimento melancólico: os novos ingredientes da “vanguarda” artística

Na guerra e na paz, na frente e na retaguarda, como oficial, assim como médico, entre acumuladores e as excelências, diante de células de borracha e da prisão, junto de camas e caixões, no triunfo e na decadência, nunca abandonei o transe de que a realidade não existe. (BENN, 1970, p. 26)

No que se refere ao alegórico, precisa ser enfatizado com o autor húngaro, que a aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível, é a essência da alegoria. A velha alegoria, contudo, por ser determinada por uma transcendência religiosa, baseada sobre o sobrenatural-celestial, tinha a missão de humilhar a realidade terrena, encaminhando o ser pedestre à completa nulidade.

Apesar de a arte contemporânea dissolver o alegórico transcendentemente mítico-religioso, cujo resultante é refigurar o Nada, é possível encontrar produções que sejam capazes de cumprir com a missão artística de desfeticizar o manto que encobre o cotidiano. Naturalmente, que esse encontro é cada vez mais difícil. Como registrado por Lukács (1965), o caráter da arte garante que sempre existirão ilhas de criações autênticas, o que reforça que esse artigo não tem interesse de estimar determinados produtos da arte. O interesse da exposição, com efeito, é apontar as principais tendências artísticas que representam a expressão do individualismo de natureza anárquica e nihilista.

A chamada arte de vanguarda, por exemplo, concentra em seu modo de manifestação elementos característicos dessa natureza individualista. De importância substancial, esses sintomas, contraditoriamente, não podem escamotear o seguinte fato básico: “as experiências subjacentes à maioria dos grandes e característicos produtos da arte de vanguarda provêm de

necessidades religiosas, porque também sua configuração formal é determinada pelo conteúdo dessas experiências” (LUKÁCS 1967b, p. 457)¹⁶.

Há de se considerar que a concepção de mundo que abraça o que se convencionou chamar arte de vanguarda não constitui nenhuma novidade no debate filosófico ocidental. Desde Berkeley, sustenta Lukács (1967b), que esse idealismo fragmentador do sujeito, que o solta ao Nada, domina a forma de pensar, tornando-se o pensamento oficial do capitalismo imperialista. As consequências que são inferidas com base nessa corrente epistemológica são o que constitui a inovação contemporânea. Antes, como registra o autor húngaro, essa doutrina epistêmica não alcançava grande influência sobre a reflexão científica, tampouco sobre a artística. Um exemplo de como esse idealismo subjetivista encontra a arte, negando completamente a realidade ao dissolver sua unidade material, é a atitude do poeta alemão Gottfried Benn. Para Lukács (1967b), esse escritor toca diretamente no núcleo da problemática, pois ao declarar que nunca abandona o “transe de que a realidade não existe”, aponta para a base ideológica imediata de como a chamada arte de vanguarda lida com o mundo real. A atitude do poeta deixa clara a decomposição da vida humana interior em fragmentos heterogêneos.

Quando essa decomposição fragmenta o sujeito humano, fazendo-o em pedaços e sem conexão entre as partes, o indivíduo privado renuncia conscientemente à potência de desenvolvimento do seu ser, o que o impulsiona – mesmo que apenas em potência – para alcançar um patamar além da mera singularidade privada. Despedaçado e sem conexão com a universalidade, o vivente terrestre apenas pode valorizar e desenvolver as forças e as capacidades parciais da personalidade privada. Tal decomposição, todavia, não existe objetivamente. Sua existência é, com efeito, apenas imaginária, não real. De todo modo, essa dialética decompositiva fragmenta o ser social de modo que ele se sinta conscientemente – mesmo que apenas na imaginação – separado e autônomo. Essa fragmentação funciona como a trava que mantém intacta a preservação das singularidades privadas. Lamentavelmente, esse jogo de “esquizofrenia” tem amparo em todos os campos da cultura. Esse elogio à decomposição interna que nega a realidade torna-se, para os interesses práticos do capitalismo imperialista, um instrumento de extrema utilidade.

Para Lukács, a cínica sinceridade de Benn, mais uma vez, exemplifica exemplarmente o conforto privativo que o sujeito despedaçado pensa ter ao valorizar a fragmentação de sua personalidade privada: “Hoje e aqui sem generalidades nem desejos siderais; esse é um bom fundamento da vida dupla, e minha própria vida dupla tem sido sempre muito agradável, inclusive cultivei

¹⁶ Na tradução em espanhol: “a la mayoría de los grandes y característicos productos del arte de vanguardia proceden de necesidades religiosas, por lo que también su configuración formal está determinada por el contenido de dichas vivencias”.

conscientemente em toda a minha vida” (BENN *apud* LUKÁCS, 1967d, p. 469)¹⁷. Como conclui Lukács (1967b, p. 470): “Com tudo isso, o caminho da alegoria hoje tem uma direção diferente da que era dominada pelas formas religiosas da vida”¹⁸. O pensamento, a obra e a atitude de Benn, sintetizam o “divertimento do melancólico” da arte contemporânea.

O filósofo húngaro relembra como funciona a alegoria na religião e na arte contemporânea. No complexo religioso domina uma transcendência universalmente considerada, existente na sua verdade, que produz a degradação da independência dos objetos cismundanos até que se tornem meros emblemas de um sentido alegórico. Na arte contemporânea, por sua fragmentação decompositiva, esse processo de degradação parte conscientemente e imediatamente do sujeito individual, “o qual coloca individualmente, autonomamente, essa ‘transcendência vazia’, o Nada como um cumprimento paradoxal do vazio assim produzido, como glorificação paradoxal do campo de ruínas alcançado” (LUKÁCS, 1967b, p. 470)¹⁹.

Como deixam claras as declarações de Benn (1970), a arte se vincula indissolúvelmente e, ao mesmo tempo, a duas tendências aparentemente contrapostas. Por um lado, há a hostilidade acompanhada da estranheza em relação ao mundo concreto, morada dos sujeitos humanos, por outro, pretende a maior adaptação possível, articulando-a, por sua vez, ao desejo de viver bem nesse mesmo mundo. De modo contrário, nas duas grandes evoluções da arte – uma na Antiguidade e outra que se desenvolve na Idade Média e que tem como resultado o Renascimento –, os mais profundos motivos artísticos e seus tratamentos ideológicos estão condicionados aos problemas mais importantes de cada época. Enquanto na Antiguidade e na Idade Média o descontentamento com a vida presente produz a disposição para transformar o mundo, na contemporaneidade produz-se um inconformismo formal, expositivo-intelectual, mas que é indiferente às questões vitais da prática humana e que, por isso mesmo, conduz finalmente ao conformismo melancólico que conforta, cuidadosamente, aquela exposição intelectual sem conteúdo universalmente humano²⁰.

O significado alegórico que nasce nessa base tem como atitude desprezar a crítica ao mundo concreto. Ao se criticar concretamente as conexões reais, possibilitando seus desvelamentos, ou seja, o que se esconde

¹⁷ Tradução em espanhol: “Hoy y aquí, sin generalidades ni impulsos sidéreos; éste es un buen fundamento de la doble vida, y mi propia vida doble me ha resultado siempre muy agradable. No he dejado nunca de cultivarla conscientemente”.

¹⁸ Tradução em espanhol: “Con todo esto el camino de la alegoría tiene hoy una dirección distinta de la que tuvo em tiempos dominados por las formas religiosas de la vida”

¹⁹ Tradução em espanhol: “el cual pone individualmente, autónomamente, esa «trascendencia vacía», la Nada como cumplimiento paradójico del vacío así producido, como glorificación paradójica del campo de ruinas conseguido”.

²⁰ *A vida dupla*, de Benn (1972), por exemplo.

em suas entranhas mais profundas, negar-se-ia a retórica da realidade baseada na incapacidade de dominar os verdadeiros problemas decisivos. Essa retórica embasada no individualista niilista é, exatamente, como aponta Lukács, a marca da arte contemporânea. Como entende Lukács (1967b, p. 471)²¹: “Tratando-se do cubismo ou do futurismo, do surrealismo ou da arte abstrata, a destruição dos fenômenos e da objetividade essencial ativa nos mesmos tem sempre seu lugar, de um lado ou de outro”²².

Não há como concluir sem fazer referência à natureza especificamente decorativa da arte contemporânea. Como visto, a arte alegórica procura no decorativo um sucedâneo para o “mundo” esteticamente conformado, ou seja, para a mundanidade. Mesmo que o princípio decorativo, em comparação à objetividade concreta criadora de mundo, seja abstrato, ele tem como função organizar artisticamente a bidimensionalidade, que na alegoria fica estagnada. Na alegoria-decorativa, no entanto, de um modo ou de outro e com maior ou menor intensidade, preservam-se restos de objetividade que foi eliminada. Essa preservação reflete exatamente a missão social que deu vida àquela essência decorativo-alegórica.

Para Lukács, quando a arte que se diz de vanguarda se limita à bidimensionalidade pura, mesmo quando elimina toda aspereza concreta através do desenho geométrico, ainda assim, a obra acabada não pode ser considerada um retorno ao antigo ornamento geométrico. Aqui se impõe, inequivocamente, um princípio decorativo de especificidade moderna. Quanto mais vigorosamente esse princípio é imposto, continua o esteta magiar, quanto mais resolutamente ele remove das obras as coisidades concretamente conformadas, mais claramente se manifesta a natureza do significado desse princípio decorativo. O resultado disso é que, mais facilmente, o princípio decorativo moderno consegue se destacar das alegorias e se transformar em uma entidade vivamente independente.

²¹ Tradução em espanhol: “Trátase del cubismo o del futurismo, del super-realismo o del arte abstracto, la destrucción de los fenómenos y de la objetividad esencial activa en ellos tiene siempre lugar, desde un lado o desde otro”.

²²Decididamente, para Lukács, tudo isso não esgota a produção estética contemporânea. Algumas adaptações do realismo tradicional aos novos tempos podem ser encontradas também na literatura, a exemplo de Joseph Conrad e Roger Martin du Gard, Sinclair Lewis e Arnold Zweig, entre outras produções. Thomas Mann é, para o húngaro, quem “conseguiu reconstruir em uma grande entidade total realista todos os elementos da vanguarda que são realmente reflexos do atual modo de aparecer a essência, libertos das deformações desses equilibristas experimentais” (LUKÁCS, 1967b, p. 472). Bertolt Brecht seria outro artista que não poderia ser comparado à estranheza vanguardista. Como pensa o esteta magiar, a intenção do dramaturgo alemão, “embarca precisamente no caminho oposto ao da chamada vanguarda” (LUKÁCS, 1967b, p. 472). Essas poucas reações são muito mais ausentes nas artes plásticas contemporâneas. Apenas em uma investigação histórico-materialista específica será possível expor os motivos pelos quais o realismo foi quase que quebrado depois de artistas como, por exemplo, Cézanne e Van Gogh. Há de se questionar também, “por que talentos tão grandes como Matisse, ou criadores tão poderosos quanto Picasso, ficaram tão frequentemente presos em uma experimentação problemática” (LUKÁCS, 1967b, p. 472).

A vida humana, por sua vez, recebe e abriga a irradiação desse princípio de modo que, independentemente que venha do cubismo, do dadaísmo, do futurismo, do surrealismo, ou de alguma corrente aparentada à dita arte de vanguarda, consegue amparo na opinião cotidiana e no senso comum acadêmico. Excluindo-se as sempre bem-vindas, honrosas e raras tentativas, esse amparo consegue se fazer um atraente e confortável bibelô para a sociedade capitalista que enfrenta, como considera Mészáros (2009), uma crise estrutural.

A chamada arte de vanguarda, indiferente que seus produtores tenham ou não consciência disso, por acreditar que atende à demanda do drama humano com seu esoterismo pedante, acaba por alimentar a publicidade mercantil, o comércio destrutivo de produtos artísticos e o terrorismo jornalístico acordado com o capitalismo contemporâneo. O resultado dessa conjunção de fatores caminha de mãos dadas com o sucesso do princípio decorativo que, de um lado, possui essência conformista e, de outro, tem inconformismo irracional. Isso tudo é muito bem demonstrado por meio das palavras de Benn (1970), escolhidas para epigrafar estas considerações finais.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENN, Gottfried. *Doble vida y otros escritos*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- LESSA, S. O reflexo como “não-ser” na ontologia de Lukács: uma polêmica de décadas. *Crítica Marxista*, n. 4, pp. 89-112, set. 1997.
- LUKÁCS, G. Tragédia e tragicomédia do artista no capitalismo. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, n. 2, 1965.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 1*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966a.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 2*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966b.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 3*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967a.
- _____. *Estética: la peculiaridad de lo estético v. 4*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967b.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, Karl. *Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro*. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- MÉSZÁROS, István. *A crise estrutural do capital*. São Paulo: Boitempo, 2009.

Como citar:

SANTOS, José Deribaldo Gomes. Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 44-63, jan./jun. 2020.

Data do envio: 5 fev. 2020

Data do aceite: 17 jun. 2020

	<p>© O(s) Autor(es). 2018 Acesso Aberto Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.</p>
---	--

Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács

Paula Alves Martins de Araújo¹

Resumo:

Ao analisar uma obra literária, Lukács a localiza em seu contexto histórico-social. Em seus estudos sobre Tolstói, por exemplo, ele busca demonstrar como a obra desse escritor supera certas dificuldades impostas em sua época para o “grande realismo”, contrariando até certo ponto sua visão de mundo reacionária. Esse fenômeno é o que Lukács entende como “triunfo do realismo”. Nosso artigo visa assim discutir essa tese, perguntando-se quais são as circunstâncias que tornam possível um *tour de force* realista. Também nos interessa avaliar o contexto em que Lukács desenvolve essa tese, considerando suas polêmicas contra o sociologismo vulgar, bem como seu engajamento na frente popular nos anos 1930.

Palavras-chave: György Lukács; teoria do realismo; triunfo do realismo; teoria literária marxista.

What is the triumph of realism? On a category of Lukacs' theory of realism

Abstract:

When analyzing a literary work, Lukacs sets it against its socio-historical context. In his studies on Tolstoy, for instance, he seeks to demonstrate how this writer's work surmount some difficulties that were imposed to the "great realism" at his time, breaking to a certain point the limits of his own reactionary world view. That's what Lukacs calls the "triumph of realism". Our article aims to discuss this thesis, interrogating what are these circumstances that enable a realist tour de force. It is also our interest to evaluate the context in which Lukacs develops this thesis, taking account of his polemics against the vulgar sociology and his engagement in the popular front during the 1930s.

Keywords: Gyorgy Lukacs; theory of realism; triumph of realism; Marxist literary theory.

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: paulaama@hotmail.com.

I

Em um de seus textos, László Sziklai observa que, mesmo quando não parece, nas contribuições de Lukács sobre o grande realismo nunca se trata apenas do grande realismo (cf. SZIKLAI, 1976, p. 124). Haveria algo a mais. É de se perguntar, então, do que Lukács de fato trata, para além das questões de literatura, em seus textos dos anos 1930 e 40 - um período de sua atuação que lhe valeu, e ainda vale, a acusação de pensador oficial do stalinismo. Pois justamente a tematização do grande realismo parece contribuir com provas para esse tipo de acusação. Seu interesse crítico por autores do século XIX, como Balzac ou Tolstói, que além do mais são apresentados em sucessivas contribuições como uma herança a ser reivindicada pelo campo socialista (em detrimento de certas linhas do modernismo literário), é tomado muitas vezes como mais uma evidência de um marxismo dogmático e anacrônico, nada diferente do que se espera da boa tradição do stalinismo. Ironicamente, contudo, se nos fiarmos nas indicações do próprio autor, somos confrontados com o entendimento contrário, pois, para Lukács, os textos desse período são justamente um bastião, conquanto discreto, do antisstalinismo.

De fato, é possível encontrar, em textos posteriores, diversas passagens em que Lukács se distancia explicitamente do stalinismo. Convicto da necessidade de reformas radicais, ele se empenha na renovação do socialismo, o que para ele significa, fundamentalmente, uma democratização, em sentido comunista, de toda a vida social, livrando o socialismo “dos grilhões do método stalinista” (LUKÁCS, 1970, p. 189). Mas ao revisitar sua trajetória², Lukács não circunscreve sua oposição ao stalinismo àquele momento em que, após a morte de Stálin e das resoluções do XX Congresso do Partido Comunista (1956), seu legado estava sendo revisto e debatido nas fileiras do comunismo³, processo que ficou conhecido como desestalinização. Ele revela ter usado uma linguagem esópica para driblar a censura já nos textos da década de 30, entremeando, além disso, citações protocolares de Stálin em seu argumento. Assim, mesmo quando não endereça de maneira direta a sua crítica, até porque, como Lukács mesmo reconhece (cf. 1970b, pp. 235-6), em certos momentos não havia mesmo uma discordância espiritual e moral entre suas convicções e as posições de Stálin, ele entende que, de um modo ou de outro, ela sempre esteve presente. Nesse sentido, ele dirá ao final de sua vida “poder

² Veja-se, nesse sentido, o texto *Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen* (1969), em que Lukács, de modo sintético, faz um balanço do ponto de vista biográfico de sua relação com Stálin, ponderando suas motivações, muitas vezes eivadas de ilusões, e o acerto (ou não) de suas escolhas no contexto histórico da época.

³ Também José Paulo Netto reforça o aspecto contínuo de sua crítica: “entre a crítica lukacsiana elíptica dos anos 1930 aos anos 50 e a denúncia aberta do último Lukács, posterior ao XX Congresso do PCUS, não há hiatos: há uma continuidade essencial, dissimulada somente pela linguagem fabular utilizada na era stalinista” (2019, p. 336).

tranquilamente afirmar que eu era objetivamente um adversário dos métodos de Stálin, mesmo quando eu mesmo acreditava ser um defensor de Stálin” (LUKÁCS, 1970b, p. 240). Para Lukács, portanto, a oposição à linha oficial do stalinismo avulta em seus textos não só nas manobras linguísticas, mas, e sobretudo, ela fundamenta a elaboração dos princípios metodológicos, numa “atitude estruturalmente antisstalinista”, como pontua Nicolas Tertulian (2007, p. 11)⁴.

É nesse sentido que Lukács enquadra sua leitura de Tolstói e Balzac como um protesto tácito, de maneira indireta, contra a prática stalinista de avaliar os méritos de uma obra literária a partir da filiação partidária de seu autor (cf. LUKÁCS, 2018, p. 580). Quando ele, nos anos 30, inscreve Tolstói na tradição do grande realismo, apresentando-o como uma figura relevante para o desenvolvimento do realismo socialista, o gesto de polêmica é assim calculado. Pois, também na interpretação da literatura, a tendência stalinista “desativava todas mediações” (LUKÁCS, 1970, p. 177), de modo que a crítica se contentava em estabelecer correspondências entre a “teoria do partido e o teor das ideias poéticas” (LUKÁCS, 2018, p. 580), forçando uma politização extremamente simplificadora das artes. Trata-se de uma prática semelhante à que Lukács identificava no chamado sociologismo vulgar, uma vertente da sociologia da arte que buscava encontrar nas produções literárias um equivalente de determinadas estruturas sociais e econômicas, da psicologia de classe do escritor, a cuja gênese social a obra é então reduzida.

É possível acompanhar, em diversos textos dos anos 1930, o debate que Lukács trava no cenário soviético, juntamente com Michail Lifschitz, contra essa linhagem crítica, representada, de acordo com os autores, sobretudo por Plekhânov⁵. Eles criticavam, por exemplo, a concepção rasteira de

⁴ O que, diga-se de passagem, não impede que Lukács reconheça eventuais acertos táticos de Stálin, no calor da hora, mas também depois, como podemos ler, por exemplo, no texto mencionado na primeira nota, *Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen*. Um balanço muito lúcido dessa relação é o texto de José Paulo Netto, do qual destaco uma outra passagem: “Com efeito, Lukács, fiel à sua ortodoxia marxista, adotou uma postura de dúplice crítica: contra o dogmatismo da era stalinista e contra o liberalismo emergente com a sua denúncia” (2019, p. 310). José Paulo Netto analisa ainda com bastante interesse a problemática cultural da era stalinista e a oposição de Lukács, em sua atividade crítica, às suas linhas gerais bem como em questões pontuais.

⁵ De acordo com Sziklai, essa polêmica contra a sociologia vulgar se inicia em 1936, com um texto de Lifschitz, *Der Leninismus und die Kunstkritik*, nas colunas da revista *Literaturnaja Gaseta*. Já antes, na revista *Literaturny Kritik*, essa vertente havia sido criticada, mas, na avaliação de Sziklai, “essa polêmica foi em partes demasiadamente abstrata. Sua argumentação se fundava em bases filosóficas lábeis”, limitações das quais o artigo de Lifschitz, por sua vez, não compartilharia (1978a, p. 95). Nas notas dos *Moskauer Schriften* podemos ler ainda que o ponto de referência da sociologia literária soviética, já que era um de seus principais representantes, era W. M. Fritsche (LUKÁCS, 1981, p. 159). Se, àquela altura, a polêmica talvez não tenha tido intencionalmente esse sentido, julgando-a da perspectiva dos trabalhos de Lukács e Lifschitz, é possível interpretar essa diferenciação em relação a

engajamento, de acordo com a qual os méritos de uma obra podem ser avaliados a partir da origem e posicionamento do escritor, tendo em vista que o estilo coincide ponto por ponto com o “estilo da classe” à qual ele pertence. O escritor é visto como um porta voz dos interesses de sua classe e se ela é progressista, a obra também o será e representa assim um estilo progressista. Se, pelo contrário, ele avalia com uma consciência reacionária o estado das coisas, sua obra pode de saída ser considerada como algo menor.

Logo se vê que os campos progressista e reacionário são demarcados por uma linha clara e rígida, não havendo qualquer ponto cego ou indício de contradição. Daí até a conclusão de que um autor pequeno burguês jamais poderia escrever uma obra que não fosse pequeno burguesa, bem como um conde reacionário – como era Tolstói – não teria o que dizer para um trabalhador russo é um pulo. E mesmo que, a certa altura, os críticos dessa vertente se vejam obrigados a fazer algumas concessões, na avaliação de Lukács essa guinada estratégica mantém com um tipo de dualismo eclético – em um buraco, eles depositam as concepções políticas reacionárias do autor e, em outro, uma “misteriosa maestria” (LUKÁCS, 1981, p. 128) – todas as concepções de base, mantem uma certa visão sobre o progresso⁶ que elimina as manifestações de contradição do desenvolvimento histórico nas sociedades de classe (cf. LUKÁCS, 1981, p. 70).

Ao recusar esse tipo de análise, Lukács evidentemente não assume o ponto de vista diametralmente oposto, isto é, de que não haveria qualquer relação entre uma obra de arte e suas determinações sociais, ou que a visão de mundo de um autor não se imprime de modo algum na sua obra e seria, portanto, indiferente. O que Lukács combate em primeira linha é a ideia de que o sujeito e seu papel na elaboração, por exemplo, de um romance ou ainda sua visão de mundo possam ser determinados mecanicamente como um produto *imediato* de seu ser social. Dentre outras coisas, Lukács pondera que, se a sociabilidade e o pertencimento a uma classe são um fator fundamental no desenvolvimento ideológico, elas não representam, para o indivíduo, uma jaula de ferro, como se ele fosse um produto passivo de sua classe. Tal posicionamento, e não uma forma qualquer de fatalismo, é o que caracteriza para Lukács o marxismo. Se este mostra a impossibilidade de que limitações impostas por uma determinada classe sejam superadas *em massa* pelos indivíduos dessa classe, é porque *de modo accidental* elas podem ser superadas *individualmente* (cf. LUKÁCS, 1971, p. 262). Assim, sem negar o caráter

sociologia vulgar como um episódio do esforço de estabelecimento do que seria (do que poderia ser) uma estética marxista, esforço este central para a trajetória de ambos.

⁶ Como lembra Sziklai, “Lifschitz diagnostica de modo totalmente correto que o principal esquema, que serve de modelo para o *sociologus vulgaris* na análise de todos os processos da história da cultura, era o colisão entre a burguesia progressista com a nobreza feudal, já madura para o declínio” (SZIKLAI, 1978a, p. 94).

determinante da classe, Lukács conclui que um indivíduo não “está preso hermética e solipsisticamente no ser e consciência de sua classe; na realidade, pelo contrário, ele se defronta frequentemente com toda a sociedade” (LUKÁCS, 1971, p. 263). Tendo em vista a contraditoriedade do desenvolvimento social, Lukács entende que as relações entre indivíduo e classe só podem ser representadas no quadro da “dialética da realidade”. Assim, a partir do princípio da totalidade⁷, Lukács ressalta o caráter determinante das relações sociais e econômicas no que diz respeito à consciência individual e às atividades da vida espiritual, tais como as ciências ou as obras de artes, ao mesmo tempo em que se contrapõe ao sociologismo vulgar, bem como ao que ele identifica como “método stalinista”, ao ressaltar justamente a complexidade dessa relação.

É por considerar que o desenvolvimento social nas sociedades de classe, em sua realização processual e por vezes dramática, é contraditório⁸ que Lukács descarta a possibilidade de separar e contrapor mecanicamente o lado bom e o lado ruim de determinada ideologia, extraíndo seu sentido de todo progressista ou de todo reacionário. Ele parte do pressuposto histórico-filosófico de que, no capitalismo, o progresso se realiza às custas dos indivíduos, que são submetidos à experiência da alienação de si e dos outros. Lukács discute esse antagonismo próprio ao capitalismo em diferentes textos (nesse sentido, são paradigmáticos os comentários sobre Goethe e Hegel). Ele atravessa, também, os debates contra o sociologismo vulgar nos *Escritos de Moscou*, como podemos ver em uma passagem em que Lukács comenta certa limitação na obra de Ricardo, que também desconsidera – de maneira coerente com os lineamentos de sua teoria – a unidade dialética entre indivíduo e gênero:

Em Ricardo, apenas o progresso do gênero se torna conceito, os indivíduos aparecem à margem – justificadamente, a partir de sua concepção – enquanto nulidades em desaparecimento. Na realidade, pelo contrário, o progresso do gênero se realiza sobre o calvário trágico da felicidade e das mais nobres aspirações humanas. Tão pouco é justificável economicamente protestar contra o progresso que o capitalismo representa em nome dos indivíduos ou de grupos humanos, tanto menos a ênfase exclusiva sobre os momentos de progresso pode expressar o caráter específico dessa fase do desenvolvimento. (1981, p. 112)

⁷ Um comentário de Sziklai é bastante esclarecedor quanto a esse ponto: “A sua essência [do princípio dialético da totalidade] consiste em que sempre se deve considerar, em um determinado período do desenvolvimento histórico total, as classes e as correlações de força que surgiram entre elas, e não em relação ao seu estado morto [*Zustandshaftigkeit*], mas a suas principais tendências de movimento” (1978, p. 96).

⁸ Cf. Cotrim (2009, p. 337) para uma apresentação sintética e bastante clara do problema da contraditoriedade do progresso na sociedade de classes.

À diferença de Ricardo, Lukács confronta o problema da contraditoriedade do progresso do ponto de vista do socialismo; à diferença dos sociologistas vulgares, para Lukács a realização do socialismo não significa o fim das contradições. É o que ele deixa claro, ao comentar em *O romance histórico* as colisões trágicas nos dramas:

A contradição do desenvolvimento social, a intensificação dessas contradições até a colisão trágica é um fato comum [*allgemein*] da vida. Essa contraditoriedade da vida também não cessa com a superação social do antagonismo de classe através da revolução socialista vitoriosa. Acreditar que, no socialismo, apenas haveria o júbilo tedioso da satisfação não problemática, sem lutas ou conflitos seria uma concepção totalmente rasa e não dialética da vida. (1965, p. 118)

O desenvolvimento social não é um processo dicotômico e linear. Sendo assim, a crítica também não pode se contentar em simplesmente afirmar que tal ideólogo ou que tal escritor é reacionário, pois

tendências do futuro podem ter traços reacionário-utópicos, e a orientação no passado pode ter como consequência as mais grandiosas descobertas científicas, prenhes de futuro... A história da ciência conhece inúmeros exemplos em que descobertas certas e importantes foram feitas a partir de premissas falsas (LUKÁCS, 1981, pp. 127-8).

O que Lukács constata a respeito da história da ciência certamente não se restringe a esse campo de produção do conhecimento; antes, esse exemplo retoma e especifica uma das “leis fundamentais” da filosofia da história, enunciada diversas vezes pelos clássicos, como nos lembra Sziklai: frequentemente, nas sociedades de classe, os homens realizam a própria história com uma falsa consciência, o que não significa que esses objetivos embebidos por uma falsa consciência subjetiva não possam conduzir a resultados objetivamente corretos (cf. SZIKLAI, 1976, p. 130). Pois os homens atuam sem que tenham total conhecimento de todas as circunstâncias ou das consequências de sua ação, e isso repercute em tal descompasso entre a motivação de quem age e o resultado dessa ação ou seu sentido objetivo. Não por acaso, ao analisar o escopo alcançado pela iniciativa pessoal no contexto do romance moderno, Lukács identifica a preponderância das relações sociais em detrimento da intenção do herói, de modo que surge justamente “o socialmente necessário: os homens agem de acordo com suas inclinações e paixões individuais, mas o resultado de suas ações é algo totalmente diferente do que eles intenderam” (1965, p. 179). O esquema do sociologismo vulgar, de acordo com o qual o caráter progressista da classe se reflete de modo linear sobre sua ideologia, sinalizando igualmente a grandiosidade das obras de arte produzidas pelos autores dessa classe, exclui o surgimento da falsa consciência

no contexto da realização de objetivos sociais progressistas e ignora a contradição do progresso na sociedade de classes.

Há, ainda, pelo menos um terceiro aspecto na abordagem do sociologismo vulgar sobre a relação entre a base econômica e o complexo artístico que contribui, na perspectiva de Lukács, para sua simplificação. Ao aproximar excessivamente uma esfera da outra, o sociologismo vulgar supõe que o desenvolvimento das artes ocorre paralelamente ao desenvolvimento econômico, o que vale o mesmo que dizer que a arte produzida nas sociedades economicamente mais avançadas é, ela mesma, mais avançada do que aquela produzida nas sociedades economicamente menos avançadas. Para Lukács, contudo, essa relação é caracterizada por uma desigualdade⁹. A mesma base econômica pode dar origem a fenômenos artísticos mais ou menos avançados, de modo que é possível que um artista em um país economicamente menos desenvolvido capture de modo mais pregnante traços essenciais de sua época do que um contemporâneo em um país mais desenvolvido:

o materialismo histórico reconhece – também aqui em grande contraste com o marxismo vulgar – que o desenvolvimento das ideologias não ocorre paralelamente, de modo mecânico e necessário, com o avanço econômico. Não é de forma nenhuma necessário, para a história do comunismo primitivo e das sociedades de classe, sobre as quais Marx e Engels escreveram, que todo avanço econômico, social necessariamente traga consigo um avanço da literatura, da arte, da filosofia, etc.; não é de forma alguma incontornavelmente necessário que uma sociedade mais avançada tenha uma literatura, arte, filosofia mais desenvolvida do que uma sociedade menos avançada (LUKÁCS, 1969, p. 210).

Afinal, dirá Lukács, se de acordo com o materialismo histórico as ideologias determinam o processo de desenvolvimento de maneira secundária em relação à base econômica, concluir a partir disso que entre “base e superestrutura exista uma relação causal simples, na qual a primeira figuraria apenas como causa e a última apenas como consequência” (LUKÁCS, 1969, p. 207) é um tipo de insuficiência própria do materialismo vulgar, ao qual escapam as mediações próprias às expressões ideológicas. Assim, enfatizando o papel desempenhado pela “energia criadora” do sujeito, Lukács conclui que cada ramo da atividade espiritual possui uma “determinada independência relativa”¹⁰:

⁹ De acordo com Winfried Schröder, a primeira vez que Lukács fala do significado das notas de Marx sobre a relação desigual entre arte e economia para a superação da sociologia vulgar foi no artigo sobre Franz Mehring, publicado em 1933. Lukács se perfila a Marx e Engels, ao identificar e desenvolver esse problema. Ambos teriam repetidas vezes demonstrado o “desenvolvimento desigual no campo da história das ideologias” (LUKÁCS, 1969, p. 210).

¹⁰ E que se coloque o devido peso na palavra “relativa”, que explicita a correlação entre base econômica e o desenvolvimento ideológico, nos marcos da divisão do trabalho. Numa passagem mais abaixo desse mesmo texto, Lukács retoma Engels para explicar como é possível

Cada uma dessas áreas de atividade, cada esfera se desenvolve – através do sujeito criador -, a si, liga-se imediatamente às próprias criações anteriores, dá continuidade ao desenvolvimento, conquanto crítica e polemicamente (1969, p. 209).

E isso vale particularmente para as artes e a literatura, o que tem implicações na maneira como a ideologia do artista, sua visão de mundo, em suas oscilações e inconsistências, se imprime nas obras de arte. Sem negar o caráter desfavorável da formação capitalista para o desenvolvimento das artes¹¹, Lukács reconhece que o artista possui uma margem de manobra maior diante da realidade do que, por exemplo, um cientista social:

Mas, de certo, a margem de manobra, dentro da qual mesmo a mais intrépida sinceridade artística não leva a uma ruptura completa e franca com a própria classe, à necessidade de transição para o proletariado, é incomparavelmente maior do que nas ciências sociais. A literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e destinos singulares, que apenas em uma instância tem contato com as relações sociais da época e não precisam, necessariamente, demonstrar uma ligação direta com a oposição burguesia-proletariado. (1971, pp. 266-7)

Para Lukács, em virtude da especificidade das esferas artística e literária, o posicionamento do autor, consciente ou não, e que traz consigo as perspectivas de sua classe, não afeta de modo necessário e direto a representação artística. Também por essa razão é que, referindo-se sobretudo ao período que antecede a ascensão da burguesia ao poder, ele dirá que “há casos em que uma visão de mundo política e socialmente reacionária não pode impedir o surgimento das maiores obras primas do realismo, e há casos em que justamente o progressismo político de um escritor burguês assume formas que se colocam no meio do caminho de seu realismo na figuração” (1971, p. 269). Vê-se que Lukács, como viemos dizendo, não separa a visão de mundo do escritor da realização (esteticamente bem-sucedida ou não) de sua obra; ele nega, contudo, que haja uma causalidade direta entre as tendências progressistas ou reacionárias e o valor artístico de uma expressão ideológica, explicitando por seu turno outras determinações, como as diferentes exigências dos diferentes campos da atividade ideológica e as possibilidades que eles abrem, historicamente, para a apreensão concreta da realidade.

II

Quando se trata de avaliar o que é a literatura de fato progressista e qual o papel nela exercido pelo fator subjetivo, essa concepção do desenvolvimento

que certas esferas da vida espiritual se desenvolvam de maneira relativamente independente (cf. 1969, p. 209).

¹¹ A esse respeito, cf. Bischof; Araújo (2015, p. 90).

histórico, que identifica a contraditoriedade no coração da noção de progresso nas sociedades de classes; que define nos termos de uma desigualdade a relação entre a base econômica e as formas ideológicas de um período (dentre as quais figura, vale lembrar, a literatura); que ratifica as leis gerais de contradição entre ser e consciência *rejeita a solução dos paralelos mecânicos*. Para responder, então, que tipo de influência, seja ela positiva ou negativa, uma determinada visão de mundo exerce sobre uma obra, é preciso, dirá Lukács, descer às raízes, é preciso determinar a situação histórica concreta, ao mesmo tempo em que se observa de perto, na própria produção de um determinado artista, quais são as implicações de seu posicionamento diante da realidade:

A concretude histórica exige assim, a cada vez, a investigação de como uma *determinada* visão de mundo atua sob *determinadas* circunstâncias sobre um *determinado* escritor. Essa investigação exige então, por um lado, a compreensão correta do desenvolvimento capitalista e do papel das diferentes visões de mundo nela; por outro, ela deve se concentrar na correlação concreta na criação mesma do escritor. (1981, p. 132)

Atendo-se a essa perspectiva, através da análise da situação concreta, Lukács pode identificar no caso de alguns escritores um fenômeno muito curioso, que já mencionamos por alto. Ele constata que há obras em que o autor figura – e assim a questiona na prática – justamente o contrário de sua visão de mundo professada, o que não pressupõe qualquer tipo de intencionalidade de sua parte. A intenção do autor não é decisiva nesse caso. Isso é o que Lukács entende por “triunfo do realismo” ou “vitória do realismo”. Como se sabe, essa é na sua origem uma expressão de Engels¹², que a usa para caracterizar um aspecto da obra de Balzac em uma carta a Margaret Harkness. A avaliação de Lênin sobre Tolstói segue por essa mesma direção; em diferentes artigos, ele comenta e contextualiza do ponto de vista histórico e econômico as contradições na visão de mundo de Tolstói, cuja obra contém

¹² A carta de Engels, escrita em inglês, sob o ensejo de comentar uma obra de Margaret Harkness, desapareceu, e o que se conhece dela é um esboço. A partir de uma carta de M. Harkness supõe-se que Engels a enviou em abril de 1888. De acordo com Jan Myrdal (1976, p. 551), a carta foi divulgada pela primeira vez em 1932 na *Linkskurve* em tradução alemã a partir do russo; o original em inglês foi publicado em 1948 na coleção dos escritos estéticos de Marx e Engels organizada por Michail Lifschitz. Na carta, depois de caracterizar o realismo bem como o posicionamento político de Balzac, Engels nota sua mordacidade justamente em relação àqueles com quem o escritor francês – por uma questão de classe – simpatizava: os nobres, e conclui com as seguintes palavras: “que Balzac então tenha sido compelido a agir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que ele *tenha visto* a necessidade do declínio de seus queridos nobres e os descreveu como pessoas que não merecem um destino melhor; e que ele *tenha visto* os verdadeiros homens do futuro ali, somente onde naquela época elas poderiam ser encontradas – isso eu considero um dos maiores triunfos do realismo e um dos traços mais extraordinários do velho Balzac” (1948, p. 104).

não só “imagens incomparáveis da vida russa”, mas “pertence à literatura mundial” (LÊNIN, 1977, p. 96).

Não é, contudo, como um recurso a uma autoridade ou por mera deferência aos clássicos do marxismo que Lukács retoma consistentemente a noção de “triunfo do realismo”. Ela expressa, num ponto crucial, que é a relação do escritor, enquanto subjetividade artística, e a realidade, a autonomia relativa da literatura, contra as exigências da propaganda e do partido, contra, na expressão acertada de Tertulian, as “injunções ideológicas”: “se fôssemos enxergar (com Gundolf)¹³ na literatura somente a *expressão* da individualidade do artista ou (com a sociologia vulgar) somente a expressão da psicologia de classe e não o reflexo da *realidade objetiva*” (LUKÁCS, 1964a, p. 224). Ela sintetiza, também, uma possibilidade de abertura à cultura burguesa, que, ancorada ela mesma nas concepções mais gerais de Lukács sobre o marxismo e a literatura (como viemos sugerindo), participa do esforço que caracteriza esse período da produção de Lukács: a elaboração das alternativas para a arte e a literatura, “em períodos nos quais o fascismo chega ao poder ou o socialismo é vitorioso” (SZIKLAI, 1976, p. 124). É a isso que Sziklai se refere, quando afirma que nos escritos estéticos dos anos 1930, Lukács não estava simplesmente tematizando o grande realismo, por mais que parecesse ser esse o seu objetivo. Assim, a tese do “triunfo do realismo” organiza um problema central de sua teoria, e que ganha particular relevância no contexto da frente popular¹⁴.

Tal resolução do Partido Comunista no VII Congresso (1935)¹⁵, que por um lado modifica a postura de rejeição diante da democracia burguesa, e, por outro, apresenta-se como um contraponto ao dogmatismo e ao sectarismo na União Soviética, pode ser vista como o gatilho político da necessidade de elaboração de um aparato teórico para interpretar, adequadamente, a obra dos aliados burgueses. Nesse sentido, podemos ler *O romance histórico* de Lukács como uma resposta à produção de romances históricos de sua época. Mas, como nota Sziklai, o debate sobre a relação entre visão de mundo e método artístico, na União Soviética, se inicia antes, logo após a fundação da revista *Literaturny Kritik* em 1933¹⁶, contando até 1934, quando se interrompe por

¹³ Friedrich Gundolf foi um conhecido germanista na República de Weimar. Ele pertencia ao círculo de George.

¹⁴ José Paulo Netto aponta para essa mesma correlação; ele entende que Lukács é um “coerente ideólogo da política de frente popular *avant la lettre*” (2017, p. 331), pois ele já havia perdido as esperanças de que a dominação burguesa iria ser liquidada a curto prazo, o que tem, para ele, consequências táticas e estratégicas.

¹⁵ Sziklai nota que é característico da atividade de Lukács nesse período uma orientação “sem reserva crítica tanto pelos princípios estratégicos como táticos da Internacional Comunista” (1990, p. 11).

¹⁶ Ainda de acordo com Sziklai, antes mesmo desse debate, Lunatscharski já havia criticado a falsa concepção de que, ao se apropriar do materialismo dialético, o escritor já garantiria, automaticamente, o conteúdo certo de sua obra. Também P. Judin e M. Rosental teriam se

um tempo, com mais de 30 contribuições. Seja como for, Lukács se empenha na crítica ao sectarismo, do qual ele mesmo não estivera isento¹⁷, e ressalta o significado da grande literatura realista dos séculos anteriores. Assim, no escopo dessa “plataforma antifascista” (SZIKLAI, 1990, p. 8), ele lapida sua teoria no sentido de apoiar uma literatura *partidária*, indicando brechas para a luta ideológica para além da União Soviética, sobretudo no campo literário.

Assim, contra a abordagem sectária que, à maneira do sociologismo vulgar, estabelece equivalências entre posicionamento político e valor estético, prejudicando o desenvolvimento da literatura radicalmente democrática e proletária, Lukács procura mostrar como até mesmo a falsa consciência pode ceder ao ímpeto da realidade, que se objetiva então na obra artística, rompendo com o fetichismo e a mistificação (cf. LUKÁCS, 1981, p. 137), desvelando os momentos de alienação no capitalismo, num adensamento crítico através da representação literária. Pode-se então falar de “triunfo do realismo” quando a “realidade vivenciada e apreendida corretamente” se opõe à “visão de mundo ensinada” (LUKÁCS, 1971, p. 270); quando, na figuração literária, a pujança da realidade, sua superioridade em relação às concepções subjetivas se manifesta; quando, portanto, no processo de figuração literária, ser e consciência entram em contradição.

Para tanto, não é exigido da parte do autor alguma forma de consciência crítica ou revolucionária. Na verdade, no processo de reflexo literário, é possível que o reacionarismo se constitua outrossim como um ponto de vista privilegiado – como no caso de Balzac. Mas, mesmo autores que se destacam pelo caráter progressista de sua visão de mundo, como os democratas revolucionários – paradoxalmente, de acordo com Lukács, poucos desses nos legaram uma obra propriamente realista (cf. 1981, p. 130) –, mesmo estes devem lidar com os brotos da ilusão que caracterizam “qualquer visão de mundo do pensamento pré-marxista” (LUKÁCS, 1981, p. 89). Frente a tais ilusões – historicamente necessárias, poderíamos dizer –, o triunfo do realismo representa uma “determinada forma de *no entanto* [eine bestimmte Form des Trotzdem]” (LUKÁCS, 1981, p. 89), indicando assim a constante tensão em que elas se encontram com uma figuração propriamente realista da sociedade, sem que seja possível determinar de antemão seu efeito (positivo,

oposto a equiparação da RAPP entre visão de mundo e método artístico (cf. SZIKLAI, 1978, p. 120).

¹⁷ A questão do sectarismo é apresentada clara e sinteticamente por Sziklai: “com a vitória do fascismo na Alemanha, vem para primeiro plano no modo de pensar de Lukács justamente aqueles momentos sectários (fascistização do capitalismo, a socialdemocracia como quartel-mestre do fascismo), que já estavam formulados nas *Teses de Blum*, sem que, na situação modificada, a ideia da ditadura democrática a pudesse compensar em certa medida. Da falsa alternativa de Lukács – fascismo ou a revolução proletária que o varre – decorre, no entanto, linearmente que *apenas o proletariado* – mais exatamente – *o proletariado apenas* assume a luta efetiva contra o fascismo, isto é, contra o capitalismo” (1990, p. 13).

negativo) sobre a obra – embora, como nota Lukács, “essas ilusões se tornam tão mais vazias e perniciosas para a compreensão da realidade, quanto mais desenvolvidas as oposições de classe” (1981, p. 123). Faz-se necessário, portanto, nada menos, nada mais do que um *tour de force* realista, que a contrapelo impõe uma ruptura com essa gramática de expectativas do artista, que é a sua visão de mundo.

A questão que a essa altura se torna forçosa então é: *como* essa ruptura pode ocorrer? Como um sujeito que “não necessariamente conhece a realidade em suas determinações essenciais chega a se converter no meio através do qual certo saber sobre a realidade consegue se expressar na obra?” (MARANDO, 2014, p. 18). Lukács responde a essa pergunta em diferentes textos dos anos 30 e 40; em alguns, como Marx e o problema da decadência ideológica, ou ainda certos ensaios dos *Moskauer Schriften*, ele se detém mais sobre o assunto. Justapondo essas contribuições, é possível chegar a alguns elementos que podemos considerar como centrais para a definição de Lukács sobre a realização do “triunfo do realismo”. Ela envolve tanto aspectos subjetivos como objetivos, que atuam em codependência.

No nível da possibilidade abstrata, Lukács menciona como pressupostos subjetivos o talento, isto é, “a capacidade de capturar e apresentar a realidade em sua complexidade” (1964a, p. 229), e a “honestidade artística”. Frequentemente, Lukács afirma sobre um determinado escritor que ele é honesto; assim, ele diz por exemplo que Flaubert e Zola não participam do desenvolvimento social de sua época, pois são “grandes e honestos demais” (1971, 205) para isso; também Kleist, que “rejeita a tentativa de aliciamento do governo”, “arruína-se material e moralmente, mas enquanto uma pessoa subjetivamente honesta” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Com esse termo de conotação aparentemente moral, Lukács procura indicar a coerência dos escritores, que se esforçam por cunhar sua obra de acordo com “a própria imagem de mundo, sem se preocupar com aprovação ou rejeição” (1971, p. 269). Se a “honestidade artística” envolve um posicionamento ético, ela pressupõe também certa consequência no processo de figuração. Diferentemente daqueles que moldam a realidade de acordo com o filtro que convém à classe dominante – para Lukács, esses, que capitularam e se converteram à apologética, estão perdidos como escritores –, os escritores honestos possuem “a coragem de figurar o mundo que ele [escritor] viu e tal como ele o viu” (1964a, p. 229). Nesse sentido, a honestidade é uma condição importante para o triunfo do realismo, mas ela não passa de uma possibilidade abstrata (cf. LUKÁCS, 1971, p. 269; 1981, p. 139).

Um passo na direção da concretização dessas qualidades subjetivas é o “realismo espontâneo”. Ele consiste na preferência que o escritor manifesta na tessitura de sua obra pelo acúmulo da realidade, em detrimento de sua própria imagem de mundo (cf. LUKÁCS, 1971, p. 270). O realismo surge então

espontaneamente¹⁸. Em relação à honestidade, que Lukács caracteriza como “subjetivo-formal”, o “realismo espontâneo” representa um “conteúdo social e ideológico” (1971, p. 270), sem que esteja em questão a apreensão correta da realidade social ou a capacidade de tirar consequências corretas a partir dessa apreensão. O “realismo espontâneo” é antes uma “força” que atua na direção da abertura em relação à realidade, que desperta uma “confiança profunda e íntima na realidade assim percebida” (1971, p. 270), e só então permite que surja “a intrepidez artística na reprodução do mundo assim visto” (1971, p. 270), que corresponde, assim entendemos, à “honestidade artística”.

O que Lukács identifica em Marx e a decadência ideológica burguesa como “realismo espontâneo” nos parece semelhante à capacidade de reação particular do jurista descrita por Engels e comentada por Lukács em *Tribuna popular ou burocrata*? Ali, ele destaca a “espontaneidade imanente dessa área profissional”, pois, no momento de seu surgimento, era possível que um burocrata “subjetivamente honesto” fosse de encontro aos interesses de sua classe, ao aprofundar ideologicamente a “espontaneidade de sua área”, “seu comportamento espontâneo” em relação à ela, tornando-a “com *pathos* moral o tema de sua vida” (1971, p. 426). A diferença é que esse conflito, no caso do burocrata, é antes um acontecimento esporádico, enquanto que, no caso dos artistas com tendências reacionárias, um tal processo não constitui uma exceção. A despeito disso, é preciso notar que o momento histórico, também no caso dos artistas, pode apresentar-se como favorável, ou, pelo contrário, ele pode minar esse tipo de reação.

Outro paralelo possível é com a tipologia de Goethe sobre os escritores apresentada por Lukács em *Marxismo ou proudhonismo na história da literatura*. Goethe dirá que há escritores que procuram no geral o particular, e este funciona então como um exemplo do geral, enquanto outros escritores se ocupam do particular, que desapercivelmente pode conter o geral. Segundo Lukács, esse último tipo não corrige a realidade a partir de sua visão de mundo, pelo contrário, ele “reverencia a realidade, sua esperteza e sua sabedoria” (1981, p. 133), o que paradoxalmente permite que sua visão de mundo, indiretamente representada, atue de maneira mais produtiva sobre sua obra (1981, p. 144).

Tanto em um quanto no outro caso, o que é descrito são manifestações do realismo espontâneo. Em ambos os exemplos, a realidade se impõe sobre uma apreensão tacanha, e assim a visão de mundo, em sua limitação, é

¹⁸ A escolha desse termo, “espontâneo”, é digna de atenção. A crítica de Lukács ao espontaneísmo, enquanto uma maneira de exaltação da imediaticidade, pode ser encontrada nos mais diversos contextos, e está no centro da crítica de Lukács ao naturalismo, por exemplo. Ao especificar essa qualidade do escritor como “realismo *espontâneo*”, parece-nos que Lukács já sugere que é preciso ultrapassá-la, na medida em que a espontaneidade deve ser saturada por mediações, através da figuração artística, transformando-se assim em outra coisa.

questionada por causa de um comportamento espontâneo do sujeito, que o coloca numa postura de receptiva abertura e assim a realidade pode se imprimir, de maneira honesta e realista, na obra.

A postura do sujeito diante da realidade pode então contribuir, ou, pelo contrário, inviabilizar o triunfo do realismo, ao permitir uma relação mais ou menos profícua com a realidade. Para Lukács, está claro, não interessa em um primeiro momento se a visão de mundo do autor é progressista, se ele alimenta utopias ou se se trata de uma figura reacionária. Mas a imagem de mundo de um autor - enquanto um processamento da realidade, enquanto uma “síntese das suas experiências elevada a uma certa altura da generalização” (LUKÁCS, 1971, p. 229) – pode ela mesma favorecer, ou pelo contrário, inviabilizar tal representação abrangente, realista da realidade:

Com toda a tortuosidade da relação recíproca entre a possível falsidade da visão de mundo e a grandeza da figuração realista, uma visão de mundo equivocada qualquer evidentemente não pode servir de sustentação para um grande realismo. (LUKÁCS, 1964b, p. 250)

Cabe então à crítica investigar concretamente de que maneira a visão de mundo, enquanto um ponto de acesso à realidade, atua sobre a obra; se, numa postura de “reverência à própria realidade”, o escritor se deixa guiar por suas mãos (o que condiciona o “realismo espontâneo”) ou se ele procura dominar a figuração, conformando-a não às suas próprias leis de desenvolvimento, mas corrigindo-a de acordo com suas intenções pessoais. De modo que, por si mesma, a visão de mundo não nos permite entender nada sobre literatura, mas a sua “relação concreta com o processo criativo de um determinado escritor” é um critério para que o triunfo do realismo possa ocorrer:

O ponto é em que medida o aprofundamento ideológico ajuda o escritor a ver os homens, suas relações, conflitos etc. de maneira mais correta e abrangente, mais verdadeira do que a mera observação imediata tornaria possível. Aqui se mostra então um resultado aparentemente paradoxal: quanto mais indireta a relação entre a visão de mundo e a criação, mais profundamente apreendida e pensada deve ser a visão de mundo, para de fato poder frutificar a criação. Pois nessa relação indireta a visão de mundo do escritor volta a ser novamente um momento da vida (LUKÁCS, 1981, p. 143).

Assim como Goethe, que vê no confronto com o singular (e não em sua busca no geral, tal como na alegoria) as maiores possibilidades para a literatura, Lukács insiste nas vantagens da relação indireta entre a visão de mundo e a criação artística, em contraposição a uma relação direta, intencional, característica da literatura de tendência enquanto expressão de um ideal. Ainda assim, Lukács atribui grande importância ao ódio contra o capitalismo e sua desumanidade, como no caso de Balzac. Tido por Lukács como um dos expoentes da crítica romântica ao capitalismo, o ódio de Balzac atravessa sua obra, como também a sua pessoa. De acordo com Lukács, ele é,

assim como o reacionarismo, um elemento da sua visão de mundo; sendo assim, quando Balzac “figura e não quando ele escreve como um panfletista monarquista”, o ódio contra o capitalismo permite que ele reconheça certos traços fundamentais da restauração, ele abre para Balzac “a percepção precisamente desses fenômenos – socialmente decisivos”, ele o torna “clarividente” (LUKÁCS, 1981, p. 74). Para Lukács, não são raros esses casos em que um ódio estreitamente ligado a tendências reacionárias permite que um escritor perceba e figure mais adequadamente a realidade do que um “representante do progresso burguês”. Outro exemplo seria Tolstói, cujo ódio, mais precisamente o ódio de matiz camponês, é um elemento decisivo em sua obra.

O ódio é um “componente afetivo” de uma atitude que Lukács valoriza, e que Maria Marando sintetiza nos termos de “sentir-se parte de um certo destino comum” (MARANDO, 2014, p. 20). Desse modo, ela ressalta a partir de Lukács a importância de tais componentes afetivos “para a aproximação à vivência da genericidade”, que não acontece através de “saberes científicos”, “senão que pela via afetiva” (2014, p. 20). Nesse sentido é que Lukács menciona uma carta de Gorki, na qual ele defende uma “cultura dos sentimentos”. Interessa a Lukács a observação de Gorki a respeito da diferença entre os escritores e os leitores de sua época, na União Soviética. Gorki nota que os leitores que fazem parte da vanguarda da classe trabalhadora, mesmo quando não são familiares dos livros de Lênin, tem uma base emocional muito mais sólida do que os escritores, o que lhes permite se apropriarem “da lógica das ideias que subjaz as coisas”, pois o “sentimento de mundo” é “uma emoção que antecede o conhecimento de mundo da lógica intelectual” (GORKI *apud* LUKÁCS, 1971, p. 272). Essa cultura afetiva de que eles dão mostras poderia, por sua vez, ajudar os escritores burgueses, que dependem da “própria força” para superar as circunstâncias hostis do capitalismo, “a procurar e encontrar o caminho através da brenha dos preconceitos impeditivos”(LUKÁCS, 1971, p. 272).

Quando Lukács fala do ódio ou do componente afetivo envolvido na imagem de mundo como uma das condições para o “triunfo do realismo”, pode parecer que está em jogo uma dimensão muito própria, íntima por assim dizer, do autor empírico. Mas, como bem notou Marando, o fundamental nessa atitude é a ponte com um destino comum, que alcança certa expressividade através do processo de figuração. O ódio é o sentimento que Tolstói compartilha com “milhões do povo russo, que ‘já odeiam os senhores da vida presente, mas que ainda não chegaram na luta consciente contra eles, na luta consequente e que vai até o fim sem qualquer conciliação’” (LÊNIN, 1986, p. 316).

A partir dessa indicação, podemos apreender um elemento do triunfo do realismo que se torna perceptível sobretudo nesses comentários sobre

Tolstói, que é o vínculo com um movimento social relevante e progressista. A obra de Tolstói reflete tanto as virtudes quanto as fraquezas das “revoltas camponesas depois das reformas de 1861 e antes da revolução de 1905”. A sua recusa do mundo burguês, que funde o ódio contra a aristocracia a ilusões de corte reacionário, é da mesma natureza contraditória que o “ódio aos proprietários de terras – aos senhores feudais – e seu governo” que moveu a “massa de milhões de camponeses” “à luta revolucionário-democrática” (LÊNIN, 1977, p. 99). Assim, em virtude de seu teor objetivo, em virtude de sua “necessidade histórico-mundial”, as ilusões de Tolstói não só não impedem, como são um ponto de apoio para sua grandeza literária, para sua “capacidade de desvelar e figurar as determinações essenciais do desenvolvimento social” (1964b, p. 190). Se, em outros momentos, Lukács não atribui claramente um caráter determinante a esse vínculo, em seu comentário a Tolstói ele é de fato categórico:

apenas aquelas ilusões do escritor que são fundadas necessariamente no movimento social, cuja expressão literária é o escritor, que, enquanto ilusões, frequentemente ilusões trágicas, são de uma necessidade histórico mundial, não serão um impedimento insuperável para uma tal figuração objetiva da sociedade (1964b, p. 191).

O vínculo com um movimento social significativo e progressista é o que torna assim uma ilusão historicamente justificável (cf. LUKÁCS, 1964b, p. 250).

Se nos atentamos bem, podemos ler nessa restrição, no critério da necessidade histórico-mundial que advém da estreita relação com um movimento popular, um outro requisito da teoria do realismo e que desempenha igualmente um papel no “triunfo do realismo”. Na medida em que expressa literariamente a potência e os limites do movimento camponês russo, Tolstói traz para o primeiro plano “os grandes problemas da vida, que, em virtude de seu caráter geral e sua profundidade, podem ser entendidos por todos” (LUKÁCS, 1964b, p. 256). Essa habilidade em retratar os momentos significativos da vida popular é o que Lukács entende por “caráter popular” [*Volkstümlichkeit*]. Através do caráter popular, através da “figuração múltipla e integral da vida”, o ponto de vista do escritor, que política e socialmente pode ser visto como iludido, ganha realidade. Não quer dizer que, na obra acabada, esse ponto de vista ainda seja funcional. Ali, para Lukács, ele é um corpo estranho, mas, para o processo de figuração, ele foi indispensável (cf. LUKÁCS, 1971, p. 433).

O que se torna evidente, nessas idas e vindas da relação entre o autor e a realidade, através do processo de criação, é que a diferença (ora encurtada, ora ressaltada no comentário de Lukács) entre a obra acabada e a realidade, da qual aquela é um reflexo artístico, fundamenta afinal a possibilidade do

“triunfo do realismo”. No processo de criação, a “subjetividade imediata” do escritor se transforma, de modo que seus afetos – como o ódio – ganham uma outra amplitude e uma outra dinâmica. Segundo Tertulian¹⁹, ocorre uma “superação do estágio de pura singularidade”, o que implicaria,

ao mesmo tempo, uma superação por meio da intensificação de determinadas características da experiência individual; essa generalização [*Verallgemeinerung*] *sui generis* do vivenciado pode se objetivar no mundo da obra com diversas reflexões [*Rückstrahlungen*] na totalidade intensiva desta última (...), sem conduzir a uma universalidade abstrata, como seria o caso nas generalizações científicas (TERTULIAN, 1990, p. 89).

Outrossim, essa superação pressupõe como vimos um ponto de apoio na realidade. Lukács destaca a potência dos momentos revolucionários, que tornaram escritores como Balzac ou Tolstói, com seu reacionarismo estreito, em grandes realistas. Mas, em determinados contextos, a força objetiva da realidade não é suficiente para vergar a tacanhez obtusa de um modo de ver; por vezes, o “poder objetivo” da realidade não é “manifesto e forte o bastante” para transformar a pequenez reacionária em “uma figuração total e objetiva da realidade” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Esse é o caso de Kleist, cuja honestidade “é uma das condições subjetivas importantes para o ‘triunfo do realismo’ em suas obras primas e em partes de sua produção como um todo” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Mas, por causa da Alemanha da época, o “triunfo do realismo” se restringe a umas poucas obras. Combinada às suas tendências pessoais, a situação alemã o lança na tragédia: Kleist “é destruído tragicamente pela miséria da Alemanha, pelos seus próprios instintos tanto reacionários como decadentes” (LUKÁCS, 1964a, p. 231). É essa opacidade o que caracteriza, para Lukács, o período que se inicia depois da revolução de 1848: incapazes de conceberem o mundo de uma maneira acertada, os escritores se veem confrontados por uma realidade aparentemente esgarçada. Assim, após 1848, as condições para o triunfo do realismo se tornam cada vez mais difíceis; os fundamentos a partir dos quais os escritores poderiam superar sua particularidade, ao oferecerem uma “visão geral sobre toda a vida social da humanidade” (LUKÁCS, 1971, p. 434) se tornam cada vez mais problemáticos. Lukács observa que “das contradições entre ponto de partida utópico e reprodução ampla da realidade surge cada vez menos uma vitória do realismo”, pois “a utopia, frequentemente com subtendências reacionárias, infiltra-se cada vez mais na figuração mesma” (1971, p. 434). Ele entende que a razão para tanto é, justamente, o aprofundamento das relações capitalistas – num contexto pós-revolucionário, poderíamos acrescentar: “quanto mais o

¹⁹ Embora em seu comentário Tertulian se volte sobretudo para a estética tardia de Lukács, em virtude das continuidades entre ela e a dita teoria do realismo, seu comentário pode também explicá-la com precisão.

capitalismo permeia todas as relações sociais, tanto menos uma visão conservadora pode reclamar para si uma universalidade para esclarecer todos os fenômenos sociais” (LUKÁCS, 1981, p. 139).

Fundamentalmente o problema é o mesmo: o conflito entre a “imagem de mundo mental” e a “realidade vivenciada”. Mas, nesse período, o escritor burguês honesto se vê acuado. Por um lado, “os preconceitos do período da decadência desviam a atenção das pessoas da percepção dos acontecimentos realmente importantes da época” (LUKÁCS, 1971, p. 270). Por outro, ao criticar e recusar o desenvolvimento de sua classe, sem, contudo, romper com ela, o escritor honesto acaba por assumir o lugar de observador. Esse lugar, para Lukács, é trágico, pois ele expressa uma recusa, ele expressa “o ódio, a repulsa, o desprezo pelo regime político e social de seu tempo” (LUKÁCS, 1971, p. 205).

Essa oposição, no entanto, não exime os escritores das deformações de seu tempo, eles são, afinal “filhos de sua época” (LUKÁCS, 1971, p. 209). Seria preciso superá-las na figuração, quando, por meio de seu poder objetivo, a realidade poderia driblá-las. Mas – e esse é o desfecho trágico – o observador se depara com resultados (não com o movimento); de seu canto, onde “eles não estão em condições de vivenciar conjuntamente na vida a luta real do homem pela organização plena de sentido de sua vida” (LUKÁCS, 1971, p. 233), o “realismo espontâneo” – que poderia dissolver os resíduos do fetichismo - não chega a tomar corpo, pois a experiência da realidade é débil.

Ademais, ainda que o escritor vivencie tais acontecimentos fundamentais, “os preconceitos atuam no sentido de um aprofundamento enganoso, no sentido de desviar da investigação das causas reais subjacentes do acontecimento em questão” (LUKÁCS, 1971, p. 271). A partir dessa avaliação do estado de coisas, Lukács entende que, nesse contexto, o trabalho intelectual e moral do escritor se torna fundamental. Como bem resume Karin Brenner:

Não basta mais captar o caráter da época com “cinismo ricardiano”, o “olhar literariamente claro” se torna cada vez mais importante. O grau de consciência estética recebe um peso decisivo em relação à força figurativa puramente espontânea. (BRENNER, 1990, p. 156)

Isso não significa, para Lukács, que o escritor deva assumir a visão de mundo do materialismo dialético. Ele deve lutar constantemente para “superar esses preconceitos na observação e julgamento da realidade mesma” e lutar “para superá-los na própria vida interior, na sua posição quanto as próprias experiências interiores” (LUKÁCS, 1971, p. 271). Se a experiência imediata reforça os fetiches da consciência cotidiana, Lukács entende que é preciso desmontá-los através do trabalho intelectual e moral.

A situação dos escritores socialistas é em larga medida diferente. Quando o povo organiza a vida social de acordo com seus interesses

econômicos e culturais, cessa, de acordo com Lukács, a separação entre arte e vida (cf. LUKÁCS, 1971, p. 443). Ele se contrapõe, como vimos, às limitações sectárias de setores da esquerda, mas não deixa de sublinhar o corte de classe que também desempenha um papel na relação do escritor com a realidade, relacionando-o com outras dimensões da vida social. Como ele afirma em *Volkstribun oder Bürokrat*, “o problema da consciência é qualitativamente diferente para a classe trabalhadora do que para todas as outras classes da sociedade capitalista, do que para todas as classes revolucionárias anteriores da história” (1971, p. 446).

Ao mesmo tempo, é claro para Lukács que a realização dessas possibilidades que permitiriam um novo florescimento da vida cultural se vê ameaçada, dentre outras coisas, pelo burocratismo. Em suas notas autobiográficas, ele estabelece retrospectivamente o sentido do destaque cada vez maior do “triunfo do realismo” como um combate à tentativa de regular a produção ideológica a partir de cima. Essa dimensão da visão de mundo na produção literária foi colocada, dirá Lukács em *Marxismo ou proudhonismo na literatura*, “energicamente na ordem do dia entre nós” (1981, p. 145), isto é, entre os comunistas na União Soviética. Ele observa, contudo, que “se essa política do Partido Comunista da URSS deve se tornar frutífera, então é necessário que os escritores lidem consigo a respeito da complicada correlação entre visão de mundo e literatura”. Não só os traços de “falsa consciência” não desapareceram (cf. LUKÁCS, 1971, p. 421), como também, do ponto de vista da política cultural, a tese do “triunfo do realismo” mantém sua atualidade em relação aos escritores soviéticos, embora para avaliá-la seja necessário, segundo Lukács, ter sempre em conta a diferença. Ele entende que certas barreiras desaparecem no realismo socialista. Afinal, “a perspectiva socialista gera também para a literatura a possibilidade de enxergar a vida social-histórica com uma consciência correta” (LUKÁCS, 1971, p. 555). Dessa possibilidade não se deve, contudo, concluir que “o processo de transposição de uma consciência correta em um reflexo correto, realista, artístico da realidade seja a princípio mais direto e mais fácil do que de uma consciência falsa” (LUKÁCS, 1971, p. 555). Como procuramos mostrar, muito do esforço de Lukács vai no sentido de demonstrar que essa assunção não passa de um “erro fatal” (LUKÁCS, 1971, p. 555).

Referências bibliográficas

BISCHOF, B; ARAÚJO, P. A. M. Pressupostos históricos e sociais da criação artística, na perspectiva de Georg Lukács: hostilidade do capitalismo às artes. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, v. 24, n. 39, pp. 88-107, 2015.

- BRENNER, K. *Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- COTRIM, A. A. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ENGELS, F. Rohentwurf Engels. In: ENGELS, F; MARX, K; LIFSCHITZ, M. (Orgs.). *Über Kunst und Literatur*. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1948.
- ERIBON, D. Lukács e a sombra de Stálin – entrevista com Nicolas Tertulian. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 25, n. 2, pp. 15-21, nov. 2019.
- LÊNIN, V. I. Über L. N. Tolstoi. In: *Über Kunst und Literatur*. Moskau: Verlag Progreß, 1977.
- LUKÁCS, G. Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* (Werke Bd. 7). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1964a.
- _____. Tolstoi und die Probleme des Realismus. In: *Probleme des Realismus III - Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Werke Bd. 5). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1964b.
- _____. *Der historische Roman* (Werke Bd. 6). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1965.
- _____. Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In: *Probleme der Ästhetik* (Werke Bd. 10). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1969.
- _____. Brief an Alberto Carocci. In: *Marxismus und Stalinismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970a.
- _____. Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen. In: *Marxismus und Stalinismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970b.
- _____. *Probleme des Realismus I* (Werke Bd. 4). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1971.
- _____. *Moskauer Schriften*. Frankfurt am Main: Sandler, 1981.
- _____. Die große Oktober 1917 und die heutige Literatur. In: *Russische Literatur, russische Revolution: Ausgewählte Schriften III*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2018.
- MARANDO, M. Realismo y “triunfo del realismo” en la teoría estética tardía de György Lukács. *Verinotio - Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, n. 18, Ano IX, out. 2014.
- MYRDAL, J. Zum Triumph des Realismus. *Akzente*, n. 22, 1975.
- SCHROEDER, W. Die Entfaltung des industriellen Kapitalismus und der Epochenwechsel im ästhetischen Denken – Zu den Notizen von Karl Marx über ‘griechische Kunst und Epos’. *Marx-Engels-Jahrbuch*, Band 9, Berlim, 1985.

SZIKLAI, L. Die Ästhetik der ungleichmäßigen Entwicklung. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Separatum Sectio Philosophica et sociologica*, Tomus IX, Budapeste, 1976.

_____. Die kämpferische Ästhetik des Michail Lifschitz. In: *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*. Budapeste: Akademiai Kiado, 1978a.

_____. Die Moskauer Schriften von Georg Lukacs. In: *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*. Budapeste: Akademiai Kiado, 1978b.

_____. *Georg Lukács und seine Zeit: 1930-1945*. Berlim/Weimar: Aufbau, 1990.

TERTULIAN, N. Eine Phänomenologie der Subjektivität. In: PASTERNAK, G. (Org.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990.

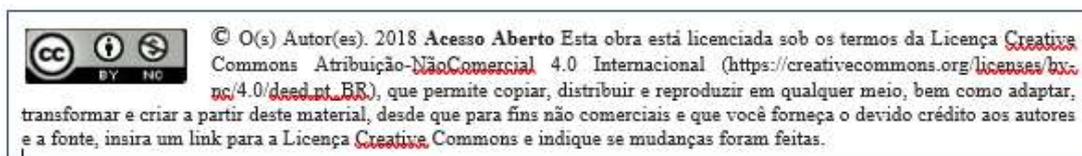
_____. Lukács e o stalinismo. *Verinotio - Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 7, Ano IV, nov. 2007.

Como citar:

ARAÚJO, Paula Alves Martins de. Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 64-84, jan./jun. 2020.

Data do envio: 16 mar. 2020

Data do aceite: 2 jun. 2020



Arte autônoma ou arte política?

Bruno Daniel Bianchi¹

Resumo:

O presente artigo tem por objetivo compreender a discussão entre a alternativa entre uma arte autônoma e uma arte política/de tendência. A partir do referencial teórico do marxista húngaro György Lukács, o texto busca criticar o caráter enrijecido do debate devido à limitação da concepção de sujeito e sociedade inerente à ideologia burguesa, assim como sua tentativa de produzir uma filosofia da arte desvinculada das questões histórico-sociais de seu tempo.

Palavras-chave: partidarismo; arte de tendência; autonomia da arte.

Autonomous art or political art?

Abstract:

This article aims to understand the discussion between an autonomous art and a tendency/political art. Based on the theoretical reference of the Hungarian Marxist Gyorgy Lukacs, the paper seeks to criticize the stiffened character of the debate due to the limitation of the conception of subject and society inherent in bourgeois ideology, as well as its attempt to produce a philosophy of art detached from the historical-social questions of its time.

Keywords: partisanship; tendency art; autonomy of art.

O debate entre a politização ou não da obra de arte, ainda que presente há pelo menos 150 anos, é bastante recente na história da arte. Ainda que a obra passe por um processo de autonomização, por exemplo, de instituições como a religião já no Renascimento, é apenas com o desenvolvimento de teorias estéticas como as obras de Kant e Schiller que se tem início uma discussão sobre uma arte livre ou pura (BÜRGER, 2017). Como consequência, abre-se também a discussão sobre a possibilidade (ou exigência, em alguns casos) da arte assumir abertamente uma função política. A questão da existência de uma “contaminação” da arte pela política ou da existência de uma arte pura, acima dos debates e lutas do cotidiano ainda é um tema recorrente quando tratamos da relação entre arte e sociedade.

¹ Especialista em Gestão Pública pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. *E-mail:* brunodbianchi@gmail.com.

Em primeiro lugar, esse debate sobre a politização ou não da arte se revela como uma discussão mais geral da relação entre forma e conteúdo, na qual, por um lado, a visão de uma “arte pura” (ou uma arte pela arte) seria uma exacerbação da forma em detrimento do conteúdo, ou seja, colocaria o conteúdo em segundo plano. Por outro lado, a “arte política” (ou arte de tendência) representaria uma inflação do conteúdo, da priorização dos temas e tópicos de conteúdo político, de agitação e propaganda, sobre os aspectos mais formais das obras.

Isto se dá pela interpretação não-dialética da relação entre forma e conteúdo, pela rígida e inflexível tentativa tanto de autores quanto de críticos de perceber aquilo que Hegel definiu de uma perspectiva idealista: “o conteúdo não é senão o *mudar da forma* em conteúdo, e a forma não é senão o *mudar do conteúdo* em forma” (HEGEL, 1995). Não é, contudo, do da alçada deste texto responder à relação entre forma e conteúdo, sendo aqui somente necessário apontar como essa priorização de um ou de outro leva, inevitavelmente, a erros e obstáculos teóricos e práticos.

Mais importante neste momento é ressaltar a polarização entre aqueles que acreditam na possibilidade de uma “arte pela arte”, *autônoma*, ou como colocava Lukács (2010), a arte na torre de marfim, e aqueles que defendiam a tarefa da arte de tomar posição e intervir diretamente nas lutas sociais – uma arte *dirigida* por uma *tendência* política. Historicamente, não faltaram representantes destas duas perspectivas, inclusive dentro dos próprios movimentos socialistas, como o caso da União Soviética².

Em aparência, este debate gera um impasse: deve a arte sujeitar-se a uma direção política (seja ela interna ou externa) ou o artista deve ser um sujeito *desinteressado*, distanciado das mazelas sociais de sua época?

Aqui, antes de tudo, devemos deixar claro o que significa a arte de tendência na sua origem. Sem a intenção de entrar de modo aprofundado no aspecto histórico da questão, o debate sobre a politização da arte já está presente na primeira metade do século XIX, tendo, inclusive, participação ativa do jovem Marx. Em uma época de forte mobilização política (nos anos anteriores às revoluções de 1848 que tomaram conta da Europa), entra em debate se o poeta deve tomar partido (a visão, por exemplo de Herwegh) ou se, como sugeriria Freiligrath, o poeta estaria em uma torre de observação mais

² Aqui, dois grupos são de relevância: o LEF, que defendia uma arte “operativa”, de intervenção direta sobre a realidade (através, por exemplo, do agitprop), que buscava unir atividade artística com a produção em geral, chegando ao ponto de anunciar “abaixo à arte! Viva a técnica!”, ou seja, anulando a especificidade do reflexo artístico; e o Proletkult, que buscava principalmente produzir uma “cultura proletária”, através, principalmente, de mudanças linguísticas e formais. Ambos os movimentos – utilitaristas em essência – foram influentes após a Revolução Russa, tendo seu fim decretado com a institucionalização do Realismo Socialista em 1934. Sobre os movimentos artísticos soviéticos, ver Napolitano (1997) e Frederico (2018).

alta que as muralhas do partido³. O próprio termo “tendência” ganharia notoriedade por servir de título a um poema de Heinrich Heine.

O que significa o termo “tendência”? Como este surge no contexto prussiano do século XIX? De início, vale apontar que o termo “tendência” precede seu uso estético, como feito por Herwegh, Freiligrath, Heine e outros. Sua origem pode ser encontrada na crítica de Marx à censura prussiana. Aqui, Marx critica a evidente parcialidade do órgão censor do estado, que defende a publicação “livre” quando o estado concorda com a tendência do escritor, mas é “extremamente exigente quando a tendência do autor não é prescrita pela lei” (LIFSCHITZ, 1933, p. 63).

Portanto, a “tendência”, inicialmente, revelava um teor de censura reacionária – teor que, ao ser transposto para o campo propriamente estético não é completamente apagado, embora não possua o caráter literal visto no caso do estado prussiano. Isto porque, como apontou Lukács, tendência é algo bastante relativo: “uma obra aparece como ‘tendenciosa’ quando possui uma base classista e é hostil à orientação dominante – em termos de classe; a própria ‘tendência’ não é realmente uma tendência, mas sim somente aquela do oponente” (LUKÁCS, 1971, p. 25). Em outras palavras: uma arte é “tendenciosa” se posiciona-se criticamente ao *status quo*, à ordem estabelecida, seja ela uma ordem estética ou sócio-política. Se antes a censura vinha na forma do estado e da lei, agora há uma censura da própria instituição arte que retira o *status* de obra de arte de forma arbitrária, seguindo um ideal de “arte pura”. Não é incomum o *valor* estético de uma obra entrar em questão quando há uma tendência política explícita na sua representação – especialmente se é uma tendência que ataca de frente a ordem estabelecida.

Não é à toa que, justamente devido a esse posicionamento reacionário – ainda hoje presente, inclusive entre autores “progressistas” – houve uma certa defesa da “tendência” da produção artística. Contrário à visão ideal da arte como “ausência de tendência”, defendeu-se uma arte politizada, *engajada*, inclusive tendenciosa, sem perceber que, ao aceitar participar desse jogo de palavras do idealismo burguês, não se fez nada além que aceitar a derrota. Pois para existir um ramo da arte que seja “tendenciosa”, que possua “tendência”, assume-se *a priori* a existência de uma “arte pura”, isenta e apartidária.

Antes, portanto, de cair na armadilha burguesa da “arte pura”, precisamos compreender melhor o conceito de autonomia da obra de arte que subjaz o ideal de arte pura ou arte livre. Para entendermos o conceito, é preciso em primeiro lugar compreendê-lo como produto de um desenvolvimento histórico-social, e não como um aspecto inerente da atividade em si.

³ Para saber mais sobre o debate entre Herwegh e Freiligrath, ver o texto *Tendência ou partidarietàade?* (1932), de Lukács, ou a obra *A filosofia da arte de Karl Marx*, de M. Lifschitz.

A relação da autonomia da arte historicamente é tanto um tema da estética propriamente dita quanto da história da arte. Nesta, podemos destacar o papel sempre presente da determinação social da produção artística, determinação não no sentido do materialismo vulgar, de uma instância superior (a sociedade), que *determinaria* uma instância inferior (a atividade do sujeito). Neste sentido, podemos exemplificar o papel da pólis na atividade artística da Grécia Antiga, ou o papel a que ocupou a Igreja durante a Idade Média, ou a participação dos mecenas durante o período do Renascimento – sendo que nestes últimos dois exemplos, é óbvio o caráter de “encomenda” da arte.

Ora, no presente, a ideia de uma arte “encomendada” certamente atribuiria a si olhares de escárnio, visto que a arte seria *imposta* de fora, por uma força alheia à própria subjetividade do artista. Entretanto, dificilmente alguém questionará o valor estético da *Pietà* de Michelangelo ou *A ronda noturna* de Rembrandt, por exemplo, por sua característica de encomenda.

É, portanto, apenas com a consolidação da sociedade capitalista e da ordem burguesa no século XIX que se institui o ideal de uma arte autônoma, livre das amarras dos curadores e dos órgãos institucionais como a Igreja e o estado. Entretanto, isso não significa uma liberdade total das determinações sociais, mas apenas que os elementos constituintes dessa determinação social são radicalmente alterados com a consolidação da sociedade capitalista. É esta complexidade do local que a produção artística ocupa dentro da produção em geral que permite a Bürger definir a autonomia da arte como uma “categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real” (2017, p. 87).

O autor segue avaliando a relação entre o surgimento da autonomia da arte e seu desligamento da práxis vital, de sua vinculação imediata ao sagrado. É de importância fundamental a consideração de Bürger de que, para atingir o seu novo *status* na sociedade capitalista, isto é, sua transformação em mercadoria, não mais submetida à encomenda do mecenas ou da Igreja, a arte *precisa* ter atingido um grau de autonomia: só tendo como pressuposto a autonomia que a arte atinge sua condição de heteronomia.

A autonomia, sendo uma categoria pertencente ao todo do completo ideológico burguês, retém um momento de verdade (o deslocamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (a hipóstase de um estado produzido historicamente como algo da *essência* da arte). Para Bürger:

A autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra

de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do Jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como tendo se tornado histórico. (2017, p. 109)

Agora, melhor delimitado o caráter idealista da autonomia da arte em relação às determinações sociais, podemos dizer que a questão da autonomia diz respeito ao momento subjetivo da produção artística, ou seja, a *escolha* do artista do que representar e como representar. Aqui, entra-se em uma série sem fim de contradições e pressupostos para tentar sustentar o argumento. Por um lado, o artista deve ter a *autonomia* para representar o que bem entender. No entanto, se escolher representar um conteúdo sócio-político, corre o risco de ser chamado de “tendencioso”. Sua saída é representar esse conteúdo da forma mais distanciada e imparcial possível, ou seja, sem tomar partido, ou será acusado de “tendencioso”. Mas o artista deve ser livre para representar o que bem entender! E assim, os defensores da autonomia subjetiva do artista impõem restrições às escolhas do artista, correndo atrás do próprio rabo.

Tal defesa da autonomia subjetiva do artista encontra seus próprios limites pois não supera uma visão mecanicista da relação entre indivíduo e sociedade. Esta visão não consegue perceber a determinação dialética entre o fator subjetivo do indivíduo (no nosso caso, do artista) e o fator objetivo do desenvolvimento social, ou seja, o fato histórico de que os sujeitos determinam o processo histórico da mesma forma como são determinados por ele. Percebem o desenvolvimento social (e ideológico) como apartado da atividade dos sujeitos singulares e, conseqüentemente, o sujeito isolado da totalidade histórico-social.

A percepção do sujeito como átomo foi já criticada enfaticamente por Marx e Engels (2003) e, portanto, não cabe aqui retomar os argumentos. É apenas de especial importância ressaltar que, assim como a autonomia da obra de arte necessariamente recai numa distorção idealista da produção social da arte, a autonomia subjetiva do artista demanda a mesma distorção idealista do processo criativo interior da obra de arte, pois parte do pressuposto (falso) de que a formação da subjetividade do artista não é fruto do desenvolvimento social objetivo. Neste sentido, nem a obra, nem o artista se encontram na torre de marfim, e podemos afirmar com segurança que toda arte é política. Isto, no entanto, não acrescenta muito ao debate, visto que é já terreno comum afirmar que mesmo a obra que se declara imparcial e isenta já está se posicionando politicamente.

A subjetividade do artista é um elemento de extrema importância para

a compreensão da obra porque é a partir dela que compreendemos as *escolhas* feitas pelo artista do que representar e como representar. Mesmo que a obra em si não coincida com sua visão de mundo (Balzac, aqui, é o exemplo mais óbvio), há de se considerar a subjetividade do artista na análise da figuração artística do mundo próprio da obra. Isso porque, diferente de, por exemplo, a ciência, a produção artística requer o fator subjetivo para sua consumação, requer uma unidade entre objetividade e subjetividade⁴.

Até aqui, chegamos à conclusão que o rótulo de “tendência” muitas vezes é utilizado de forma arbitrária para definir aquele tipo de produção estética que mantém um caráter hostil à ordem estabelecida. Isso significa que não existe um elemento objetivo da “tendência” da obra de arte? De forma alguma. Dizemos que uma obra possui “tendência” quando sua *figuração artística da realidade objetiva não se sustenta sobre a realidade mesma, mas sim sobre as opiniões e desejos do artista*, seja ele progressista ou reacionário. Veja bem: não se trata de, no reflexo artístico, de negar a subjetividade do artista, seus desejos e opiniões, mas sim de compreender a diferença entre essa unidade entre objetividade e subjetividade na obra de arte, tal como defendido por Lukács, e a deformação da realidade na obra de arte como resultado de seu caráter tendencioso. Isto não significa, no entanto, que uma obra de arte que *tome partido* nas lutas de sua época é necessariamente “tendenciosa”, ou que uma obra que almeje escapar do rótulo de tendência tenha que escapar para o reino da reportagem imparcial e “objetiva” (como o caso de Upton Sinclair na obra *A selva*).

Veja, aqui temos três situações distintas: na primeira, o artista deforma a realidade na sua figuração artística de acordo com suas opiniões e interesses, impondo uma primazia da sua subjetividade sobre a objetividade; na segunda situação, a representação “objetiva e imparcial”, típica da reportagem⁵, anula a própria representação ao impor uma primazia da objetividade da realidade sobre a subjetividade anulada do artista, retirando aquilo que há de especificamente estético na obra, ou seja, um privilégio unilateral do conteúdo sobre a forma (OLDRINI, 2019); e por último, temos uma representação que compreenda e se utilize da dialética entre o fator subjetivo e o fator objetivo na obra de arte, uma representação que tenha em unidade subjetividade do artista

⁴ Aqui, não dizemos que a ciência, por sua tendência à desantropomorfização (ou seja, à retirada do elemento humano como ideal) exclui um componente subjetivo do pesquisador, mas sim que sua atividade, se é realmente científica, segue a tendência da análise da realidade por ela mesma, independente das opiniões do artista.

⁵ A discussão sobre a Reportagem como substituto da representação, presente durante as primeiras décadas do século XX, é tema de debate de outro artigo de Lukács de 1932, Reportagem ou figuração? [*Reportage oder Gestaltung?*].

e objetividade do mundo representado⁶.

Aqui, nos encontramos em uma situação bastante complexa. Por um lado, temos os artistas “apartidários”, que seguem na ilusão de que podem distanciar-se dos conflitos ou da influência da realidade sobre sua própria consciência. Por outro lado, temos os escritores “tendenciosos”, típicos, por exemplo, da Segunda Internacional, que ao escolher conscientemente uma tendência, deformam a realidade, porque aqui “não é uma tendência de desenvolvimento social em si, tornada apenas consciente pelo autor (no sentido de Marx), mas um mandamento (subjetivamente concebido) cuja realidade é exigida a atender” (LUKÁCS, 1971, p. 32). Entretanto, há um terceiro tipo de autor, aquele que supera justamente esse falso dilema entre “arte pura” e “arte de tendência”. É o caso, por exemplo, dos grandes realistas dos séculos XVIII e XIX, como Goethe, Balzac, Tolstói etc. (LUKÁCS, 2013) São estes que, apesar de suas visões de mundo particulares, conseguem *apreender* o movimento do real na sua figuração artística, como a condição do campesinato e dos servos na Rússia por Tolstói, ou a hipocrisia da aristocracia francesa por Balzac. Aqui, se confirma também a afirmação de Benjamin (2017) sobre uma tendência correta, ou seja, a tendência do movimento do real tal como sugerido por Marx, possui já em si todas as outras qualidades de uma obra de arte.

Esta figuração é aquilo que Lukács chama de *partidariedade* ou *partidarismo* [*Parteilichkeit*], ou seja, a “tomada de posição em face do mundo representado tal como ela toma forma na obra através de meios artísticos” (LUKÁCS, 1978, p. 209). Segundo o autor, é esta a superação do falso dilema entre “arte pura” e “arte de tendência” por ir além dos limites da falsa consciência típica da ideologia burguesa pela compreensão correta do desenvolvimento social. É neste sentido que Engels, em sua famosa carta a Minna Kautsky em 1885, defende a tendência – visto aqui como tendência do desenvolvimento social, não como a exigência ideal do autor que se justapõe à realidade:

Eu sou de opinião que a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que seja necessária a sua exposição especial; e penso que o autor não está obrigado a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve. Ademais, nas nossas condições, o romance dirige-se preferencialmente ao leitor do ambiente burguês, ou seja, que não pertence diretamente ao nosso meio e, por esta razão, o romance de tendência socialista só

⁶ Tal relação entre subjetividade e objetividade já está presente na primeira tese de Marx sobre Feuerbach: “O principal defeito de todo o materialismo existente até agora – o de Feuerbach incluído – é que o objeto [*Gegenstand*], a realidade, o sensível, só é apreendido sob a forma do objeto [*Objekt*] ou da *contemplação*; mas não como *atividade humana sensível*, como *prática*, não subjetivamente. Daí decorreu que o lado *ativo*, em oposição ao materialismo, foi desenvolvido pelo idealismo – mas apenas de modo abstrato, pois naturalmente o idealismo não conhece a atividade real, sensível, como tal.” (MARX e ENGELS, 2007, p. 537)

cumprir, a meu juízo, o seu objetivo quando reflete com veracidade as relações reais, rompe com as ilusões convencionais que existem sobre estas, fere o otimismo burguês e fomenta dúvidas acerca da imutabilidade das bases em que repousa a ordem existente – mesmo que o autor não proponha uma determinada solução ou que sequer se posicione ostensivamente (MARX e ENGELS, 2012, p. 66).

Aqui, está claro que Engels defende a *tomada de partido* por parte do artista. O autor deve encontrar a tendência no desenvolvimento social objetivo, ou seja, deve conhecer profundamente a realidade em si, os conflitos que permeiam suas relações, para que consiga romper com as ilusões convencionais que existem sobre as relações reais, no sentido de Engels. É, portanto, da especificidade da arte o seu caráter desmistificador, de romper com a falsa consciência burguesa e com o reflexo cotidiano da realidade, de revelar o movimento do real no seu aspecto mais humano; o partidarismo é, portanto, a revelação do reflexo artístico como embate entre reação e progresso e somente o proletariado – de acordo com Lukács – é capaz de romper com a falsa consciência mistificada da decadência ideológica burguesa.

Em vias de uma conclusão, cabe ainda responder a dois possíveis erros decorrentes da análise realizada acima. O primeiro diz respeito ao papel da subjetividade do autor na produção artística. O segundo, em relação à defesa da autonomia. Nenhum dos problemas pode ser abordado aqui em sua totalidade, sendo necessário apenas mostrar os possíveis caminhos do seguimento do debate.

A defesa do partidarismo na arte feita por Lukács, do artista conseguir descobrir no real as tendências objetivas do movimento histórico, pode desembocar numa falsa conclusão de que o artista deve realizar uma análise científica da realidade. Portanto, ele deve se voltar para uma análise fidedigna e fotográfica da realidade. Nada poderia ser mais oposto à visão lukacsiana de reflexo artístico. Já de início, essa concepção se mostra falsa devido à concepção do ato do trabalho que, segundo Lukács, por permitir a superação da subjetividade espontânea, por suspender a imediatez da atividade (pelo seu aspecto teleológico), permite ao sujeito não só investigar a realidade objetiva tal como ela é em si, mas justamente por isso, permite a distinção entre o essencial e o não-essencial na realidade objetiva, refletida na consciência humana (LUKÁCS, 1966).

De que forma isso se manifesta no reflexo estético? O mesmo processo de distinção entre o essencial e o não-essencial se manifesta na atividade estética do sujeito. É da possibilidade de superar a consciência imediata que o ser humano consegue ir além da aparência fenomenológica da coisa em direção à sua essência, o *détour* do processo de conhecimento, tal como categorizado por Kosik (1976), ainda que esse *détour* realizado pelo reflexo artístico seja

diferente do reflexo científico. A defesa do realismo da obra de arte significa a capacidade da obra de ir além da simples aparência do fenômeno, capacidade intimamente relacionado com a subjetividade criadora do artista de conscientemente analisar a realidade objetiva.

Tal concepção, ainda que não elaborada com a complexidade presente na grande *Estética*, já está presente nos primeiros textos de Lukács após sua “virada marxista”. Esta pode ser encontrada não somente em *Tendência ou partidarismo* (1932), mas também em *Reportagem ou figuração?* (1932) e *Narrar ou descrever?* (1937)⁷. No primeiro texto, o autor critica o método jornalístico que objetiva a reprodução direta e fiel da realidade empírica, com a intenção de demonstrar que o caso retratado é típico e representativo de uma parcela maior da realidade, deixando de lado o aspecto subjetivo das personagens. Essa lacuna é preenchida, segundo Lukács, pela *subjetividade não-retratado do autor*, como um comentário moralizante que é supérfluo e acidental”, sendo prejudicial à própria trama narrativa. Já na segunda produção (*Narrar ou descrever?*), o autor critica a mera observação do narrador, que se contenta em descrever de maneira fotográfica a realidade retratada. Torna-se uma realidade morta, cristalizada e fetichizada, indo contra a função social do reflexo estético, a “*dissolução do fetichismo das relações sociais e econômicas sob o capitalismo*” (COTRIM, 2016, p. 163).

É neste sentido que Lukács critica a reportagem e o naturalismo como métodos de representação artística do real. O partidarismo defendido pelo autor, portanto, não se baseia em uma mera reprodução fotográfica do real, mas sim na capacidade do artista de configurar a “tendência” objetiva, possível apenas devido ao ato consciente de selecionar entre o essencial e o não-essencial. É neste sentido também que Steiner postula: “enquanto o realista seleciona, o naturalista enumera” (STEINER, 1988, p. 293).

A outra questão mencionada diz respeito à autonomia da arte. Defender o partidarismo/partidariedade da obra pode ser erroneamente interpretado como uma crítica à autonomia da produção artística, que a obra deva estar a serviço de um partido e, portanto, deve ser direcionada ou regida por fatores externos à própria atividade criativa, como diretrizes ou normas. De forma alguma. Para além da compreensão não-dialética da relação entre sujeito e sociedade, como já explicitado anteriormente, esta concepção compreende autonomia apenas como autonomia absoluta, hipostasiada. No polo oposto, temos, por exemplo, os movimentos vanguardistas e neovanguardistas que buscam rebaixar a obra de arte ao nível da cotidianidade, como um *happening*.

Ambos os extremos – a concepção idealista e descolada da realidade de

⁷ Uma análise mais completa acerca destes textos pode ser vista na obra *Literatura e realismo em György Lukács*, de Ana Cotrim, baseada em sua dissertação de mestrado.

autonomia e o rebaixamento da obra ao nível da cotidianidade – são repudiáveis na medida em que ignoram a peculiaridade específica da obra de arte e ou a descolam do contexto histórico de sua produção, ou o reduzem a uma determinação vulgar e mecânica. Aqui, deve-se entender a autonomia da obra de arte da mesma forma como os outros complexos sociais: que, em determinadas condições históricas, ganham uma autonomia *relativa* em relação à totalidade social, nunca descolando-se totalmente desta totalidade. Da mesma forma, defender esta autonomia, para Lukács, representa a possibilidade da função da obra de arte de desvelar o fetiche da realidade cotidiana imediata (ou como Kosík coloca, o mundo da pseudoconcreticidade), contrariando a tendência aos movimentos vanguardistas de identificarem a obra com essa mesma cotidianidade.

Aqui, torna-se evidente que defender a autonomia da arte não se coloca em oposição à defesa do partidarismo da obra; pelo contrário, ambas são essenciais para o sucesso ou não da obra de arte em sua missão desfeticizadora. Superado o falso debate entre uma arte política e uma arte livre, “autônoma”, abre-se o caminho para compreender o papel da autonomia de uma perspectiva materialista e dialética. Somente indo além do falso dilema entre autonomia ou politização da arte podemos compreender a subsunção da arte dentro do modo de produção capitalista e suas possibilidades reais de emancipação.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- COTRIM, A. *Literatura e realismo em György Lukács*. Porto Alegre: Zouk, 2016.
- FREDERICO, C. Movimentos artísticos e política cultural. *Estudos Avançados*, v. 92, pp. 105-18, 2018.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio* v. 1: A ciência da lógica. São Paulo: Loyola, 1995.
- KOSIK, K. *Dialética do concreto*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- LIFSCHITZ, M. K. *Voprosu o Vzglyadakh Marksa na Iskusstvo*. Moscou: [s.n.], 1933.
- LUKÁCS, G. *La peculiaridad de lo estetico* v. 2: Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- LUKÁCS, G. Tendenz oder Parteilichkeit. In: _____. *Werke 4* v. Probleme des Realismus I: Essays über Realismus. Berlim: Luchterhand, 1971, p. 23-34.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Poetry of the Party. In: _____ *The culture of people's democracy: Hungarian essays on literature, art, and democratic transition*. Leiden: Brill, 2013, p. 105-28.

MARX, K.; ENGELS, F. *A sagrada família*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

NAPOLITANO, M. Arte e revolução: entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, pp. 7-20, 1997.

OLDRINI, G. *Os marxistas e as artes: princípios de metodologia crítica marxista*. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.

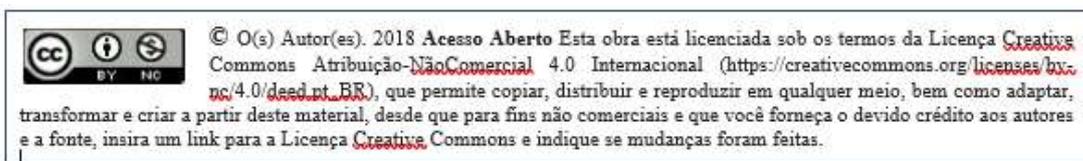
STEINER, G. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

Como citar:

BIANCHI, Bruno Daniel. Arte autônoma ou arte política? *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 85-95, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 mar. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020



Lukács e a emigração na URSS (1933-45): realismo e sorte em tempos de catástrofes

Juarez Torres Duayer¹

Resumo:

Os escritos estéticos de Lukács durante a emigração na URSS constituem uma súmula de seu posicionamento contra o despotismo stalinista e a ortodoxia soviética. Apesar das “autocríticas protocolares”, os textos expressam a crítica interdita pelo dogmatismo e o sectarismo característicos do período e irão repercutir a preocupação do autor de que a *Estética* e *Para uma ontologia do ser social*, fossem consideradas como sua contribuição à urgência da construção de um projeto de renovação e renascimento do marxismo.

Palavras-chave: arte; Lukács; estética marxista; realismo; stalinismo.

Lukács and the emigration in USSR (1933-1945): realism and luck in time of catastrophes

Abstract:

The aesthetic writings of Lukács during emigration in the USSR constitute a summary of his position against Stalinist despotism and soviet orthodoxy. In spite of the "protocolic self-criticisms", the texts express the criticism prohibited by the dogmatism and sectarianism characteristic of the period and will have repercussions on the author's concern that his works of maturity, *Aesthetics* and *Ontology of social being*, were considered as contributions to the urgency of building a project for the revival of Marxism.

Keywords: Lukács; art; Marxist aesthetics; realism; Stalinism.

Portanto, todo realismo verdadeiro implica a ruptura com a fetichização e a mistificação.

György Lukács

É possível considerar os escritos estéticos de Lukács do período da emigração na URSS – de 1933, ano da ascensão de Hitler a 1945, data do final da II Guerra Mundial e de seu retorno à Hungria após um exílio de 26 anos -

¹ Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor Titular do Departamento de Arquitetura da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: juarez_duayer@uol.com.br.

como uma sùmula de seu posicionamento em uma disputa levada a cabo simultaneamente em duas frentes: de um lado contra o sectarismo literário” da RAPP², de outro, contra o “vanguardismo” e o “modernismo burguês” das vanguardas estéticas dos anos 1930³, naquele que mais tarde ficou conhecido como o “debate sobre o expressionismo” (LUKÁCS, 1966, p. 8).

Pelas razões que serão expostas mais adiante, ainda que no plano político em diversas ocasiões durante o exílio soviético suas manifestações se expressassem através das nem sempre bem compreendidas “autocríticas protocolares”⁴, não há dúvida de que elas enformam a natureza e a dimensão da interdição imposta pela ortodoxia e o dogmatismo stalinista às artes e políticas culturais do período⁵. No entanto, se anos mais tarde quase ao final da vida Lukács dirá que seu posicionamento “já naquela época” era de “oposição universal à ideologia staliniana, não restrita à estética” (LUKÁCS, 1999, p. 166), foi através do “realismo verdadeiro”⁶ – nos termos da epígrafe utilizada neste trabalho – que ele se posicionou contra a “manipulação grosseira”⁷ da fetichização e mistificação do período:

Não existe precisamente – na arte, para a arte – uma tal possibilidade de manipulação absoluta; não o propósito, a intenção dos escritores (que podem ser regulados) é o dado determinante, mas a configuração, que permanece sujeita à “Vitória do realismo”. (...) [Por meio] da gênese da mimese, a “vitória do realismo” perde qualquer nuance irracionalista: nela irrompe justamente a verdade da história. (1999, p. 167)

Em que pese, todavia, toda a ordem de dificuldades durante a emigração na URSS, a produção intelectual de Lukács do período é notável. Nele o filósofo consolida boa parte de sua produção intelectual e as mudanças em sua relação com o marxismo. São os anos de colaboração com Michail Lifschitz no Instituto Marx-Engels em Moscou (1930-4) e de elaboração de sua concepção de realismo em meio ao “debate sobre o expressionismo”⁸ com as

² A organização stalinista oficial dos escritores revolucionários da URSS.

³ É assim que Lukács no Prefácio de 1965 se refere a estes textos reunidos em *Problemas del realismo* (1966); a maior deles foi escrita entre 1934 e 1940 e publicada na revista *Literaturnyj Kritik*.

⁴ Para uma abordagem do problema das “autocríticas” e suas distinções, ver Tertulian (2002).

⁵ Com relação às políticas culturais do período ver Netto (1979).

⁶ Para Tertulian, o realismo em Lukács “sempre foi um caractere congênito de toda a arte e não uma simples questão de escolha entre estilos” (1980, p. 255).

⁷ Em *Para uma ontologia do ser social*, após se referir às teorias da II Internacional como uma “mistura de materialismo mecanicista e voluntarismo subjetivo”, para Lukács, depois da morte de Lênin, “sob Stálin o marxismo voltou a ser deformado numa mescla inorgânica de necessidade mecanicista e voluntarismo (*manipulação grosseira*)” (LUKÁCS, 2013, p. 629; grifo meu).

⁸ Embora crítico às posições de Lukács, uma boa aproximação ao debate está em Machado (1998); para uma defesa da atualidade do realismo para a estética marxista, ver Duayer (2015).

vanguardas estéticas dos anos 1930 e com o sectarismo das políticas culturais do *Proletkult*⁹. De acordo com Oldrini (1996), é o momento da “virada ontológica” responsável pela alteração radical da relação anterior de Lukács com o marxismo e da transformação da perspectiva filosófica de *História e consciência de classe*¹⁰. Enfim, e talvez o mais decisivo: das experiências do período da emigração toma corpo e nasce o empenho lukacsiano no projeto de renovação e renascimento do marxismo. Para Tertulian (1980, p. 287), após “a longa noite stalinista”, o filósofo acreditava que as categorias fundamentais do pensamento marxista deveriam ser submetidas a um reexame radical. Este foi o sentido da preocupação manifestada mais tarde por Lukács de que suas obras da maturidade, a *Estética* e *Para uma ontologia do ser social*, fossem consideradas como contribuições pioneiras à construção daquele projeto no qual trabalhará até o fim da vida.

Não surpreende portanto que após quase três décadas do retorno à Hungria, no roteiro do esboço autobiográfico que preparou no início de 1971 (Lukács faleceu em 4 de junho) para as entrevistas que concedeu entre março e maio do mesmo ano a István Eörsi e Erzsébet Vezér¹¹ (*Pensamento vivido*), o autor se refira à emigração soviética como um período de “sorte em tempo de catástrofes”¹².

Na edição do esboço preparado por Lukács, os responsáveis pelas entrevistas de *Pensamento Vivido* se referem ao tempo da emigração como um período de “alargamento do campo de conflito” (1999, p. 166); Netto (1983, p. 50) se referiu a ele como “os tempos difíceis” e o húngaro Szabô (2016, p. 135), de os “anos perigosos na União Soviética onde ele [Lukács] viu de perto a prática despótica stalinista” e lembrou que “não por acaso”, Daniel Bell se referiu ao filósofo magiar como “o grande sobrevivente da época” (2016, p. 136). É bem provável que o sociólogo estadunidense, autor do *best-seller O fim da ideologia*, tenha se reportado em seu comentário a seguinte passagem dos depoimentos de Lukács: “Infelizmente devo dizer que, na minha opinião, além de mim não existe nenhum escritor húngaro que tenha escapado da era

⁹ O *Proletkult*, movimento russo adepto de uma “cultura proletária”, defendia a ruptura entre a arte socialista e o passado (a tradição cultural) em defesa de uma literatura operária como a autêntica literatura revolucionária.

¹⁰ Oldrini considera que esta “virada” se deve ao “contato de Lukács com os *Manuscritos de 1844* de Marx e os *Cadernos filosóficos* de Lênin e se “funda nas geniais críticas de Marx (e Lênin) a Hegel, através dos quais Lukács vê pela primeira vez as consequências que derivam dos contorcimentos idealistas hegelianos” (2002, p. 53).

¹¹ *Pensamento Vivido (Gelebtes Denken)* foi publicado em alemão pela primeira vez em 1980 (em português, cf. LUKÁCS, 1999).

¹² Lukács se referiu à “sorte” em três situações: quando recusou um encontro com Radek e Bukharin em 1930 – “se os tivesse encontrado teria sido liquidado”; ao seu afastamento do movimento húngaro após o “fiasco” das Teses de Blum e, a terceira, à pouca atração exercida pela casa em que morava pelo pessoal da NKVD, a polícia política do período.

Stálin (1999, p. 91)”. Nesta última, o filósofo recorda as adversidades durante os grandes processos 1936 e 1937 – “eu passei por uma das maiores campanhas de prisões do mundo” e sobre o período em que ficou preso por dois meses em 1941 sob a acusação de trotskista¹³ - “em um momento em que todas as execuções haviam cessado” -, voltou a dizer que mais uma vez teve “muita sorte” e que não pôde “deixar de lembrar de Ivan Denísovitch, o herói de Soljenítsin, que também tinha sempre muita sorte” (1999, p. 99)¹⁴.

A respeito das relações entre seus escritos estéticos durante o período da emigração e a uma das duas frentes às quais nos referimos mais acima – a frente estética em defesa do “realismo verdadeiro” contra a “manipulação grosseira” -, é possível avaliar a importância destes textos para o projeto lukacsiano de renascimento do marxismo.

A necessidade deste projeto pode ser posta à prova pelo próprio autor em pelo menos três momentos.

O primeiro, já sem as “autocríticas protocolares”, por ocasião do *Post-scriptum* de 1957 ao seu *Meu caminho para Marx* de 1933 quando ao tratar da “questão da herança” contra as orientações literárias do *Proletkult* admitiu que:

Foi necessário reconhecer que a origem do confronto das correntes progressistas, que enriqueciam a cultura marxista, com a opressão dogmática de uma burocracia tirânica sobre todo o pensamento autônomo, deveria ser buscada no próprio Stálin e, portanto, também na sua pessoa. (LUKÁCS, 1983, p. 90)¹⁵

O segundo em 1971 nas entrevistas de o *Pensamento Vivido*. Ao se referir ao período da emigração, Lukács chamou a atenção, nos textos em defesa do realismo publicados na revista *Literatunyj Kritik*, em polêmica aberta contra o *Proletkult* e a *RAPP*, para “a emergência no primeiro plano com intensidade cada vez maior da ‘Vitória do realismo’ de Engels - contra a regulamentação da ideologia de ‘cima’” (1999, p. 167)¹⁶.

Por fim, o terceiro momento, diz respeito à autonomia da arte em relação ao estado – à regulamentação ideológica vinda “de cima” - e nos remete diretamente à participação de Lukács como *Comissário do Povo* na *Comuna Húngara* de 1919 (República dos Conselhos Húngaros).

¹³ Na consistente apresentação a *Literatura y revolución*, Isidoro Cruz Bernal comenta que o “*Proletkult* foi o principal adversário de Trotsky” (2004, p. 11).

¹⁴ Referência a Um dia na vida de Ivan Denísovitch.

¹⁵ O texto publicado em 1933 na revista moscovita *Internationale Literatur*, nº 2. corresponde ao depoimento de Lukács na série “Escritores sobre Karl Marx” por ocasião de um congresso internacional de escritores em Moscou.

¹⁶ Em carta à romancista Margaret Harkness de abril de 1888, Engels, cita o exemplo de Balzac que embora “politicamente legitimista” se viu “compelido a agir contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos” - como um “dos maiores triunfos do realismo” (1979, p. 70).

Não é difícil acompanhar nos escritos estéticos e posicionamentos políticos dos anos da emigração na URSS a repercussão e o modo como Lukács assimilou as experiências da *Comuna Húngara*.

Em mais uma notação de o *Pensamento vivido*, o autor se reporta aos 133 dias de duração da Comuna como o início dos anos de “aprendizagem forçada”:

Os verdadeiros anos de aprendizagem forçada começaram com a ditadura e depois da sua queda quando uma parte dos comunistas se esforçou para conhecer e assimilar o marxismo no sentido comunista da palavra. (1999, p. 57)

Uma breve remissão à sua participação na formulação política e cultural da *Comuna Húngara* nos permite avaliar o significado desta “aprendizagem forçada”, em especial no âmbito do confronto com as políticas culturais do stalinismo e, mais tarde, no próprio projeto de renovação do marxismo na *Estética* e de *Para uma ontologia do ser social*.

Na *Comuna*, Lukács era dirigente do Partido Comunista Húngaro e foi vice-ministro da Educação Pública (vice-comissário do povo). À época defendia que a tarefa cultural que competia à *Comuna* era o “revolucionamento das almas” através de um programa que considerava “a política apenas um meio; o fim, a cultura” (*apud* NETTO, 1983, p. 32).

O programa cultural dos comunistas húngaros expresso em um documento do Ministério da Educação Pública intitulado *Tomada de posição*, fazia distinção apenas “entre boa e má literatura (...). Tudo o que tiver verdadeiro valor literário, venha de onde vier, encontrará apoio do Comissariado” (*apud* NETTO, 1983, p. 32). Ao valorizar a “tradição cultural”, o Ministério patrocinou a representação por grupos de trabalhadores de obras de Lessing, Ibsen, Bernard Shaw, Molière e, a exemplo de Gustave Courbet¹⁷ na *Comuna de Paris* (1871), os museus foram franqueados ao povo. Courbet, para quem a arte “que faz avançar o mundo” não poderia ficar a reboque da revolução (CLAYSON, 2011, p. 37) fundou e dirigiu com outros artistas a Federação dos Artistas que defendia a total liberdade da arte em relação ao estado e o controle de sua produção pelos seus próprios artífices. As ações da República dos Conselhos mostram que muito provavelmente Lukács tinha conhecimento das políticas culturais e artísticas da *Comuna de Paris*.

Chamo a atenção para a presença, já por ocasião da *Comuna Húngara* de 1919, do tratamento dado por Lukács à “tradição cultural”, a “questão da herança”. Inspirada nos clássicos do marxismo (Marx e Engels) e atacada como vimos pelo *Proletkult*, a “questão da herança” cultural irá se constituir em um dos pilares do pensamento estético lukacsiano sobre o “modo artístico de

¹⁷ Pintor e principal representante da escola realista francesa, Courbet, presidiu na Comuna de Paris a comissão de preservação do patrimônio cultural e reforma da Beaux-Arts (ROUGERIE, 2011, p. 33).

figurar o mundo” (Marx, Introdução de 1857), ao lado da liberdade e autonomia da arte e da recusa a todas as formas de sua instrumentalização.

No que diz respeito às relações da *Comuna Húngara* com a arte e os artistas, Lukács escreveu no *Jornal Vermelho*, em uma formulação muito próxima à defendida por Courbet, que “O comissariado não quer uma arte oficial nem muito menos a ditadura da arte do partido” (*apud* NETTO, 1983, p. 33). Se referindo à “experiência de poder” de Lukács do período da *Comuna*, Konder (1996, p. 28), mesmo considerando que nos textos dos anos trinta o autor “caminhava em carvões incandescentes” considera que a despeito de algumas “posições sectárias”, o Comissário do Povo adotou na direção da política cultural uma orientação inequivocamente “democrática e pluralista” e em nenhum momento, sua profunda e sincera preocupação com os autênticos valores da cultura lhe deixou margem para qualquer vacilação: a prioridade final da cultura repelia procedimentos voltados para *instrumentalizá-la* (KONDER, 1980, p. 38; grifos do autor).

Massacrada a *Comuna* pelo governo Horty, Lukács é condenado à morte. Escapa disfarçado de chofer para Viena onde é preso e tem sua deportação exigida. Com o argumento de que Lukács “como filósofo, é um dos grandes, que só aparecem uma vez em cada geração”, uma ampla mobilização de intelectuais europeus (Paul Ernest, Franz Ferdinand Baumgarten, Heinrich e Thomas Mann, Ernest Bloch, entre outros) impede que seja extraditado (KONDER, 1980, p. 42). Os números da contrarrevolução húngara impressionam: 5 mil execuções, 75 mil presos, 100 mil escaparam para o exílio, entre estes Lukács que permaneceu em Viena até o fim dos anos 1920.

A derrota da *Comuna* e os “anos de aprendizagem forçada” ocupam portanto um lugar de destaque nas entrevistas de *Pensamento vivido* e repercutiram, como estamos procurando mostrar, nos embates travados contra a *RAPP*, o *Proletkult* e as políticas culturais do stalinismo, em especial contra a regulamentação da ideologia a partir de “cima”. A passagem que reproduzimos a seguir é significativa para a caracterização das disputas durante o “tempo de catástrofes” e de “alargamento do conflito”. Nela Lukács se reporta aos textos em defesa do realismo que publicou na *Literaturnyj Kritik* e fala da importância da revista (anti-*Rapp*, antimodernista) para a transformação revolucionário-democrática da literatura russa entre 1934 até a sua interdição em 1940 por Stálin¹⁸:

Nós atacamos na revista a ortodoxia naturalista de Stálin. Não se pode esquecer que naquela época foi publicada a carta de Engels

¹⁸ Os textos publicados na *Literaturnyj Kritik* foram editados pela Fondo de Cultura Económica (México, 1966) a partir da edição original *Probleme des Realismus* (LUKÁCS, 1955); parte deles foram selecionados e traduzidos por Carlos Nelson Coutinho (LUKÁCS, 1968). Uma nova edição com o mesmo título e também com seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho foi lançada pela Expressão Popular em 2010 com a inclusão do importante *Narrar ou descrever?*, de Lukács, escrito em 1936 durante a emigração.

sobre a questão Balzac, e, em contraste extremamente nítido com o stalinismo, colocamos o problema – sem que isso tivesse consequências sérias - de que a ideologia não é critério para avaliar a qualidade estética de uma obra e que pode existir uma boa literatura, apesar de uma ideologia detestável como o monarquismo de Balzac. Em seguida nós demos à essa ideia sua segunda forma: uma boa ideologia pode gerar uma má literatura. (1999, p. 102)

A expectativa de Lukács e do grupo de colaboradores da *Literatunyj Kritik* “de uma retomada, sem obstáculos burocráticos, da literatura socialista, da metodologia e da crítica literária marxista”, entretanto, logo se desfez após a dissolução da *RAPP* em 1932 (LUKÁCS, 1983, p. 90). Mais tarde ele e outros integrantes do grupo que se opunha aos adeptos da organização stalinista oficial dos escritores revolucionários da URSS compreenderam que todas estas tendências contrárias ao progresso do pensamento tinham sólido apoio burocrático e “que qualquer ideia que se distanciasse do modelo imposto, esbarrava numa surda e agressiva resistência” (LUKÁCS, 1983, p. 90).

Após o centenário da Revolução Russa, vale confrontar as políticas culturais do “tempo de catástrofes” com as experiências da *Comuna de Paris* e da *Comuna Húngara* enquanto referências fundantes contra todas as formas de cerceamento da expressão artística e de uma defesa enérgica da autonomia da arte em relação ao estado.

Por essa razão, a rememoração das experiências artísticas e culturais de ambas as Comunas permanecem como contribuições incontornáveis a um debate que no campo do marxismo é frequentado, via de regra, pelo desconhecimento ou por formas equívocas de apreciação da herança inspirada nos clássicos do marxismo sobre a liberdade, autonomia e independência da arte em relação ao estado.

Não são poucas as referências que tratam destas relações. A questão da herança cultural da humanidade na arte e literatura acima referida está, por exemplo, na admiração de Marx e Engels pelo legado da antiguidade clássica, do renascimento, do iluminismo, dos grandes escritores realistas na literatura do século XIX. Particularmente na referência de Engels ao “triunfo do realismo” e contra o que ele denominou de “literatura de tendência”, antecipando em décadas as críticas de Lukács à contrafação stalinista do “realismo socialista”. De igual modo na rejeição de Lênin, Trotsky e Rosa Luxemburgo à ideia de uma “literatura e cultura proletárias” em favor de uma “cultura verdadeiramente humana” e de uma arte revolucionária independente¹⁹. Também neste mesmo sentido, na forma como Vítor Serge (1989, p. 97) denunciou os perigos do “utilitarismo literário” quando insistiu

¹⁹ Sobre a posição de Lênin, Trotsky e Rosa Luxemburgo contra a “cultura proletária” do stalinismo ver a apresentação de Isidoro Cruz Bernal a *Literatura y revolución* de Leon Trotsky (2004).

na distinção entre arte e política²⁰. Distinção esta tanto mais importante, como lembrou Chasin (1989, p. 12) “quanto mais se adverte que já se trata de um escrito de resistência pró-revolucionária no interior mesmo da revolução” (CHASIN, 1989).

Não obstante a importância desta herança ainda persistem reedições contemporâneas de “lamentáveis erros anteriores” que nos fazem lembrar de perto o período dos “anos difíceis” e do “tempo de catástrofes”, como os da “época gris” das políticas culturais nos anos sessenta e setenta em Cuba²¹.

Assim sendo, cabe rememorar desde os clássicos do marxismo as melhores tradições envolvidas nas relações entre emancipação humana, arte e revolução e lembrar que para os *communards* de 1871 e 1919, a arte e a revolução deveriam sim andar juntas, mas em total liberdade em relação ao estado.

Reivindicar, sim, a enorme herança da Revolução Russa de 1917, mas sem esquecer com Netto, que “nenhum pensador marxista pode elidir-se de um exame do stalinismo, um dos resultados do fracasso da Revolução no Ocidente” (1979, p. 17)²².

Para finalizar, lembro que em Lukács “a rememoração do passado sempre foi um veículo ideal da continuidade histórica” (1968, p. 4) mas, para tanto,

temos que tomar o passado em um sentido ontológico, não no sentido teórico-cognoscitivo. Se tomo o passado no sentido da teoria do conhecimento, o passado está passado. Do ponto de vista ontológico, o passado nem sempre é passado, mas exerce sua influência até o presente (LUKÁCS, 1971, p. 41).

Deste modo, o passado é de um lado passado e auto experimentação da humanidade; de outro nos proporciona um motivo para se adotar uma atitude determinada ante o presente. Este é o sentido ontológico da rememoração de Lukács do “tempo de catástrofes” para seu projeto de renascimento do marxismo. Na esfera estética, frente a todas as formas de fetichização e mistificação grosseira em nossos “tempos de catástrofes” cabe, ante o presente, esgrimir a herança e a incontornável atualidade do realismo verdadeiro.

²⁰ Para Serge, “Quando a luta tiver terminado, a divisão da sociedade em classes for abolida, não haverá mais proletariado. A nova cultura nascente será verdadeiramente humana. Só num sentido restrito, portanto, é que se pode falar de cultura e literatura proletárias” (1989, p. 97).

²¹ Os “erros lamentáveis” e a “época gris” estão em *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução 1961-1975* de Silvia Miskulin (2009). Sobre a presença da “barbárie stalinista” no “trágico destino” da literatura cubana (Lezama Lima) e na revolução chinesa ver a apresentação de Bernal (TROTSKY, 2014, p. 13).

²² No Prefácio de *Pensamento vivido* Eösi escreveu: “Só uma única vez no outono de 1968, não muito depois da marcha das tropas do Pacto de Varsóvia sobre Praga, ouvi de sua boca [de Lukács] a seguinte declaração: ‘Parece que todo o experimento iniciado em 1917 fracassou e tudo tem de ser começado outra vez em outro lugar.’” (1999, p. 13)

Referências bibliográficas

- BERNAL, Isidoro Cruz. Presentación. In: TROTSKY, L. *Literatura y revolución*. Buenos Aires: Antídoto, 2004.
- CHASIN, J. Manifesto Editorial. In: SERGE, Victor. *Literatura e Revolução*. São Paulo: Ensaio, 1989.
- CLAYSON, H. La culture et La Commune. In : *La Commune de Paris en 1871*. Paris: Mairie de Paris, 2011.
- DUAYER, J. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. In: MIRANDA, Flávio Ferreira de; MONFARDINI, Rodrigo Deelpupo (Orgs.). *Ontologia e estética* v. II. Rio de Janeiro: Consequência, 2015. (Coleção Niep-Marx).
- KONDER, L. *Lukács*. Porto Alegre: L&PM, 1980.
- _____. Estética e política cultural. ANTUNES, Ricardo; RÊGO, Walquíria Leão (Orgs.). In: *Lukács, um Galileu no século XX*. São Paulo: Boitempo, 1996.
- LUKÁCS, G. *Probleme des Realismus*. Berlim: Aufbau-Verlag, 1955.
- _____. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- _____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Sel. e trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília Ltda., 1969.
- _____. *Conversaciones con Lukács* - Hans Heinz Holz, Leo Kofler, Wolfgang Abendroth. 2. ed. Madri: Alianza Editorial, 1971.
- _____. Meu caminho para Marx. *Nova Escrita Ensaio* n. 11/12. São Paulo: Escrita, 1983.
- _____. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. Entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér. São Paulo/Viçosa: Estudos e Edições Ad Hominem/ Editora da Universidade Federal de Viçosa (UFV), 1999.
- _____. *Para uma ontologia do ser social* v. 2. Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MACHADO, C. E. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- MARX, K.; ENGELS, F. *Sobre a literatura e a arte*. São Paulo: Global Editora, 1979.
- MISKULIN, S. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução: 1961-1975*. São Paulo: Alameda, 2009.
- NETTO, J. P. Lukács e a problemática cultural da era stalinista. *Revista Temas de Ciências Humanas*, n. 6. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *Georg Lukács, o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio (Orgs.). *Lukács e atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ROUGERIE, J. La ville en 1871 - Le Paris communard. In: *La Commune de Paris en 1871*. Paris: Mairie de Paris, 2011.

SERGE, Victor. *Literatura e revolução*. São Paulo: Editora Ensaio, 1989.

SZABÔ, Tibor. Le sujet et sa morale. Essais de philosophie morale et politique. *Cahiers du Centre Universitaire Francophone*, Hungria, n. 5, 2016.

TERTULIAN, Nicolas. *Georges Lukács, étapes de sa pensée esthétique*. Paris: Le Sycomore, 1980.

_____. *Lukács hoje*. São Paulo: Boitempo, 2002.

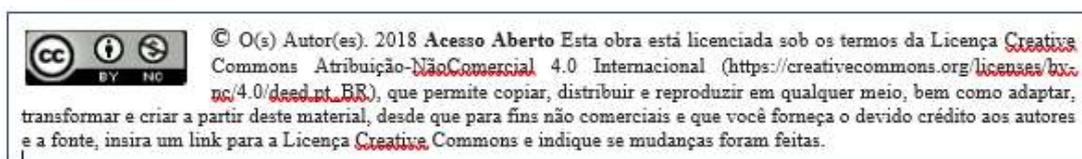
TROTSKY, Leon. *Literatura y revolución*. Escritos sobre arte y cultura, escritores y crítica literaria. Buenos Aires: Editorial Antídoto, 2004.

Como citar:

DUAYER, Juarez Torres. Lukács e a emigração na URSS (1933-45): realismo e sorte em tempos de catástrofes. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 96-105, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 fev. 2020

Data do aceite: 8 maio 2020



**Origem do reflexo estético, mundanidade e considerações
preliminares sobre a obra de arte na *Estética* (1963)
de György Lukács**

Renata Altenfelder Garcia Gallo¹

Resumo:

A partir da descrição das noções de reflexo artístico e de mundanidade na estética de maturidade de György Lukács, este estudo pretende apresentar algumas questões preliminares acerca do que vem a ser a obra de arte, suas particularidades e seus pressupostos na *Estética* (1963), com o intuito de ressaltar, por fim, o caráter absolutamente humanista dessa obra lukacsiana.

Palavras-chave: György Lukács; estética; humanismo.

**Origin of the aesthetic reflex, worldliness and preliminary
considerations about the work of art in *Aesthetics* (1963)
by Gyorgy Lukacs**

Abstract:

Based on the description of the concepts of *reflexo artístico* and *mundanidade* presented in Gyorgy Lukacs' *Aesthetics* (1963), this study aims to offer some preliminary considerations about what is a work of art, its particularities and assumptions, in order to emphasize the profound humanistic trace of this work.

Keywords: Gyorgy Lukacs; aesthetics; humanism.

Introdução

Ao longo de seus últimos 15 anos de vida, Lukács centralizou os seus esforços na redação de duas obras consideradas sínteses de sua trajetória intelectual: a *Estética*, que veio a público em 1963 e *A ontologia do ser social*, cuja conclusão data, aproximadamente, de 1968. Apesar de ter iniciado a escrita da *Estética* um pouco antes de 1956, o autor teve de suspender o projeto por causa de acontecimentos políticos na Hungria. Devido a tais episódios, no

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e professora do curso de Letras e Publicidade da PUC-Campinas e do Colégio Técnico de Campinas/Unicamp. *E-mail*: renataag@unicamp.br

inverno de 1956, Lukács seguiu para a Romênia na companhia de políticos que protagonizaram o outono húngaro de 1956, dentre os quais estava Imre Nagy, de quem fora ministro da educação. Contudo, em abril de 1957, ao retornar a Budapeste, o filósofo retomou a redação do texto e, em menos de três anos, escreveu as mais de 1700 páginas que compõem a obra.

Sobre a sua publicação, afirmou para Tertulian a incrível dificuldade de obter uma autorização para o envio da obra ao seu editor alemão; bem como confessou que a publicação da *Estética*, na Alemanha Federal, só ocorreria, à época, com a condição de que ele deixasse a Hungria. A respeito da recepção do texto, Tertulian afirma que sua publicação, pela *Luchterhand Verlag*, em 1963, não provocou: “os grandes ecos que poderiam ser esperados” (TERTULIAN, 2008, p. 291); o que pode ser igualmente notado até os dias de hoje, se observarmos a circulação ainda incipiente do pensamento estético do autor.

Ainda sobre a recepção da *Estética*, um dos primeiros pensadores a se pronunciar publicamente sobre a obra foi George Steiner. Em junho de 1964, publicou, no *Times Literary Supplement*, uma das primeiras resenhas acerca do texto, assinalando, categoricamente, a relevância da obra. Ao obter conhecimento da resenha de Steiner, Lukács lhe endereçou uma carta em que dizia que as questões suscitadas pela estética permaneciam abertas para o futuro, asseverando a necessidade de um tempo longo de incubação da obra.

Ao refletir sobre o cenário da recepção das obras lukacsianas, especialmente no que tange à estética de maturidade, Tertulian afirma que Lukács se via como “um pensador de uma “época de transição”, cujo trabalho teórico era inevitavelmente marcado por tentativas e incertezas” (TERTULIAN, 2008, p. 292). Esse momento de transição é compreendido a partir da perspectiva de uma acentuada crise dos antigos valores – tanto daqueles concernentes ao Ocidente capitalista como daqueles voltados ao socialismo a Stálin –, somada à crise de uma insurgência incerta de novos valores. Tertulian diz que, motivado por essa conjuntura, Lukács entende como necessário o questionamento aos artistas sobre o modo que refletem o homem e o mundo. Certamente, este é um dos elementos motivadores da redação da *Estética*, o que conduz Tertulian a afirmar que a tônica do pensamento estético lukacsiano reside na “defesa da integridade humana, partindo de uma imagem muito exigente do que é a substância humana” (TERTULIAN, 2008, p. 295).

Assim que iniciou o seu projeto estético de maturidade, Lukács pretendia a redação de uma obra que se organizaria em duas partes. Contudo, os seus planos originais sofreram modificações, pois a completude do texto só se realizaria com a redação de um terceiro tomo. Originalmente, a primeira parte se ocuparia da particularidade do fato estético e, em um segundo momento, o texto se ateria aos problemas do reflexo estético, tomando por

objeto a estrutura da obra de arte e a tipologia filosófica do comportamento estético. Por fim, a terceira parte discutiria a questão da arte como fenômeno histórico-social. Entretanto, Lukács, já octogenário, conseguiu finalizar, somente, a primeira parte da *Estética*, publicada, então, em 1963.

Dentre as diversas noções que perpassam a obra, uma delas é a de que a vivência estética é oriunda de um processo histórico evolutivo, isto é, foi necessário um longo desenvolvimento humano para que o homem adquirisse a capacidade de produzir objetos artísticos e a competência de fruí-los. A fim de entender essa questão, é indispensável uma investigação sobre a origem do reflexo estético, temática sobre a qual nos debruçaremos no início deste estudo.

A partir da compreensão desse tipo de reflexo, voltaremos os nossos esforços para a descrição da noção lukacsiana de mundanidade na esfera artística. Afinal, se a obra de arte reflete o mundo próprio dos homens e é um objeto em que as possibilidades e potencialidades concretas do mundo e dos sujeitos se colocam frente ao receptor com a mais ampla profundidade, a mundanidade deve ser compreendida como uma característica própria da esfera estética.

Percorrido o caminho das representações artísticas rumo à mundanidade e diante do entendimento de que esta é um atributo da esfera estética, delinearemos, por conseguinte, algumas questões preliminares sobre o que vem a ser a obra de arte, suas particularidades e seus pressupostos na *Estética* (1963). Desta feita, pretendemos endossar o caráter absolutamente humanista da estética de maturidade de Lukács.

Reflexo estético

A leitura da estética lukacsiana, de antemão, deixa claro para o seu leitor que as investigações relativas ao fenômeno artístico não podem versar, apenas, sobre a compreensão de elementos que mais corriqueiramente são descritos nas estéticas, como a questão da forma artística ou da fenomenologia da recepção e da criação das obras de arte. Para Lukács, é importante entender, sobretudo, a gênese do reflexo e as especificidades relativas aos reflexos estético e científico, de modo que este se torna o tema central da primeira parte da *Estética*.

Segundo Lukács, arte e ciência são reflexos próprios do homem e têm como função possibilitar aos sujeitos conhecer o mundo que os circunda e, por conseguinte, fazer com que esses indivíduos possam dominá-lo. Nesse sentido, a estética de maturidade lukacsiana assume como pressuposto que a esfera da vida cotidiana é o plano de onde parte e o ponto para onde retornam os efeitos das objetivações humanas, pois é da vida cotidiana que:

provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus

limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência (FREDERICO, 2000, p. 303).

Conforme mencionamos, o reflexo artístico e o reflexo científico se alimentam da realidade cotidiana e refletem-na, o que motiva Lukács a afirmar que o comportamento cotidiano dos sujeitos é, igualmente, o começo e o fim de toda ação humana. Para ilustrar essa perspectiva, o autor constrói uma analogia entre o rio de Heráclito e o plano da vida cotidiana. Nesse sentido, o cotidiano assume a forma do rio, que se mantém em seu permanente fluxo – onde tudo se movimenta e se transforma –, embora tudo retorne, sempre, ao seu leito. É assim, também, com o com a esfera do cotidiano, pois dela se depreendem, em formas superiores de recepção e de reprodução da realidade, a arte e a ciência; esferas que se diferenciam e que se organizam de acordo com suas próprias finalidades. Neste movimento, arte e ciência alcançam sua forma pura, que nasce das necessidades da vida social, para, em consequência de seus efeitos, isto é, de sua influência na vida dos homens, desembocar, novamente, na corrente da vida cotidiana.

O reflexo artístico e o científico funcionam como polos de recepção subjetiva do mundo e como momentos do mesmo processo de desenvolvimento histórico e social da humanidade, entretanto, há distinções marcantes entre ambos. Dentre elas, podemos destacar que a esfera artística tem como peculiaridade receber forma no particular e o reflexo científico, por sua vez, recebe forma através do universal ou do singular. Isto é, a ciência deve perseguir as determinações gerais do objeto a que se propõe a investigar enquanto a arte deve se orientar exclusivamente a um objeto particular:

A generalização estética realiza-se, portanto, na intensificação do traço individual, que assim caracterizado expressa no objeto da arte sua entificação especial, particular, única e, por isso mesmo, universal. (COSTA, 2012, p. 81)

O elemento que define a esfera estética como um tipo específico de reflexo é a capacidade de representação da realidade, de modo que aparência e essência sejam reveladas, conjuntamente, em sua imediaticidade e de maneira sensível. Isto é, aparência e essência se manifestam unidas e de forma harmônica no reflexo artístico, em uma determinada representação sensível. Essa adequação e coincidência entre essência e aparência não ocorre no reflexo científico.

Na esfera artística, percebe-se a constituição de um mundo próprio, o que não se verifica na esfera da ciência, em cuja o conhecimento é entendido como um processo no qual cada nova descoberta invalida a anterior ou a supera. No campo da arte, o objeto estético não é invalidado ou ameaçado quando surgem outras obras, essencialmente, porque são mundos próprios

que não dependem de outros para existir. Por conseguinte, pode-se afirmar que a arte reflete uma totalidade intensiva da vida, ou seja, ela é “uma totalidade fechada que figura de modo concentrado o mundo dos homens num contexto particular” (FREDERICO, 1997, p. 62). Se a arte reflete a totalidade intensiva da vida, o mesmo não ocorre com a ciência, que procura refletir a totalidade extensiva da vida, visto que “o cientista busca refletir o infinito, o universo em seu conjunto” (FREDERICO, 1997, p. 61).

Ainda sobre as especificidades do reflexo estético e do científico, Lukács assegura que a individualidade da obra de arte é sempre determinada pela subjetividade de seu criador, ao passo que as proposições científicas encontram-se desvinculadas de qualquer momento subjetivo em sua origem, podendo, apenas, de acordo com Patriota:

cumprir a finalidade que lhe foi destinada socialmente se capta a realidade em sua legalidade ou essencialidade, depurando-a ao máximo de condicionamentos subjetivos e formando, através de conceitos, uma cadeia de determinações generalizadoras (PATRIOTA, 2010, p. 18).

Por esse motivo, afirma-se que o reflexo científico é marcado por seu caráter desantropomorfizador, pois a sua finalidade é o conhecimento da realidade objetiva, levando à consciência seus conteúdos, suas categorias etc., ao passo que a arte carrega como marca um caráter antropomorfizador, pois liga a objetividade à subjetividade, a essência ao fenômeno, aproximando, assim, os contrários. Nesse sentido, afirma-se que o reflexo artístico atua por meio de um movimento contrário ao reflexo científico, pois a sua projeção é marcada por um movimento de dentro para fora. Sendo assim, a arte opera sobre o sujeito enquanto a ciência age através de leis próprias, de forma que, no reflexo científico, a realidade objetiva independe da consciência e transforma em propriedades da consciência humana uma realidade que independe da consciência do homem. Na arte, contrariamente, é alcançada a unidade do sujeito individual com o objeto, de modo que nesta esfera o homem está implicado como objeto e como sujeito, o que corrobora a ideia de que não há mundo artístico sem um sujeito criador e um fruidor. Esse processo resulta que a obra de arte, embora seja uma coisa “em-si”, é, a um só passo, um “para-nós”, pois nela está sempre contido o sujeito criador e o fruidor.

Deve-se ressaltar, portanto, que a autoconsciência do sujeito fruidor não está dissociada do mundo exterior; o que conduz à afirmação de Lukács de que as reproduções artísticas da realidade transformam o ser-em-si da objetividade em um ser-para-nós do mundo, representado na individualidade de cada totalidade intensiva que é a obra de arte. Essa propriedade estética amplia, alarga e aprofunda a consciência do homem sobre a natureza, sobre a sua condição humana, sobre a história e a sociedade. É no domínio da estética e, através da mediação entre as obras de arte e o sujeito, que o indivíduo pode

se transformar de *homem como um todo em sujeito plenamente humano*, mantendo-se ao nível do gênero de maneira autoconsciente.

A polarização entre autoconsciência (arte) e consciência (ciência) é um elemento que distingue, também, os dois tipos de reflexo, todavia, é importante ressaltar que essa polarização é um resultado de um processo histórico, visto que o reflexo científico e o artístico nascem como que misturados. É objeto de o materialismo dialético investigar as condições históricas sob as quais se desenvolveu essa polarização. Nesse sentido, a nossa discussão se volta ao mapeamento da origem do reflexo estético e à sua relação com a categoria da mimese artística, aspectos fundamentais para a compreensão do fenômeno estético em sua relação com o desenvolvimento do gênero humano.

Lukács afirma que a arte se define pelo processo de imitação, isto é, pela mimese, cujo papel consiste na “conversão de um reflexo de um fenômeno da realidade na prática de um sujeito” (LUKÁCS, 1972, p. 7). A validade da imitação é um elemento universal na vida dos seres dotados de alto grau de organização, pois a conservação e a transmissão de experiências entre seres de uma mesma espécie não podem se consumir a não ser pela imitação; procedimento responsável por fixar os reflexos condicionados. Pensemos, por exemplo, na conservação das espécies de pássaros – como as andorinhas – que têm de migrar para garantir a sua sobrevivência. Se as espécies mais jovens não seguirem o modelo de migração das mais experientes, possivelmente sucumbirão ao frio e às adversidades impostas por parte das estações do ano que não lhes oferece um ambiente adequado à sobrevivência.

Quanto aos homens mais primitivos, o movimento de captação da realidade requeria, ao menos, uma aproximação elementar e consciente voltada para essa mesma realidade. O peculiar caráter subjetivo da seleção dessa realidade refletida tem que conter, em si, uma tendência à objetividade autêntica, processo que se realiza por meio da distinção dos conteúdos essenciais e inessenciais do reflexo. O princípio de seleção desses conteúdos é orientado pelos interesses vitais do homem, ou seja, quanto mais um conteúdo remete a tais interesses, maior a sua essencialidade. Sendo assim, se o reflexo não afetar um momento essencial da vida humana, a finalidade subjetiva do homem não se realiza – o que conduz à afirmação lukacsiana de que a *práxis* se impõe como critério de verdade para a captação da realidade a partir da seleção dos conteúdos do reflexo. No interno deste processo, é importante destacarmos o papel essencial do trabalho:

pois o progresso e o desenvolvimento do homem só são possíveis pela prática, pelo trabalho, de modo que ambos pressupõem, por sua vez, um reflexo mais correto e mais rico da realidade (LUKÁCS, 1972, p. 31, tradução nossa).

Por meio do trabalho, o homem suspende a imediaticidade da vida cotidiana para tentar investigar a realidade objetiva tal qual ela é. Essa realidade comporta em si um movimento dialético de essência e aparência, o que ressalta, ao mesmo tempo, o seu aspecto contraditório e unitário. Sendo assim, todo o comportamento prático e intelectual dos homens, bem como o reflexo humano, deve se adequar a essa realidade. Tal argumentação dá margem ao debate sobre a prática artística do naturalismo. Se a vida cotidiana comporta em si um movimento dialético, que se consolida como elemento básico da vida, o reflexo artístico não pode ignorar esse movimento, tal como o faz o método naturalista de composição artística. Essa prática tende, segundo Lukács, a dissolver a contraposição e a diferenciação entre essência e aparência da realidade, de modo a anulá-las. Nesse sentido, o naturalismo seria uma tendência tardia na evolução histórica da humanidade, de modo que essa prática pretende

aproximar-se dos fenômenos aparentes e superficiais da vida cotidiana e eliminar, de forma mais radical possível, todas as categorias de mediação que apontam para os fenômenos essenciais da realidade (LUKÁCS, 1972, p. 22, tradução nossa).

Essa tendência à eliminação dos conteúdos essenciais da vida cotidiana surge somente, segundo Lukács, quando determinadas classes sociais esboçam temor em relação à descoberta desses conteúdos. Daí a afirmação do autor a respeito do aparecimento tardio dessa tendência artística, a qual expressa desorientação e caminha para o encerramento das perspectivas de desvelamento dos conteúdos aparentes; aspectos que contribuem à tendência fetichista do capitalismo.

O empenho de Lukács em compreender as especificidades do reflexo estético conduz o autor à discussão da relação intrínseca entre arte e magia, uma vez que a gênese do reflexo artístico só pode acontecer quando a intenção estética já se apresenta consolidada e arraigada na vida subjetiva dos homens. Somente a partir deste movimento podem ser percebidos como estéticos os processos cuja intenção inicial não tinha essa finalidade. Para o filósofo, algumas distinções são notáveis quando mencionados os termos arte, magia e religião; apesar dessas esferas partilharem de um princípio comum: o seu caráter antropomorfizador.

Tais atividades humanas congregam um potencial de conectar a objetividade à subjetividade, a essência ao fenômeno, aproximando, assim, polos contrários. Entretanto, há distinções que delimitam tais campos. Se, na esfera estética, a imagem refletida da realidade é percebida e compreendida como reflexo; às esferas da religião e da magia atribui-se uma realidade objetiva ao sistema de seus reflexos, de modo que se exige uma fé correspondente. No campo artístico, as obras de arte constituem um sistema

fechado em si, que se refere, sempre, à realidade objetiva. Já o reflexo de natureza mágica ou religiosa se refere, sempre, a uma realidade transcendente.

Como mencionado, as formações artísticas são sempre reflexo da realidade objetiva e sua verdade e seu significado residem, essencialmente, na capacidade que esses reflexos possuem de captar corretamente a realidade, reproduzindo-a em sua forma verdadeira, de modo a evocar, no seu receptor, a imagem da realidade contida em tais reflexos. Essa orientação do reflexo estético volta-se para a cismundandade da arte, que, segundo Lukács,

significa, de um modo imediato, que a ação evocadora daquilo que fora representado se orienta exclusivamente à recepção do sujeito, ou seja, que com o efeito evocador obtido, a formação mimética alcançou totalmente a sua finalidade (LUKÁCS, 1972, p. 45, tradução nossa).

Nesse sentido, a noção de cismundandade assume como marca o antropocentrismo, pois evoca um sistema de pensamento que coloca o homem no centro do mundo, de forma que tudo a ele se refere. Apoiado nessa concepção, Lukács afirma que a autoconsciência da humanidade é a autêntica subjetividade portadora da arte. Se as obras de arte refletem de modo fiel os conteúdos da realidade objetiva, fazendo com que o receptor consiga evocá-los, o processo de recepção artística passa a funcionar, por conseguinte, como um movimento de autoconsciência do fruidor, o que revela o caráter profundamente humanista da estética lukacsiana.

Essa autoconsciência, sobre a qual fizemos menção, só pode existir em um mundo onde o homem já tenha certo domínio do seu mundo interior e exterior. De acordo com Lukács, o sujeito primitivo não poderia ou não conseguiria dominar – no âmbito teórico ou prático – o mundo que o circundava. Essa configuração fez com que tal sujeito negligenciasse o mundo exterior para que pudesse empreender um movimento para “dentro”, isto é, voltado à sua interioridade. Como este caminho não é natural, pois os instintos do homem o orientam para “fora”, o indivíduo elimina as suas limitações através de meios artificiais.

Um dos exemplos resgatados pelo filósofo para retratar essa questão são os rituais dionisíacos. Embalados pelo uso de substâncias alucinógenas, ou ainda, pelos longos rituais dançantes, seus participantes empreendiam um caminho rumo à interioridade por meio de vias artificiais, configurando, assim, uma situação de êxtase. Para Lukács, a mimese e o êxtase são excludentes, a não ser quando aparecem simultaneamente, o que se verifica no período mágico. Suas formações miméticas são reflexos de fragmentos da vida e, não, de sua totalidade, apesar de essas mesmas formações tenderem a remontar essa totalidade. Nesse sentido, o êxtase proporcionado pelos rituais, por exemplo, tem como finalidade arrancar e arrebatá-lo o sujeito da normalidade da vida, impondo a ele uma realidade transcendente que rompe

com a normalidade e com a continuidade da vida cotidiana, gerando um comportamento que não se orienta à objetividade, à evocação e à recepção, elementos essenciais à conduta mimética.

Na vida cotidiana, a vinculação entre o evocador e o mimético tem como fundamento o desenvolvimento dos sentidos. Lukács ressalta dois aspectos essenciais sobre a questão. Um deles é a fantasia do movimento, ou seja, em uma peça de teatro, por exemplo, a imitação de um movimento pelo ator pode reproduzir evocativamente esse mesmo movimento na fantasia do espectador, de forma que, quanto mais desenvolvida e elaborada essa fantasia, maior a possibilidade de os homens se tornarem mais hábeis em suas ações cotidianas no que tange ao desenvolvimento desse movimento. O segundo aspecto enfatizado é a divisão do trabalho entre os sentidos, fator que se configura, igualmente, como um produto do trabalho. Para Lukács, o desenvolvimento dos sentidos na vida cotidiana é possível a partir da vinculação entre o evocador e o mimético, elementos fundamentais à esfera estética.

A vivência estética, oriunda de um processo histórico evolutivo, se configura, “como uma entrega imediata a um complexo unitário de imagens da realidade, as quais são refletidas sem que haja a ilusão de se estar diante da própria realidade” (LUKÁCS, 1972, p. 76, tradução nossa). Pensemos, por exemplo, em uma morte cênica. Nesse sentido, Lukács enfatiza que, na vida cotidiana, as erupções emocionais dos sujeitos possuem fundamentos objetivos, ao passo que, nas formações miméticas, não há uma realidade que suceda esses sentimentos na intenção de fundamentá-los. As emoções do fruidor podem ser suscitadas devido à orientação das imagens refletidas, as quais conduziram a evocação para uma direção específica. Essas considerações encaminham a argumentação do filósofo para a seguinte afirmação:

A forma artística surge como meio para expressar um conteúdo socialmente necessário, de tal modo que se produza um efeito evocador concreto e universal, que constitui também uma necessidade social. (LUKÁCS, 1972, p. 101, tradução nossa)

O caminho da mundanidade

Uma das peculiaridades das obras de arte é a criação de mundos autônomos, isto é, o objeto artístico reflete uma totalidade intensiva da vida, pois figura, de modo concentrado, o mundo dos homens em determinados contextos, entretanto um longo caminho do desenvolvimento humano teve de ser traçado para que adquiríssemos a capacidade de produzir obras de arte. Seguiremos descrevendo os traços mais essenciais desse desenvolvimento, segundo Lukács.

Primeiramente, o filósofo tece algumas considerações acerca das pinturas rupestres produzidas pelos caçadores no período paleolítico. Sobre

elas, Lukács assinala um traço bastante curioso: apesar de apresentarem em si um traço amundanal (ausência de mundo), ainda assim apresentam certo realismo. Entende-se, assim, que essas figuras, normalmente reproduções de animais, não possuem qualquer ligação com elementos presentes em seu entorno, visto que são realizadas de modo “solto” no espaço em que foram produzidas. É, precisamente, nesse sentido que Lukács assinala a ausência de mundo dessas representações, apesar de apontar que elas reúnem um certo caráter realista. Pode parecer estranho este traço, entretanto ele se apresenta devido à alta capacidade de observação que esse homem do período Paleolítico possuía, pois a necessidade da caça, da pesca e da coleta em prol da sobrevivência fez com que essa habilidade – observação – fosse potencializada. Nesse sentido, devemos novamente ressaltar a noção de que tudo surge a partir da e na vida cotidiana. A habilidade estética dos povos caçadores do Paleolítico, ao reproduzir imagens individualizadas e típicas de animais surge, precisamente, de sua necessidade cotidiana de sobreviver.

Lembremos que essas pinturas rupestres tinham como finalidade, por exemplo, o logro na caça ou na pesca e não um êxito estético. Desse modo, essas reproduções obedecem a finalidades mágicas, impostas por uma determinação externa, que, neste caso, é a comunidade. Observando as condições de nascimento dessas pinturas bem como as suas finalidades, é altamente compreensível que os homens que produziram tais figuras se voltassem, somente, para a representação do animal que pretendiam caçar e, não, para questões estéticas. Sendo assim, não era necessário desenhar uma paisagem de fundo para abrigar a presa pretendida e incrementar, assim, aquela pintura, pois as finalidades deste homem não demandavam tal comportamento, exigiam, somente, a representação do animal para que impusessem sobre ele um domínio no momento da caça. Lukács sintetiza a questão:

O paradoxo das obras primas da pintura rupestre paleolítica consiste que os animais reproduzidos, considerados objetos soltos, parecem possuir aquela totalidade intensiva das determinações, ou seja, uma intenção de mundanidade, ao passo que, ao mesmo tempo, são representados isoladamente, em seu abstrato ser-parasi, como se a sua existência não interagisse com o espaço que imediatamente o rodeia, nem, ao menos, com o seu ambiente natural. Essas figuras estão – artisticamente – fora de todo o mundo, e sua configuração é em última instância amundanal (LUKÁCS, 1972, p. 126, tradução nossa).

Pelos motivos apontados por Lukács, a pintura paleolítica carrega em si uma situação contraditória, haja vista que magia e arte, em sua essência, se opõem: “aquela visa à consecução de finalidades materiais pela manipulação de forças transcendentais, essa visa à transformação da subjetividade do homem pela afirmação de sua terrenalidade” (PATRIOTA, 2010, p. 157). Se a

pintura rupestre paleolítica ainda obedecia às finalidades da magia, carregando em sua estrutura uma contradição, a civilização grega será responsável por fazer com que tal paradoxo desapareça.

No decurso evolutivo da humanidade, a cultura grega representa o início da civilização, pois constrói, por meio de um processo autoconsciente, um mundo de acordo com as suas demandas, ampliando o domínio humano sobre as barreiras naturais, o que lhe confere certa segurança em seu estar no mundo. Nesse sentido, questões que nos parecem triviais, como a construção de casas seguras, diminui a hostilidade dos homens para com o mundo que habitam. Pensemos, desta feita, na construção de telhados e de muros voltados para a proteção desses sujeitos e para a amenização das ameaças externas ou naturais.

Se o alheamento entre sujeito e mundo diminui a partir do momento que o homem amplia o seu domínio em relação ao mundo, conseqüentemente, os indivíduos passam a reconhecer o seu entorno como algo que lhes corresponde, que lhe é familiar, e que pode ampliar, até certa medida, a sua própria personalidade. Surge, portanto, a concepção de um mundo como lar, ou melhor, como pátria. Essa nova conformação inaugura um tipo de representação artística voltado à mundanidade, o que permite uma evolução artística que desfaz o paradoxo das pinturas do paleolítico: amundanidade *versus* realismo. Ao se deparar com um novo contexto histórico filosófico, a arte teve de resolver, em sentido estético, os problemas apresentados pelas novas configurações históricas.

A partir do momento em que o homem se viu mais seguro em seu mundo, pois ampliou o seu domínio prático e intelectual sobre ele, a resposta artística a essa configuração foi a gênese do espaço pictórico, mais essencialmente, a necessidade de representação dos objetos unidos indissolúvelmente ao espaço que os rodeia, configurando, assim, uma interação vivia entre os objetos representados nas pinturas. Se este novo homem dominou o espaço que o rodeava; em suas representações pictóricas, a distribuição das cores, por exemplo, não poderia mais ocorrer de forma arbitrária, o que configurou uma revolução na sensibilidade humana. Para dar suporte a essa argumentação, Lukács retoma os resultados do trabalho do historiador austríaco Franz Wichoff (1853-1909):

A paisagem, com o céu em cima, o mar e os rios, o interior e o exterior dos edifícios, suas coberturas, as ferramentas, etc., não eram mais compreensíveis em sua conexão a não ser que fossem representados por meio de suas cores naturais, o que levava rapidamente à uma representação plenamente natural das figuras que se moviam naquele ambiente. (LUKÁCS, 1972, p. 138, tradução nossa)

Essa interação entre os objetos presentes nas pinturas e a transição da cor fisiológica para a cor local são os elementos que marcam, segundo Lukács, a mundanidade. Foi aberta, assim, a possibilidade de construção de um mundo próprio e articulado que configura o reflexo artístico. A partir desse novo tipo de representação, a evocação artística de um mundo fechado pode ocorrer nas obras de arte. Sobre a questão, Patriota desenvolve afirma:

Em torno da categoria de “mundo próprio” aglomeram-se três determinações básicas. Em primeiro lugar, a conformação de uma realidade humanamente digna, própria do homem, em plena conformidade com suas carências e potencialidades, onde ser e dever ser não apenas se harmonizam, mas se apresentam numa identidade fática. Na obra de arte não há postulados, mas efetividades. O dever-ser é sempre ser efetivo. Em segundo lugar, este mundo se põe ao receptor como uma totalidade intensiva, totalidade que emana de dentro da moldura espaço-temporal da vida refigurada na obra. Cada obra de arte é vivida como um mundo em si completo. Em terceiro lugar, trata-se de um mundo próprio no sentido artístico, isto é, criado a partir de uma lógica estética autárquica. (PATRIOTA, 2010, p. 159)

Essa evolução artística, oriunda de uma alteração da quadratura histórica e filosófica de certo período da humanidade, é expressa pela capacidade do homem de articular objetos distintos, criando a imagem de uma totalidade orgânica e unitária de um todo. No âmbito estético, esse desenvolvimento encaminha as observações de Lukács para um aspecto basilar de sua *Estética*: os conteúdos selecionados pelos artistas para a criação de sua obra já indicam as possibilidades das realizações formais desse mesmo objeto artístico. Isso equivale a dizer que forma e conteúdo se condicionam e se determinam reciprocamente.

Considerações iniciais sobre o objeto estético

Para Lukács, o mundo refletido na obra de arte comporta em si uma rica contradição, pois o objeto estético é uma totalidade intensiva, uma objetividade fechada em si, que independe do sujeito, ao mesmo tempo em que desnuda conteúdos essenciais relativos à vida humana. Para que essa contradição pudesse tomar forma, dois elementos recebem destaque: 1) a vida humana teve que se desenvolver a ponto de se converter em objeto de representação, isto é, em obra de arte; e 2) o homem pode se tornar um sujeito estético. No desenrolar deste estudo, expusemos, de acordo com Lukács, como o desenvolvimento humano se deu no sentido de que o homem pudesse se tornar um sujeito estético e como a vida humana se tornou objeto de representação. Desta feita, a contradição que a estrutura da obra de arte comporta – objetividade fechada em si, independente do sujeito, ao mesmo

tempo em que revela conteúdos essenciais da vida humana – expõe um movimento de identidade absoluta de conteúdos externos e internos, que, a partir das determinações da forma artística, se convertem em uma unidade.

A conexão e a síntese desses conteúdos internos e externos é, para Lukács, a expressão imediata de um conteúdo ainda mais profundo: a verdade da vida, segundo a qual o homem conhece a si próprio à medida que conhece e domina o mundo que o cerca; espaço onde tem de viver e agir. Essa premissa da esfera estética impulsiona o sujeito ao autoconhecimento e ao conhecimento do mundo que o circunda, em um movimento circular. Ao retomar o conselho do Oráculo de Delfos aos antigos gregos, “conhece-te a ti mesmo”, o marco inicial da longa trajetória da humanidade rumo ao autoconhecimento, Lukács nos coloca diante de sua compreensão da autêntica obra de arte, afirmando que ela impulsiona o ser humano a conhecer tudo aquilo que o rodeia – seus semelhantes, a sociedade em que vive, a natureza, o seu campo de ação etc. – ao mesmo tempo em que o coloca frente à compreensão dos estratos mais profundos do seu ser. Essa é, certamente, uma das maiores potencialidades da esfera estética.

A partir dessa reflexão, o filósofo afirma que o mundo particular das obras de arte não é utópico, objetiva ou subjetivamente falando, pois não aponta para algo transcendente, para além do homem ou do seu mundo. A arte compreende, portanto, o mundo próprio dos homens, carregando o seu traço de mundanidade. Ela é, ainda, um objeto em que as possibilidades e potencialidades concretas do mundo e do sujeito se colocam frente ao homem com a mais ampla profundidade. No âmbito estético, até as obras de arte que apontam ao receptor um mundo do dever são vividas pelo ser como seu mundo próprio. Nesse sentido, para Lukács, a canção mais idílica ou a natureza morta mais elementar expressam, em certa medida, um dever-ser que exige do sujeito da cotidianidade o alcance da unidade e da altura realizadas na obra de arte, movimento que configura o que o autor adjectiva de o dever de toda vida plena e autêntica.

Se a obra de arte possibilita ao homem o autoconhecimento e o conhecimento do mundo, ela compreende, ainda, o papel de objeto portador da memória da humanidade, pois materializa em si os conteúdos que ampliam, enriquecem e aprofundam a noção de homem e as relações deste com a natureza. Fruir um objeto estético é, portanto, um fenômeno que nos coloca diante dos destinos já vividos pela humanidade e dos feitos humanos, de modo que podemos nos conectar a eles e revivê-los em cada obra de arte, interiorizando, portanto, os caminhos passados e presentes dos homens, participando, destarte, da vida da humanidade. A fruição estética, enfim, preconiza a transformação de um passado espacial e temporal em um momento presente vivido, despertando, no sujeito fruidor, a consciência de viver em um mundo do qual ele faz parte e do qual é co-criador.

É necessário, por conseguinte, enfatizar a questão da essencialidade da esfera estética em relação à memória, pois “a memória da humanidade não fixa mais do que o importante e não se sobrecarrega com o supérfluo” (LUKÁCS, 1972, p. 183, tradução nossa). Nesse sentido, os artistas devem selecionar os conteúdos essenciais para a criação da obra, procedimento que deve se realizar por meio de um movimento que impulsiona o artista a refletir, no objeto, situações e personagens típicos. As figuras que correspondem à formação dos tipos sociais são aquelas que congregam, em seu caráter, as relações que estão nascendo e as que já nasceram na história da humanidade, ou seja, os personagens ou situações típicas sintetizam as tensões sociais latentes de um período histórico em conexão com aquelas que já se materializaram. Essa compreensão da obra de arte não exige que todos os objetos estéticos tenham que refletir todo o conjunto de fenômenos de seu contexto de produção. Cada objeto artístico deve captar, reproduzir e refletir um conglomerado de situações, de destinos e de caracteres típicos que devem se converter em tema de representação, configurando, assim, uma universalidade em sentido intensivo. *A comédia humana*, de Balzac, é um exemplo que justifica a afirmação precedente, pois cada um dos livros que compõe essa obra representa um conjunto de tensões que nem sempre é o objeto de representação dos outros títulos.

A relação entre a produção estética e a essencialidade suscita uma compreensão da obra de arte como objeto que reflete a realidade de modo amplo e rico, corroborando a concepção do escritor e filósofo holandês François Hemsterhuis (1721-90) de que a alma humana tende, naturalmente, a se apropriar de um grande número de ideias no menor tempo possível. Transposto ao objeto estético, esse princípio determinará, para este autor, a noção de belo. Desta feita, a esfera estética é marcada pela capacidade de concentração e de intensificação, na obra de arte, dos conteúdos da realidade que o artista procura refletir. Lukács resgata as ideias de Hemsterhuis e afirma que o autor seria o precursor de manifestações importantes na esfera estética, como a divisão do trabalho dos sentidos e a formação de um meio homogêneo, bem como descreve de que forma ele entendia as finalidades da mimese.

Hemsterhuis compreende duas finalidades para a mimese artística. A primeira delas é a possibilidade objetiva de reprodução, na arte, dos objetos do mundo e a segunda consiste na garantia do potencial da arte de superação da natureza, de modo que não cabe ao objeto estético, somente, refletir a realidade, mas criar, sobretudo, uma imagem que ultrapasse a natureza em riqueza de determinações, criando efeitos que não podem ser por ela produzidos. Tais premissas asseguram a essencialidade das noções de concentração e de intensificação na esfera estética.

Se, para Lukács, Hemsterhuis entende o efeito da obra como superação da natureza, Nikolay Gavrilovich Tchernyshevsky (1828-89), filósofo,

jornalista e escritor russo, trará outra contribuição importante à estética lukacsiana, a de que todas as reproduções artísticas da realidade - inclusive aquelas em que o conteúdo imediato é a natureza - têm como ponto mais significativo o homem. Tchernyshevsky acredita que a obra de arte deve figurar o metabolismo da sociedade com a natureza, o que conduz à noção lukacsiana de que cabe à obra levar ao sujeito cotidiano a natureza da objetividade da qual ele próprio participa. Nesse sentido, Lukács observa que, na *Poética* aristotélica, a expressão *imitação da natureza* não é utilizada, levando-o a proferir que, para Platão e Aristóteles, o verdadeiro conteúdo da arte não é a natureza, mas a própria vida dos homens. Assegura-se, assim, o caráter antropomorfizador da obra de arte. Apesar das importantes contribuições de Tchernyshevsky, Lukács assinala que suas noções não são mais do que intuições que desembocam em certo formalismo, pois o autor limita-se a adivinhar, sem reconhecer nem conhecer claramente a vinculação econômica da humanidade com a natureza.

A crítica de Lukács dirigida ao filósofo russo tem como ponto central a importância da vinculação econômica da história da humanidade ao seu desenvolvimento. Trocando em miúdos, a tônica dessa discussão recai na importância de se pensar os nexos que a categoria do trabalho – entendida no sentido marxiano do termo – possui com a esfera estética; o que conduz Patriota a afirmar que: “Todas as questões que surgem de dentro do mundo da arte encontram no princípio da humanização do homem pelo trabalho sua possibilidade efetiva de explicação” (PATRIOTA, 2010, p. 195). Na estética de maturidade, essa compreensão fundamentará a relação sujeito-objeto, de modo que o movimento da subjetividade em direção à esfera estética será elucidado a partir do resgate do processo metabólico do trabalho.

Passando por essa compreensão, Lukács adota a ideia de trabalho marxiana, compreendendo-o como o momento originário em que o homem exterioriza a sua subjetividade e aquilo que o é em seu interior. Dessa forma, o trabalho adquire o status de momento disparador do processo de interiorização dos indivíduos:

E com o trabalho, também a objetividade natural surge como determinação originária, pois o trabalho é a ação do sujeito frente a uma objetividade independente e inderivável. Segue-se daí que, pelo trabalho, o homem surge como sujeito e a natureza, que existe por si, como objeto deste sujeito. Em seu movimento concreto, esta relação sujeito-objeto é o processo de exteriorização do sujeito que age sobre a objetividade dada, um movimento duplo: a alienação deste sujeito de si mesmo e o retorno a si dessa alienação idêntico. (PATRIOTA, 2010, p. 191)

Ao agir no mundo, por meio do trabalho, o homem manifesta ativa e passivamente a sua generidade, pois busca uma utilidade social para o objeto por ele produzido. Nesse sentido, Lukács retoma a ideia de Marx, contida nos

Manuscrítos econômico-filosóficos (2004), de que o objeto do trabalho é a objetivação da vida genérica do homem, pois é, por meio dele, que o sujeito se duplica intelectualmente em sua consciência, contemplando-se em um mundo criado por ele próprio. No sentido oposto, o trabalho estranhado retira do homem o objeto por ele produzido, arrebatando-lhe a sua vida genérica, ou seja, sua real objetividade genérica. Ainda sobre a noção de trabalho marxiana, Jesus Ranieri afirma que:

É nesse texto [*Manuscrítos econômico-filosóficos*] que o lugar do trabalho como forma efetivadora do ser social é realmente exposta e desenvolvida, algo que, até então, mesmo em Marx, não havia sido feito. É nele que o conjunto das esferas da existência humana (desde o lugar da arte, da religião, da filosofia, passando pela conceituação de liberdade, até as formas concretas e imediatas de realização do trabalho) aparece como dependente da esfera de produção – o trabalho é mediação entre homem e natureza, e dessa interação deriva todo o processo de formação humana. (RANIERI, 2004, p. 14)

Ao longo do processo de formação e de evolução da humanidade, o homem interage com a natureza e a transforma conforme as exigências da vida em sociedade. A culturização de antigos desertos é um exemplo de tal processo, que modifica e enriquece o homem e as suas relações com o ambiente e com os outros homens. A ideia de conformidade ou de adequação acerca da relação metabólica do homem com a natureza pode ser tomada no sentido de uma acepção prática, tal qual o exemplo citado, e em uma acepção voltada à atividade estética, segundo Tertulian. Devemos ter em mente que a estética de maturidade resgata a ideia de conformidade ao entender que a missão da arte consiste em “evocar a realidade em sua plena objetividade, mas da perspectiva única de sua *conformidade* com as exigências humanas” (TERTULIAN, 2008, p. 253). A acepção estética que Lukács pretende à ideia de conformidade é descrita da seguinte maneira por Tertulian:

como uma adequação do mundo (vista sob a forma de “troca material de substância entre natureza e sociedade”) às exigências do homem tomado em sua *essência humana*, como sua conformidade com os atributos - equilíbrio ou perturbação, bem ou mal – da personalidade humana em sua integralidade (TERTULIAN, 2008, p. 253).

As considerações até aqui realizadas nos encaminham à afirmação de que o movimento da subjetividade em direção à esfera estética será elucidado por meio da retomada do processo metabólico do trabalho, de forma que os questionamentos suscitados sobre o mundo da arte devem ser explicados a partir do princípio do processo de humanização do homem, realizado por meio do trabalho. Diante dessa perspectiva, a estética de maturidade lukacsiana – ao compreender que o sujeito, ao se relacionar com o entorno, passa a conhecer

e dominar o mundo ao seu redor, bem como tem sua interioridade enriquecida – resgata a noção marxiana de que: “o conhecimento de si do homem não ocorre sem o conhecimento do conjunto de suas relações com o mundo” (TERTULIAN, 2008, p. 253). Dito de outro modo, Lukács assegura o elo e a correlação entre o ato de objetivação e o desenvolvimento da sensibilidade humana, o que, transposto à criação artística, conduz à afirmação de que a conexão estabelecida entre o conhecimento de si e o conhecimento do mundo está no alicerce do equilíbrio entre objetividade e subjetividade no momento da criação artística.

A Estética e o seu traço humanista

Como já aferimos ao longo deste estudo, a vivência estética é proveniente de um longo processo evolutivo da humanidade, isto é, a capacidade humana de produzir e de fruir objetos artísticos não surgiu “do nada”, mas de um acúmulo das experiências humanas a partir de sua relação com a natureza. Neste decurso temporal, o reflexo mágico e o reflexo artístico foram, gradualmente, se desprendendo, para que, assim, a criação das obras de arte se tornasse possível.

Ao investigar o fenômeno estético, Lukács afirma que os objetos artísticos autênticos criam mundos que refletem os conteúdos mais essenciais da vida humana, que falam sobre os homens e para os homens. Nesse diálogo, as obras de arte refletem as possibilidades e potencialidades concretas do mundo e dos homens, de modo que o fruidor pode receber esses conteúdos, mediados pela forma artística, com ampla profundidade.

Ao asseverar que as obras de arte refletem os conteúdos próprios da vida humana, Lukács identifica o seu traço de mundanidade. Nesse sentido, o percurso da evolução humana e dos objetos artísticos rumo à mundanidade evoca um sistema de pensamento antropocentrista, que coloca o homem no centro do mundo, de maneira que os mundos criados pelos artistas em suas obras encontram sempre o homem e sua vida como referência.

Ora, a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da natureza humana do homem – faz parte de toda a essência da literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas também por defenderem apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. (LUKÁCS *apud* CARLI, 2012, p. 17)

Não é, entretanto, somente o mundo da obra de arte que congrega essa perspectiva humanista, mas os efeitos que provém, principalmente, de sua recepção. De acordo com Lukács, a arte autêntica, isto é, aquela denominada

realista, possui uma missão desfetichizadora. Vejamos as considerações de Bastos sobre a questão:

A arte ou é desfetichizadora ou não é arte. A isso Lukács chama realismo: em sua missão desfetichizadora, a arte representa situações de opressão, de degradação da humanidade do homem, mas as personagens aí representadas podem perceber essas situações como situações criadas pelos homens, não como próprias de uma condição humana antistórica, e se assim as percebem, percebem também as possibilidades de superá-las. (BASTOS, 2016, p. 48)

Ao assegurar a potência desfetichizadora da arte, Lukács garante, por conseguinte, a possibilidade de defesa da integridade da humanidade no plano da vida cotidiana. Tal movimento é possível, pois a relação sujeito-objeto, oriunda da fruição artística, possibilita ao receptor a percepção “natural” de alguns aspectos da vida, que, no plano disperso da cotidianidade, ficam obscurecidos. É nesse sentido que, ao fruir uma obra de arte, o sujeito pode ter os seus sentidos ampliados e renovados, o que o conduz para uma nova percepção do mundo objetivo.

Soma-se a isso o caráter profundamente social da obra de arte, visto que Lukács a compreende como portadora da memória da humanidade, pois ela reflete os destinos e os feitos dos homens. Ao assumir essa perspectiva, a vivência estética permite ao fruidor a evocação dessa memória bem como possibilita a conexão e a vivência do sujeito com os destinos típicos já vividos pela humanidade: esse movimento compreende uma recepção artística na qual o sujeito incorpora tanto os caminhos passados e presentes da evolução humana como a consciência dos homens que realizaram essas trajetórias. Ao sujeito estético, portanto, é ofertada a possibilidade de participação efetiva na vida da humanidade. Sobre esse movimento, também é necessário ressaltar a ideia de que a fruição estética possibilita a transformação de um passado espacial e temporal em um momento presente vivido, despertando, no receptor, a consciência de viver em um mundo do qual ele faz parte e do qual é, ainda, co-criador.

A implicação dessa experiência é a recepção e a apropriação pelo sujeito estético de um mundo com sentidos renovados, pois a sua psique se amplia e se enriquece a partir da captação desses novos conteúdos. Ao se reconhecer no mundo dos objetos e ao se sentir parte dele, o sujeito estético pode restabelecer a sua relação como o mundo objetivo, orientando suas práticas sociais para transformá-lo. Essa transformação existencial pode ser direcionada, por conseguinte, para a realização de possibilidades humanas autênticas, mais significativas, ricas e amplas. A vivência estética evoca, assim, a possibilidade de um desenvolvimento humano em que o sujeito, sem apagar a sua singularidade, reivindica para si as tarefas do gênero humano, vivenciando-as como suas e compreendendo os traços comuns da vida do gênero e de sua

própria existência. É nesse sentido que afirmamos o traço marcadamente humanista da estética de maturidade de Lukács.

Referências bibliográficas

BASTOS, H. Ficcional e verídica (Notas sobre a historicidade da poesia). *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 94, pp. 87-103, jun./dez. 2016. Disponível em: <revistas.ufpr.br/letras/article/download/46090/30158>, acessado em: 2 jan. 2019.

COSTA, M. H. M. da. De como Lukács chegou à distinção entre alienação e estranhamento para depois abandoná-la. *Verinotio – Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 14, ano VIII, p. 79-86, 2012.

FREDERICO, C. *Lukács: um clássico do século XXI*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997.

_____. Cotidiano e arte em Lukács. *Estudos Avançados*, v. 14, n. 40, p. 299-308, 2000. Disponível em: <dx.doi.org/101590/S0103-40142000000300022>, acessado em: 10 maio 2017.

CARLI, R. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.

LUKÁCS. G. *Estética* v. 1. Barcelona: Grijalbo, 1974.

_____. *Estética* v. 2. Barcelona: Grijalbo, 1972.

_____. *Estética* v. 3. Barcelona: Grijalbo, 1967.

_____. *Estética* v. 4. Barcelona: Grijalbo, 1967.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese (Doutorado) defendida na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2010.

RANIERI, J. Apresentação: sobre os chamados *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx. In: MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

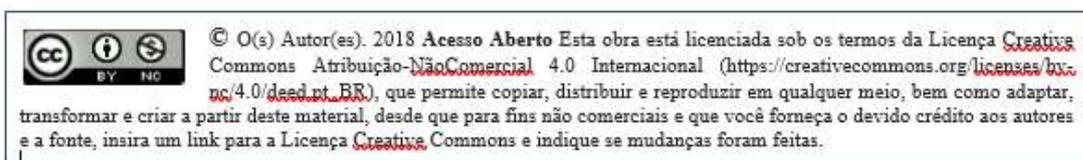
TERTULIAN, N. *Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008.

Como citar:

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. Origem do reflexo estético, mundanidade e considerações preliminares sobre a obra de arte na *Estética* (1963) de György Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 106-25, jan./jun. 2020.

Data do envio: 27 fev. 2020

Data do aceite: 8 maio 2020



Lukács y la renovación del realismo: autonomía y perspectiva en Pabellón de cáncer, de Soljenítsin

Martín Salinas¹

Resumen:

El artículo analiza la lectura de György Lukács de la segunda novela de Soljenítsin, *Pabellón de los cancerosos*. La consideración de los contextos que enmarcan las críticas del autor húngaro tiene claras implicaciones políticas, filosóficas y estéticas: el proceso de des formalización, la coexistencia pacífica y el "renacimiento del marxismo", que Lukács reconoce como una tarea urgente. Dentro de este marco conceptual, la interpretación de Lukács de la obra de Soljenítsin expresa la forma en que se articulan las nociones de autonomía y perspectiva estética.

Palabras clave: realismo; marxismo; autonomía; perspectiva.

Lukacs and the renewal of realism: autonomy and perspective in *Cancer Ward*, by Soljenitsin

Abstract:

The article discusses Gyorgy Lukacs's reading of Soljenitsin's second novel, *Cancer Ward*. Consideration of the contexts that frame the Hungarian author's criticism has clear political, philosophical and aesthetic implications: the process of de-Stalinization, peaceful coexistence, and the "Renaissance of Marxism", which Lukacs recognizes as an urgent task. In this conceptual framework, Lukacs's interpretation of Soljenitsin's work expresses the way in which the notions of aesthetic autonomy and perspective are articulated.

Keywords: Realism; Marxism; autonomy; perspective.

¹ Doctor en Literatura Alemana pela Universidad Buenos Aires, Docente Auxiliar de la cátedra de Literatura Alemana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). *E-mail:* magallanes929@yahoo.com.ar.

Contextos y premisas

Los ensayos dedicados a la obra de Soljenítsin, “Solschenitzyn: ‘Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch’” (1964), y “Solschenizyns Romane” (1969) constituyen un estadio más en el dilatado desarrollo de la crítica literaria de Lukács. Escritos luego de *La peculiaridad de lo estético* (1963), en simultáneo con el ensayo *Demokratisierung heute und morgen* (1968; publ. en 1987), y durante el trabajo con la *Ontología del ser social* (1964-1971; publ. en 1984), en ellos se observa no solo un nuevo intento de distinguir la especificidad ontológica de la esfera estética respecto de las diferentes formas de objetivación del ser humano (la ciencia y la filosofía) en torno a una obra de reciente publicación y de gran difusión, sino también el esfuerzo crítico por especificar los contornos y las perspectivas de la renovación del realismo que Lukács advierte en la obra temprana de Soljenítsin tras la muerte Stálin. La articulación de categorías estéticas (la autonomía estética, el poder evocador de la obra de arte, su carácter antropomorfizador, la función desfetichizadora), de criterios vinculados a la crítica literaria (la confrontación con la literatura de ilustración, con el naturalismo, con el realismo socialista del período estalinista y con la literatura burguesa moderna), y de análisis histórico-políticos (democratización de la vida cotidiana que implica la renovación del socialismo) presente en los ensayos manifiesta la particularidad de un pensamiento ontológico que, lejos de postular principios abstractos que trascienden el plano de la historia, surge de las objetivaciones del propio desarrollo histórico, e intenta incidir en su posterior despliegue.

En este marco de producción de la obra de Lukács, los ensayos sobre la obra del autor ruso pueden leerse como el análisis a partir del cual la autonomía y la perspectiva estéticas pueden ser señaladas solo como una posibilidad concreta del desarrollo histórico y no como una utopía impuesta de manera subjetiva. De acuerdo con la concepción estética del viejo Lukács, la perspectiva solo puede ser sugerida a partir de la lectura de la realidad representada en la obra y no desde el relevamiento de las expectativas subjetivas que los autores puedan incluir en la acción narrativa “desde fuera”. Es la propia autonomía de la obra de arte, eje estructural del pensamiento estético de Lukács, la que permite que la perspectiva se vincule, desde “la prioridad ontológica de la actualidad” (LUKÁCS, 1989, p. 57) con un desarrollo que, orientado al pasado y al futuro, excede el marco de la coyuntura histórica. Pero así como la perspectiva a que da lugar la obra excede el marco inmediato de actualidad histórica, las consideraciones en torno a la autonomía estética suponen un método de análisis que excede la vinculación directa entre las obras y los autores empíricos. La autonomía y la perspectiva se presentan, de esta manera, como categorías centrales de un pensamiento estético ontológicamente fundado a partir de las cuales tanto el marco estrecho de la

coyuntura como las convicciones de los autores son superados en el marco de la obra. En la lectura de las obras iniciales de Soljenítsin, cobran particular centralidad. Sobre todo si se tiene en cuenta el desarrollo vital del autor ruso: condenado en 1945 a 8 años en los campos de trabajos forzados y al destierro perpetuo, se convierte en una figura de renombre internacional a partir de la publicación de *Un día en la vida de Iván Denísovich* (escrita en 1959 y publicada, con la aprobación de Kruschev, en 1962), obra en la que la siempre táctica crítica literaria del Partido reconoce, en un contexto de incipiente desestalinización, un llamado a la toma de conciencia de los horrores de los campos de concentración. El debilitamiento de Kruschev y el posterior golpe de estado comandado por Brézhnev reintroducen un nuevo cambio de dirección en la cúpula de la URSS, orientado a una reestalinización. La inmediata prohibición de la obra, ahora considerada por los críticos del partido un ataque directo al poder político soviético, convierte a Soljenítsin en una figura en torno al cual se despliega una disputa política que excede las fronteras soviéticas, al punto que en 1970, el premio Nobel que se le otorga puede leerse como una intervención política de occidente.

En los ensayos de Lukács, sin embargo, las convicciones y opiniones políticas del autor ruso no sirven de soporte para la crítica literaria. La estética de la autonomía que Lukács construye se traduce en una estética de la obra: “El parámetro decisivo, a la hora de analizar la ideología de un escritor determinado, es la imagen del mundo que emerge de la obra misma, y no las opiniones conscientes y expresas del autor empírico” (VEDDA, 2011, p. 10). Pero la preeminencia de la obra de arte sobre la ideología del autor constituye un eje central del pensamiento que Lukács desarrolla ya en su período moscovita. Allí, y en 1940, publica “Confusión sobre el ‘triunfo del realismo’”, donde se sostiene que la validez estética de una obra de arte no se encuentra determinada por la condición de clase, la pertenencia política, o convicción ideológica: “El ‘triunfo del realismo’ asume formas muy variables en escritores diversos de épocas diversas, de clases diversas. Tiene un aspecto diferente en Goethe o Walter Scott, en Balzac o Tolstói” (LUKÁCS, 2011, p. 116). Esta tendencia a considerar la obra de arte desde su propia legalidad ha llevado, como indica Lukács, a confusiones teóricas que solo se sostienen, precisamente, por la pervivencia de prejuicios ideológicos. Así, Georg Steiner, en su ensayo “Lukács y su pacto con el diablo” (1960), llama la atención acerca de “la gran paradoja” de la crítica literaria “conservadora” de Lukács: “Comunista por convicción, materialista dialéctico en virtud de su método crítico, Lukács sin embargo, ha tenido siempre la mirada puesta en el pasado” (STEINER, 2003, p. 367). Si bien en la mirada orientada al pasado Steiner reconoce la convicción con que Lukács defendió sus principios estéticos en el

contexto de las purgas de Stálin², deja de lado los debates e intercambios que Lukács mantuvo con autores y autoras alemanes del período, tales como Anna Seghers, Billi Bredel, o Johannes Becher. En la crítica literaria de Lukács, como ya se mencionó, la mirada dirigida al pasado también supone una puesta en perspectiva. En el IV Congreso de escritores alemanes de 1956, del que participaron Anna Seghers y Johannes Becher, Lukács interviene precisamente con una ponencia titulada “El problema de la perspectiva”. Allí, Lukács considera, tal como lo haría en escritos e intervenciones posteriores, que la perspectiva no representa una realidad propiamente dicha, pero tampoco una utopía, sino una posibilidad objetiva: “si existiese, no sería perspectiva para el mundo que configuramos” (LUKÁCS, 1968, p. 243). Pero el carácter objetivo de la posibilidad no implica un fatalismo unilateral, sino el reconocimiento de “la tendencia en la realidad para la realización de la misma” (LUKÁCS, 1968, p. 243). Una “perspectiva sólo es verdaderamente auténtica y real, cuando nace de las tendencias evolutivas de aquellos hombres concretos” (LUKÁCS, 1968, p. 244) configurados en la obra de arte. En su estética tardía Lukács vincula la posibilidad de la perspectiva al carácter no utópico de la obra de arte:

Pues es propio de la esencia del arte el no ser utópico. Para la gran mayoría de las artes, los géneros artísticos y las obras, es imposible representar la perspectiva del futuro salvo como dirección de movimiento, más o menos visible, siempre sólo indicada, del presente al que dan forma. (LUKÁCS, 1966, p. 216)

Lukács no busca en la obra de Soljenítsin respuestas inmediatas a la necesaria reforma de la vida cotidiana en los países socialistas. Las múltiples mediaciones que interceden entre la vida y la obra impiden una conexión mecánica entre ambos planos. Pero para el crítico, para quien la obra de arte constituye un *factum brutum*, la obra se le ofrece como un punto de partida para hablar “de las cuestiones últimas de la vida (...) pero siempre también en un tono como si se tratara sólo de imágenes y de libros” (LUKÁCS, 1985, p. 27). Cuando en la terminología de su *Ontología del ser social*, Lukács comprende al ser humano como un ser que responde, “un ser capaz de dar respuesta” (LUKÁCS, 2004, p. 39), no entiende por ello que la literatura deba dar respuestas orientadas a la praxis política. La obra de arte no constituye una entidad que responde por las convicciones del autor empírico. Esto no implica dejar de lado la instancia previa a las cuestiones políticas que toda obra de arte contiene. El análisis de la obra de *Soljenítsin*, del proceso que se pone en

² “A despecho de las presiones de sus enemigos rusos, Lukács apenas dio cuenta oficiosa de los altisonantes apaños del ‘realismo soviético’. Lejos de esto, se volvió siempre hacia el gran linaje de la poesía y la ficción europeas de los siglos XVIII y XIX, hacia Goethe y Balzac, hacia Walter Scott y Flaubert, hacia Stendhal y Heine. Cuando escribe de literatura rusa, lo hace de Pushkin y Tolstói, no de los poetastros del estalinismo” (STEINER, 2003, p. 367).

marcha en su obra, tarea a la que se aboca entre los 77 y los 82 años, es el fundamento ontológico de la respuesta crítica que ofrece Lukács.

Continuidad y autonomía

La mención de los distintos planos que componen el complejo de contextos de los ensayos de Lukács sobre Soljenítsin expresa la pluralidad de variables que lo enmarcan. La persistencia de las categorías estéticas y ontológicas no se corresponde con la temporalidad de un análisis que no podía considerar el desarrollo posterior del autor ruso más que desde la perspectiva que se abría en sus primeras obras; por otro lado, también el contexto político ha quedado en gran parte relegado por el desarrollo histórico. Como sostiene Antonino Infranca en su análisis de *Demokratisierung heute und morgen*, “[l]o que colapsó no fue el socialismo real, sino el intento de reformarlo” (INFRANCA, 2013, p. 97). Pero el valor de documento histórico que adquieren las consideraciones coyunturales de los ensayos de Lukács no invalida la pertinencia de la intervención.

El trabajo con las primeras obras de Soljenítsin supone una intervención crítica en torno al debate que se abre en el marco de un proyecto orientado a reestructurar el socialismo burocrático. Con la muerte de Stálin y el período de la “coexistencia pacífica” impulsado por Kruschev, Lukács advierte también la posibilidad de un “renacimiento del marxismo”. En este sentido, el contexto de producción de los ensayos se amplía más allá del marco de la propia obra de Lukács; se trata de una intervención en el seno de la crítica literaria marxista del período. Una confrontación con la postura que Ernst Fischer, figura central en la defensa de la obra de Kafka en el ámbito socialista, de la misma etapa histórica puede servir de parámetro. En su libro *Arte y coexistencia* (1966), también Ernst Fischer responde como intelectual al período de la coexistencia pacífica³. El análisis comparativo de *La última cinta*, el drama de Beckett de 1958, y la novela corta de Soljenítsin, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, con que inicia el ensayo resulta sintomático. Desde la perspectiva de Fischer, la representación de lo que según Hamm, personaje del drama de Beckett, “[e]s pues un día como cualquier otro” (BECKETT *apud* FISCHER, 1968, p. 13), y la narración de un buen día en la vida de Iván Denísovich en el campo de concentración dan cuenta de la manera en que, en la literatura de posguerra, la alienación de los individuos ha llegado a un punto límite: “No solo ha caducado el futuro, sino también la naturaleza” (FISCHER, 1968, p. 20). La lectura de Fischer vincula el drama de Beckett y la novela corta

³ “No sin inconsecuencias, Fischer ha intentado ser un defensor de la tolerancia aun en períodos de vehemente tensión entre el bloque comunista y los países occidentales; sus propuestas de fusionar a Brecht y Thomas Mann responden a la convicción de que es necesario integrar los mundos en discordia, antes que perpetuar el aislamiento” (VEDDA, 2006, p. 161).

de Soljenítsin en el marco de la literatura universal. La perspectiva que a los ojos de Fischer se abre parece atenerse a lo que la configuración literaria presenta como estado de la humanidad: “Así pues, la negatividad es (...) un ángel negro de anunciación, el cual lleva en sus plegadas alas una posibilidad aún irresuelta; su horizonte es la *otra posibilidad*. Nos permite adivinar un gran ‘quizás’ y nos exhorta a esperar” (FISCHER, 1968, p. 26)⁴.

La lectura y la perspectiva que Lukács presenta en los ensayos sobre el autor ruso y en otras intervenciones del mismo período apuntan en otra dirección. En su análisis de *Un día en la vida de Iván Denísovich*, Lukács destaca la relación que guarda la novela corta con la novela en términos de una filosofía de la historia. Según la lectura de Lukács, la novela corta es una forma que prevalece en períodos de crisis; representa “o bien el preludio de una conquista de la realidad a través de grandes formas épicas y dramáticas, o (...) el fin de una época, su retaguardia, su último acento” (LUKÁCS, 1966, p. 1). En ambos casos, la forma no apunta, como la novela, a representar la totalidad de los objetos de la vida social, sino un caso singular, pero que solo puede tener lugar en una etapa específica del desarrollo histórico, por lo que “puede renunciar a explicarnos la génesis social de los hombres (...) y puede prescindir de las perspectivas concretas” (LUKÁCS, 1966, p. 2). La representación de la contradicción temporal que experimentan los condenados en el campo de concentración sugiere esta falta de perspectiva: “Muchas veces, Schujov advirtió que los días pasan volando en el campo; pero la condena parece estancarse, no disminuye” (SOLJENÍTSIN, 1974, p. 70). La espera, aquí, no alude tanto a una postura contemplativa como a la expectativa que sugiere la novela corta como antesala posible de una aprehensión de la realidad como totalidad intensificada.

Por otro lado, el análisis de Lukács de la representación de la naturaleza en Soljenítsin también difiere de la lectura de Fischer. Lukács observa que en las novelas cortas de Conrad o Hemingway, que suponen un paso atrás respecto del realismo de la novela social, “[l]as figuras centrales se enfrentan al hombre como puro acontecimiento natural” (LUKÁCS, 1966, p. 3), con lo que “[e]l carácter social de las relaciones humanas queda al fondo y, a menudo, palidece hasta desaparecer” (LUKÁCS, 1966, p. 12). En el marco de esta modalidad de representación, se debilita el ser social que enmarca la lucha de

⁴ La perspectiva que presenta el libro de Fischer supone una radical modificación de los puntos de vista esgrimidos por el autor austríaco una década atrás, incluso ya distanciado del estalinismo, bajo cuya órbita giró tras el ascenso del fascismo en Alemania: “El libro fue testigo de la evolución radical de los puntos de vista de Fischer en un corto período de tiempo. En 1958 había calificado *Fin de juego* de Samuel Beckett como un ejercicio de “estupidez macabra”. Ahora lo emparejó con el cuento de Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denísovich*, e hizo de las dos piezas el tema del largo discurso sobre la dignidad humana en sociedades alienadas que introdujo esta colección de ensayos (...). Fischer se defendió de la acusación de arbitrariedad al unir las dos obras” (McCLAIN, 1977, p. 576).

los personajes⁵. La preeminencia de las fuerzas naturales, en las obras de los autores mencionados, relega el marco social en el que se desarrolla la acción narrativa. La novela corta de Soljenítsin, por el contrario, no implica una retirada de la configuración realista de la realidad social, sino un paso en dirección hacia una comprensión literaria de la que la naturaleza no es excluida, sino absorbida por la segunda naturaleza que conforma el marco social del campo de concentración:

También en Solschenizyns tiene la totalidad configurada rasgos naturales. Ahí está, simplemente, como *hecho bruto*, pero siempre se trata de una “segunda naturaleza, un complejo social. Aunque sus efectos puedan aparecer completamente naturales, implacables, crueles, sin sentido, inhumanos, son, sin embargo, consecuencia de actos humanos, y los hombres se defienden contra esa segunda naturaleza de una forma completamente diferente que ante la verdadera naturaleza. (LUKÁCS, 1966, p. 12)⁶

El episodio en que se discute la hora en la que el sol está en su cenit, que el mismo Fischer presenta en su ensayo, se orienta en el sentido que Lukács analiza. Schujov sostiene que si está en el cenit deben ser las 12 del mediodía, pero la respuesta del capitán antepone a la percepción de la naturaleza los dictámenes del partido: “Si el sol está en el cenit, no son las doce, sino las trece”, pues “ha habido un decreto por el cual el sol pasa por el cenit a la una” (SOLJENÍTSIN, 1974, p. 71).

La lectura de Fischer, orientada a la expectación contemplativa, de esta manera, difiere de la expectativa con que Lukács culmina su ensayo sobre la *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Como un primer tanteo en dirección a la comprensión realista de la realidad social, la justa validación de la obra puede medirse en un sentido histórico, que solo puede realizarse en el curso del desarrollo de la literatura soviética. La perspectiva de la que la novela corta puede prescindir en su autonomía no excluye la interpretación de la dirección que puede tomar en términos de la filosofía de la historia. La consideración que hace de la obra autónoma el eslabón de un proceso de mayor alcance no implica, sin embargo, que el trayecto posible se realice de un modo unilateral:

hay fuertes obstáculos y frenos para este nuevo desarrollo del realismo socialista, ante todo la resistencia de los que han permanecido fieles todavía a las enseñanzas y métodos estalinistas,

⁵ Resulta llamativa la crítica que, en *Pabellón de cáncer*, Vera dirige a los personajes de Hemingway. En su conversación con Oleg Kostoglotov, sostiene “[q]ue los superhombres de Hemingway eran entes que no habían alcanzado el nivel de hombres; que Hemingway era una medianía” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 604).

⁶ El narrador de la novela corta destaca el modo en que la naturaleza es considerada solo a través de la preeminencia de una segunda naturaleza creada por los seres humanos: “Sobre esta desolada estepa, ulula el viento: caliente, en verano, y helado en invierno. En ella, nunca se ha cosechado nada, y menos aún entre las cuatro líneas de alambradas. El trigo solamente crece en la panadería, y la avena echa espigas en el almacén de los productos.” (SOLJENÍTSIN, 1974, pp. 78 ss)

o al menos obran como tales. Su abierta oposición contra toda renovación ha sido entretanto contenida por muchos acontecimientos; pero en la escuela estalinista se ha asimilado una habilidad táctica, y los obstáculos indirectamente surgidos pueden, en ciertas circunstancias, hacer más daño a la futura, a menudo profundamente insegura, innovación que las brutales medidas administrativas al viejo estilo (LUKÁCS, 1966, p. 17).

Con la caracterización de personajes como Pavel Rusanov, cuyo ingreso al pabellón de cáncer n. 13 abre la novela, Soljenítsin dará forma a la personalidad burocrática en la que se encarnan las tácticas estalinistas orientadas a la manipulación.

La totalidad de las reacciones: *Pabellón de cáncer*

La comparación que Lukács introduce en su ensayo de *Pabellón de cáncer* con *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann se justifica tanto por las afinidades formales como por la referencia al desarrollo histórico al que responden. El análisis parte, una vez más, de la autonomía de las obras para desplegar las implicancias del proceso del que forman parte: la literatura mundial. El gran realismo de la novela burguesa surge como tendencia a la representación de una totalidad de los objetos que permita la representación sensible de la íntegra vida social moderna. Desde el punto de vista de Lukács, esta modalidad de representación supone una concepción según la cual todo objeto tiene una historia humana como fundamento, según el modelo del *epos* antiguo. La fractura que introduce el naturalismo a mediados del siglo XIX expresa un debilitamiento de esta representación sensible de la totalidad, en la medida en que la configuración de individuos aislados entre sí y enajenados de su ambiente responde a una lectura sociológica de la literatura, es decir, a una comprensión científica de la realidad, cuya objetividad supone la desantropomorfización de la representación literaria. Sin embargo, el desarrollo de las formas literarias autónomas no se encuentra desligado de las condiciones históricas de las que surge; Lukács llama la atención acerca del modo en que la I Guerra Mundial y la Revolución de Octubre “plantearon problemas que parecían requerir nuevos medios de composición para un adecuado reflejo épico” (LUKÁCS, 1970, p. 34).

La montaña mágica, en ese sentido, constituye una renovación del realismo en la novela por cuanto revalida “la consecuencia épico-creativa más importante de la totalidad de los objetos, es decir, la totalidad de las reacciones humanas” (LUKÁCS, 1970, p. 34). El hecho de que fuera concebida como una novela corta le permite a Lukács reforzar el argumento según el cual la relación entre novela corta y novela supone una aproximación a la representación de la totalidad de objetos y de reacciones humanas referidas a ellos que el

naturalismo había interrumpido. Si la novela corta puede prescindir de la perspectiva, la novela despliega un arco de reacciones individuales que tienen como resultado una perspectiva que surge de la interacción de los personajes, pero que no responde a ninguna puntualmente. La renovación formal decisiva en este proceso es la conformación de la unidad de lugar como base inmediata de la composición. Como en *Pabellón de cáncer*, *La montaña mágica* concentra la acción narrativa en un sanatorio que aleja a los personajes de su ambiente “natural” y los coloca en un contexto nuevo y “artificial” (cf. LUKÁCS, 1970, p. 35). En ese estado de excepción surgen reacciones individuales y relaciones entre los personajes que no hubieran podido tener lugar en el marco de la vida cotidiana. La unidad de lugar como fundamento estético se constituye como condición de una toma de consciencia por parte los personajes en torno a los problemas de la vida de la que se encuentran distanciados. La necesidad histórica de la renovación formal de la novela que se plantea da cuenta de su peculiar autonomía. Ya no se trata, como en el *epos* antiguo, de ofrecer respuestas a preguntas que no se han formulado, en el contexto de una comunidad cerrada (LUKÁCS, 1985, p. 298ss). La recontextualización de los personajes no supone una comunidad tal; las relaciones con la realidad que se encuentra más allá de los límites de los sanatorios expresan el modo en que la totalidad intensiva refiere a la totalidad extensiva que representa la realidad concreta. El estado de consciencia al que acceden los personajes en este nuevo contexto apunta más al planteo de nuevos problemas, no a la postulación de respuestas orientadoras:

[L]a composición consciente del concreto lugar de acción no se entiende principalmente como un mero escenario de eventos típicamente individuales, frente a los cuales se debería preservar (inevitablemente) una cierta casualidad, sino más bien como una forma de manifestación del ser social, cuyos Qué y Cómo se dirigen a las preguntas que son decisivas para las personas, o a través de su existencia, a través de la propia existencia de las personas, estas preguntas instan a su consciencia a obtener respuestas (LUKÁCS, 1970, p. 40).

La renovación formal que supone la reubicación de los personajes se encuentra al servicio de la manifestación del ser social que subyace en cada caso y de las reacciones que produce en un contexto en el que las cuestiones centrales de la vida de los personajes son puestas en escena de tal modo que requieren de una respuesta.

Pero *Pabellón de cáncer* responde a otra línea de desarrollo histórico. Mientras *La montaña mágica* renueva la forma de la novela a partir de un recorrido histórico que concluye en la I Guerra Mundial, *Pabellón de cáncer* es una novela que, a los ojos de Lukács, responde al impulso que le imprimiera la Revolución de Octubre. Esta contraposición entre líneas de desarrollo histórico no impide que Lukács, atento a la relación desigual entre los

desarrollos de producción material y de producción artística, advierta aspectos comunes en un sentido literario. La posibilidad de que en la obra de Soljenítsin se anuncie un renacimiento del realismo socialista que retome la tendencia del período heroico de la década de 1920 se encuentra atravesada por la crítica de la praxis literaria dictada por el Partido durante el estalinismo, a la que Lukács equipara con el naturalismo. De este modo, la interrupción que el naturalismo representa en la línea de desarrollo de realismo europeo, y que desde la perspectiva de Lukács *La montaña mágica* retoma, posee su equivalente en el desarrollo de la literatura rusa. El realismo ruso surge en el contexto de la crisis del realismo burgués; el desarrollo histórico mundial, de esta manera, conecta desarrollos artísticos aparentemente desvinculados:

En la Escandinavia y en Rusia el desarrollo capitalista se inició muchos años más tarde que en la Europa Occidental. Por eso la ideología de estos países entre 1870 y 1890 no tiene todavía un carácter apologista. Los presupuestos sociales del gran realismo que habían determinado la evolución de la literatura europea desde Swift hasta Stendhal, existían todavía en aquellos países, aunque modificados y en condiciones notablemente alteradas. (LUKÁCS, 1965, p. 175)

En este amplio marco de análisis se realiza la crítica de la literatura de ilustración del periodo estalinista, en la que Lukács reconoce, “un primitivo naturalismo combinado con otro primitivo romanticismo revolucionario” (LUKÁCS, 1966, p. 9). Por un lado, un primitivo naturalismo, en la medida en que al acentuar la actualidad, la configuración del realismo socialista deshistoriza al ser humano, configurando un presente absoluto que absorbe el futuro y que en nada se vincula con su pasado. Por otro, un primitivo romanticismo revolucionario, por cuanto la configuración de tipos, categoría central en la teoría estética de Lukács sobre el realismo, se transforma, en el contexto del realismo socialista, en una entidad aislada de su entorno, que no se conforma de acuerdo a la interacción con el resto de los personajes, por lo que se deviene “en una pura categoría política” (LUKÁCS, 1966, p. 9) que surge de premisas políticas. Frente a una concepción que hace de la literatura una herramienta política, Lukács destaca la función liberadora de la autonomía estética:

Para la literatura esta constatación posee una importancia particular (...) la literatura genuina no existe para elaborar o propagar recetas concretas para alguna praxis cotidiana; desde luego que tampoco para hacer, de manera inmediata, de las grandes cuestiones sociales realmente existentes las supuestas manifestaciones, particulares, independientes, de la vida, de la persona privada, objeto exclusivo de su conformación. La gran literatura de todos los tiempos, desde Homero hasta hoy, se ha “contentado”, en última instancia, con mostrar cómo un determinado estado de la sociedad, una etapa del desarrollo, una tendencia del desarrollo en dirección del ser

humano, del devenir ser humano, actúa sobre la deshumanización, la alienación del ser humano de sí mismo. (LUKÁCS, 1970, p. 32)

El pasaje retoma la caracterización de la función desfetichizadora del arte que Lukács desarrolla en *La peculiaridad de lo estético*, según la cual, al develar la esencia genérica del ser humano contribuye a socavar la férrea superficie fetichizada que condiciona las relaciones humanas en la sociedad moderna, y a “la salvación del papel de los hombres en la historia” (LUKÁCS, 1966, p. 379). Pero también muestra de qué manera, en Lukács, los aspectos propios del fundamento ontológico de la estética confluyen con la crítica literaria orientada a una etapa determinada del desarrollo social. La definición del realismo socialista del período estalinista, que Lukács ha criticado a lo largo de todo su desarrollo intelectual a través de la lectura en clave del naturalismo como literatura de ilustración implica la impugnación de toda tentativa de hacer de la literatura un compendio de normas de acción inmediatas. La presentación de un orden colectivo que enmarca el desarrollo individual, la postulación de un héroe positivo que se sacrifica acriticamente por esa comunidad, la subordinación ante la estructura jerárquica que promueve una estabilidad aislada del desarrollo histórico, son elementos que definen a una literatura orientada a la manipulación de la consciencia, no a la realización de su autonomía genérica. Pero la manera en que la lectura “realiza” la literatura no depende exclusivamente de los preceptos que emergen de la obra en cuestión. El reconocimiento de la falsa consciencia sobre la que se construye la literatura de ilustración supone la presencia de una lectura crítica, que devela el fundamento estético-ontológico detrás de la falsa apariencia. La crítica de la literatura supone ir más allá de lo que la apariencia manifiesta en su sentido superficial. La lectura que no logra instalar una distancia crítica respecto de la obra de arte puede dar lugar a una interpretación que se atenga de manera inmediata a la superficie estética; solo en este sentido, la lectura puede hacer de *L’art pour l’art* una literatura de ilustración. La tendencia a considerar la literatura burguesa como una herencia que la construcción del socialismo no podía dejar de lado mantuvo a Lukács a salvo de esa tendencia, y también en constante polémica, en la medida en que nunca se trató de una lectura que detenga su potencial crítico en la superficie de las obras de arte, como sucede con la lectura de *Pabellón de cáncer*.

La totalidad de las reacciones que la obra configura gira en torno a las percepciones referidas al ser social de la sociedad soviética tras la muerte de Stalin. En ese contexto general, los interrogantes acerca de noción de progreso y a los destinos de los personajes ocupan un lugar predominante. Este aspecto se ve reforzado por la peculiaridad del espacio en el que se desarrolla la acción narrativa: el pabellón de cancerosos no supone, como ocurre en *Un día en la vida de Iván Denísovich* o en *En el primer círculo*, la reclusión forzada; los personajes se encuentran allí voluntariamente. Así, en el pabellón de cáncer n.

13 se observa la confrontación de las diferentes situaciones a las que se ven enfrentados los principales personajes; allí confluyen el abuso de la estadística de los directivos, la automutilación a la que se someten las profesionales de la medicina y la consciencia de las empleadas del sanatorio; pero también las diversas reacciones de los pacientes que apuntan ya, a la defensa de las jerarquías burocráticas (Rusanov), a la crítica radical del aparato estatal (Kostoglotov), a la utópica melancolía de períodos previos a la Revolución de Octubre (Schulubin), o a la justificación de los campos de concentración del pasado reciente (Ajmadzhan).

La concentración de la acción narrativa en un sanatorio oncológico también resulta significativa de cara a la comparación con *La montaña mágica*. Susan Sontag, en su ensayo *La enfermedad y sus metáforas* (1977), ha rastreado las implicancias ideológicas con que la tuberculosis y el cáncer son tratados por la literatura moderna. Los matices románticos de la tuberculosis se vinculan, desde la perspectiva de la autora, a una debilidad vital, a la presencia de una sensibilidad superior, y una predisposición a la tristeza propia de los personajes melancólicos (SONTAG, 2005, p. 37). El cáncer, por el contrario, se definiría como una metáfora patológica vinculada a los desvíos, por exceso, de la correcta línea política, económica y social (cf. SONTAG, 2005, pp. 73ss). Esta distinción en las lecturas de las enfermedades puede resultar ilustrativa de las tendencias que Lukács reconoce en las novelas de Thomas Mann y Soljenítsin. Si en el sanatorio Berghof los personajes se tornan “interesantes” en la misma medida en que el impulso vital se debilita, y con ello se ofrece una imagen de la decadencia de la cultura europea, en el pabellón de cáncer n. 13 se observa la manera en que los personajes intentan sobrellevar la monstruosidad a la que los somete el cáncer, clave para la comprensión del período estalinista. Los personajes del pabellón no se ven debilitados por la tristeza, sino por las deformaciones físicas que los tumores le imprimen. La enfermedad no se produce, como el sanatorio Berghof, por una disminución vital que llevaría a la sociedad occidental a la Guerra, sino por una tendencia desmedida a una concepción de progreso inhumana.

Como transfiguración de los males heredados del estalinismo, la producción anárquica de células cancerígenas conlleva una sobreproducción que aliena al individuo de su propio cuerpo, tomado por el cáncer. Pero la enajenación que produce la enfermedad no se enfrenta desde una perspectiva humanista, sino por medio de estrategias vinculadas al ámbito de la guerra: “No bien se habla de cáncer, las metáforas maestras no provienen de la economía sino del vocabulario de la guerra: no hay médico, ni paciente atento, que no sea versado en esta terminología militar” (SONTAG, 2005, p. 66). Así, el cáncer invade, las células cancerígenas destructivas, colonizan, la defensa del organismo se realiza a través de un tratamiento que supone un contraataque: se bombardea al paciente. Y los posibles efectos secundarios

resultan justificados por el estado de excepción que supone la guerra. Como lo expresa el director del sanatorio:

También insistía Nizamutdin Bajramovich en deshacerse de los desahuciados. A ser posible, su fallecimiento debía sobrevenir fuera de la clínica. Así se podría contar con más camas libres, los pacientes no serían espectadores de un hecho deprimente y las estadísticas saldrían beneficiadas, porque no figurarían como enfermos dados de alta por “defunción”, sino por “empeoramiento” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 243)

La manipulación de la realidad posee connotaciones políticas. La guerra que se evita en el plano de la política exterior a partir de la coexistencia pacífica recrudece, en la política interna, con el bombardeo nuclear al que son sometidos los pacientes del pabellón 13:

Y a través del cuadrado desnudo de la piel de su vientre, a través de las capas intermedias y de los órganos cuyos nombres no conocía su propio poseedor, a través del tronco del tumor-escuerzo, del estómago o los intestinos, a través de la sangre de sus arterias o venas, a través de la linfa y de las células, de la espina dorsal y de otros huesos menores, y luego a través de las otras capas intermedias, vasos y piel de la espalda y, por último, a través del asiento del canapé, de los cuatro centímetros de tarima del suelo, a través de toda la armadura y el relleno y aún más allá, hasta llegar al mismo cimiento de piedra o a la tierra, fluían los crueles rayos x, los espeluznantes vectores de los campos eléctrico y magnético, inconcebibles para la mente humana, o los más comprensibles cuantos que, cual proyectiles, agujerean y desgarran todo lo que se interpone a su paso. (SOLZHENITSYN, 1973, p. 253)

Pero la invasión radiológica con que se avanza por sobre la autonomía de los individuos no repercute en una mejora de la calidad de vida. La superación de la coyuntura provee a largo plazo efectos del todo perniciosos: “El caso era que en las curas con rayos x con grandes dosis de radiaciones, que diez o quince años atrás obtuvieron resultado satisfactorio, feliz y hasta brillante, en las zonas irradiadas se presentaban ahora inesperadas mutilaciones y deformaciones.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 279) En la figura de la enfermera Ludmila Afanasievna se expresa la memoria que, ante las disposiciones oficiales del sanatorio, no deja de lado a las víctimas del progreso. En su fuero interno, era capaz de olvidarse de todos los pacientes que habían recuperado su vida activa, sin embargo, “recordaría hasta su muerte a unos cuantos, a unos pocos desdichados que cayeron bajo la rueda” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 282).

En este contexto, los personajes se encuentran, sin vigilancia, en la necesidad de responder ante las cuestiones fundamentales de la vida. Esta “estructura dinámica de pregunta y respuesta” (LUKÁCS, 1970, p. 48) atraviesa la novela y configura, a través de la articulación de cada respuesta,

una imagen de la totalidad social que excede toda comprensión unilateral. El rechazo de Lukács de toda tentativa de identificar las propuestas de un Oleg Kostoglotov o de un Schulubin con las posturas del autor empírico responde a la modalidad polifónica de la propia obra. De acuerdo con esta estructura, en la novela no se exponen las respuestas “correctas”, pero sí las preguntas que corresponden a los problemas esenciales.

Las diferentes perspectivas que se abren en torno a la noción de progreso surgen de la misma condición de la enfermedad que los reúne. En el marco nivelador del cáncer, personajes de distintos sectores de la sociedad se ven obligados a escucharse. Pero las manifestaciones individuales, que aluden de un modo u otro a una alternativa social, se encuentran atravesados por el ser social que el estalinismo forjó. En el caso de Pavel Rusanov, cuyo ingreso al sanatorio abre la novela, se expone la acabada figura del súbdito que, fiel a las jerarquías que imponen la desigualdad social, justifica el *statu quo* bajo la mascarada de la necesidad histórica que conduce al comunismo. En sus declaraciones se manifiesta la personalidad del burócrata que avala una noción de progreso que se realiza de espaldas a los individuos. La realidad verdadera se encuentra condicionada por las autoridades:

La vida que estaba a la vista de todos –la producción, las conferencias, el periódico de la empresa, las convocatorias del comité local sindical para los trabajos voluntarios con vistas al aumento de la productividad, las solicitudes, la cantina, el club– no era la auténtica, aunque se lo pareciera a los profanos. El curso verdadero de la vida se decidía sin alboroto, reposadamente, en tranquilidad de gabinetes y por dos o tres personas que se entendían a la perfección, o mediante un cordial telefonazo. (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 412 ss)

La tranquilidad que alcanza tras la conversación que mantiene con su Avieta, la hija pedante que ha decidido convertirse en escritora (“Ya dijo Gorki que cualquiera puede convertirse en escritor”; SOLZHENITSYN, 1973, p. 530) se vincula con la predisposición acomodaticia que exhibe ante los cambios históricos. La lectura del estado de situación de la literatura que expone Avieta, sin embargo, permite rastrear un núcleo de verdad acerca de la etapa de transición que supone el deshielo:

Otro ejemplo, antes decían que no deben existir conflictos. Ahora dicen: “Es falsa la teoría de la ausencia de conflictos”. Pero si hubiera una división de opiniones, si unos se pronunciaran por lo viejo y otros por lo nuevo, sería obvio que algo habría cambiado. Pero como todos a una, sin transición, se identifican con lo nuevo, no se advierte que se haya operado cambio alguno. Sostengo que lo fundamental es tener tacto y perspicacia para adaptarse a la evolución del tiempo. (SOLZHENITSYN, 1973, p. 531)

La falta de disidencia de la que habla Avieta expresa una situación social que no logra despojarse del estalinismo, pero no da cuenta de la totalidad

alternativa que ofrece el sanatorio. Las intervenciones y cuestionamientos de Vadim y de Diomka, quienes escuchan las declaraciones que le dirige a su padre, la incomodan a tal punto que se ve obligada a exhibir los postulados del Partido: “Decir la verdad al pueblo no significa en modo alguno hablarle de lo execrable, hacer hincapié en los defectos. Deben resaltarse las cosas positivas con decisión para que lleguen a ser mejores.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 533) Lukács advierte cómo las declaraciones de Avieta se avienen con el romanticismo primitivo que se oculta tras la estética prescriptiva de Zhdánov (cf. LUKÁCS, 1970, p. 69). “Haz el favor de no mirar para atrás” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 757), le dice su familia a Rusanov cuando es conducido, otra vez, pero para retirarlo del sanatorio.

Quien sí dirige su mirada al pasado es la figura de la que Lukács se ocupa con más detalle en su ensayo, Schulubin. La condena del estalinismo no va acompañada de un rechazo del socialismo, incluso niega toda posibilidad de considerar el capitalismo como un marco social adecuado para el desarrollo humano, pero su mirada se dirige hacia un pasado en el cual las contradicciones del estalinismo aún no se habían presentado. La postulación del socialismo ético que expone en su conversación con el incrédulo Kostoglotov alude a un anticapitalismo romántico que condena las injusticias desde un plano moral, sin considerar precisamente el ser social que el desarrollo histórico ha hecho surgir en la sociedad soviética.

Completamente diferente es la situación de Kostoglotov. La perspectiva que estimula el breve lapso de vida que tiene delante de sí no tiene correlato con la realidad: “Le habría gustado abordar algo completamente distinto, algo puro, inquebrantable. Pero Oleg no tenía idea de dónde existiría tal cosa” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 691); o más adelante: “Ansiaba algo, algo. Pero ignoraba qué.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 765) Pero su perspectiva se distingue de la de Rusanov o Schulubin, en la medida en que no posee recuerdos ni lecturas de una vida digna. Aun así, expresa un mayor grado de consciencia que el resto de los personajes con los que interactúa, y de quienes puede aprender. Pero la radicalidad de su crítica al pasado reciente, que abarca la totalidad de su vida, no lo conduce a una perspectiva democrática del socialismo, sino a la posición que Lukács denomina plebeya: “Sus razonamientos con frecuencia son los de un sofista, de hecho insostenibles, pero siempre surgen de un odio plebeyo genuino a los privilegios sociales.” (LUKÁCS, 1970, pp. 70ss) El hecho de que Lukács identifique en el carácter plebeyo de Kostoglotov la figura en la que se expresa con mayor intensidad la crítica social ilustra el modo en que, según la lectura de la obra de Lukács, el estalinismo ha incidido en el ser social de la sociedad soviética. La sustitución de burócrata Rusanov por el plebeyo Kostoglotov que realiza la novela también apunta en esta dirección. La novela comienza con la llegada del burócrata Rusanov al pabellón, pero culmina con la salida de Kostoglotov. Si el narrador,

que recibe y despide a Rusanov en la puerta del sanatorio, acompaña a Kostoglotov en su salida a la ciudad, es porque, mientras Rusanov retorna a su hábitat natural, Oleg Kostoglotov no posee hogar alguno. La renuncia final al deseo de una vida familiar y productiva junto a Vera se funda en la certeza de la falta de perspectiva que lo ha acompañado en su desarrollo personal y que se le ha inoculado definitivamente en el sanatorio. Gracias al tratamiento que lo salva, solo el deseo de toda realización persiste, la posibilidad de realización, no.

En la visita al zoológico se advierte el modo en que el estalinismo parece obturar toda alternativa. Entre los carteles, las jaulas, los horarios y los hábitos de los animales, que le recuerdan los del sanatorio, pero también los de los campos de concentración, Kostoglotov se detiene frente a una jaula ante la que se agolpan los visitantes:

En su interior había algo que giraba a velocidad loca alrededor de un mismo punto. Y resultó ser una ardilla en un aro (...). Dentro de la jaula había un tronco de árbol con las ramas dispersas en lo alto (...). Y he aquí que, desdeñando el árbol y sus finas ramas extendidas en las alturas, la ardilla, incomprensiblemente, estaba en el aro sin ser obligada por nadie ni seducida por la comida. Atraíala únicamente la ilusión de falsa actividad y de falso movimiento (...) sin tener noción de lo cruel y obsesionante que era aquel artefacto (...). El animal se aplicaba con empeño, mas no conseguía avanzar un solo peldaño con sus patas delanteras. (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 808 ss)

En la frenética inmovilidad de la ardilla, que la lleva a dejar la naturaleza que allí está, presente y olvidada, se encuentra una de las claves de la crítica dirigida a una sociedad que, en su ilusión de actividad, no produce ningún progreso, sino tumores malignos. Pero en el zoológico las reacciones individuales de Kostoglotov se intensifican, ya que el nuevo espacio, como una unidad de lugar sustituta de la que representaba el sanatorio, representa una nueva totalidad que se le ofrece a la mirada: “Todo lo que lo rodeaba le sugería una interpretación.” (SOLZHENITSYN, 1973, p. 810) Pero en esta nueva totalidad se produce una reacción inesperada que intensifica las experimentadas en el sanatorio: entre los animales encerrados no solo *reconoce* a las personas con quienes convivió en el pabellón de cáncer; los bigotes, los ojos amarillentos y la naturaleza sanguinaria del tigre encerrado que activan el odio de Kostoglotov dan cuenta de una totalidad de la que el mismo Stálin forma parte (cf. 814). La ironía que así se despliega en la obra es la que realiza la crítica interna de la novela. Si en el zoológico Kostoglotov reconoce un sistema que contiene al mismo Stalin, la analogía hace de la sociedad soviética una recaída en la prehistoria de una humanidad. La crítica de Lukács apunta, según creemos, en este sentido. La referencia constante a la obra de Tolstói, que a su vez recorre la novela de Soljenítsin, apunta a localizar

la posición histórica de la novela *Pabellón de cáncer*. Si el naturalismo primitivo que representa la literatura de ilustración del período estalinista interrumpió el desarrollo del realismo que Rusia había comenzado a desarrollar con autores como Tolstói, la literatura posterior al estalinismo, desde el punto de vista de Lukács, debiera retomar esa tradición como fundamento estético sólido. Con la representación de la crítica plebeya de Kostoglotov, el personaje que representa el grado de desarrollo de conciencia más elevado, Soljenítsin parece retrotraerse a un estadio incluso previo al del triunfo del realismo que se advierte en Tolstói. La necesidad de una renovación democrática del socialismo que Lukács proclama no puede reconocerla en la novela más que de un modo germinal; fiel a la propia autonomía de la obra, no intenta imponer su perspectiva desde fuera, pues pensamiento conceptual que estructura la crítica literaria no puede remplazar el plano preconceptual de la obra de arte. La referencia al triunfo del realismo que observa en la obra de Tolstói da cuenta de esta modalidad de lectura, en la medida en que la crítica de la perfección limitada del posicionamiento plebeyo y campesino que advierte en novelas como *Guerra y paz* (1869), o *Resurrección* (1899) no se expresa por medio de una reflexión especulativa, sino a través de la configuración literaria, pues “desde un legítimo punto de vista de la gran poesía, debe decirse que lo que no existe como composición poética no existe en absoluto” (LUKÁCS, 1970, pp. 79ss).

Pero una crítica inmanente que la novela ofrece parece sugerir la necesidad de una renovación en la literatura. En la figura de la empleada de limpieza del pabellón, Elizabeta Anatolievna se expresa la expectativa desesperanzada de un sector popular para el cual no hay una representación literaria acabada. Justamente, se trata de un pasaje que se destaca por su aparente fugacidad. “Lilia” compara, en una conversación que mantiene con Kostoglotov luego de haber terminado con sus tareas, las tragedias de las heroínas del arte decimonónico con su propia tragedia, la de sus parejas apresadas en campos de trabajos forzados y, en definitiva, las tragedias del sector que representa. La misma novela parece sugerir, así, la exigencia de una renovación literaria que supere, sin negar, la tradición cultural que se considera una herencia válida, ante la vehemencia de un pasado reciente, aún presente, que no deja de oprimir:

Todas las tragedias literarias me parecen irrisorias (...). A Aida le fue permitido descender a la tumba con el hombre amado para morir junto a él. A nosotros ni siquiera nos autorizan tener noticias tuyas (...). Anna Karenina ¿fue, en realidad, desdichada? Sintióse poseída de amor, defendió su pasión y pagó por ella (...). ¿Qué necesidad tengo, pues, de releer Anna Karenina? ¿No me sobra con mi propia existencia? ¿Dónde leer sobre nosotros? ¡Sobre nosotros! ¿Dentro de cien años quizá? (SOLZHENITSYN, 1973, pp. 777ss)

Referencias bibliográficas

- FISCHER, Ernst. *Arte y coexistencia*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Península, 1968.
- LUKÁCS, György. Tolstói y la evolución del realismo. Trad. J.J. Sebreli. In: *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965, pp. 163-264.
- _____. Realismo socialista hoy. *Revista de occidente*, Madrid, Año IV, n. 37, abr. 1966, pp. 1-20.
- _____. El problema de la perspectiva. Trad. Michael Faber-Kaiser. In: _____. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1968, pp. 243-8.
- _____. *Solschenizyn*. Berlín: Lechterhand, 1970.
- _____. *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. 4 vv. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- _____. *El alma y las formas*. Teoría de la novela. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, 1985.
- _____. *El hombre y la democracia*. Trad. Mario Prilick y Myriam Kohen. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
- McCLAIN, Charles J. From ideology to utopia: Ernst Fischer in retrospect. *Journal of Contemporary History* 12, n. 3 (1977): 565-94. Disponible en: <www.jstor.org/stable/260041>, acceso en: 25 fev. 2020.
- SOLZHENITSYN, Alexander. “Pabellón de cáncer”. Trad. Julia Perinacho. In: _____. *Obras escogidas*. Biblioteca Premios Nobel. Madrid: Aguilar, 1973, pp. 169-848.
- _____. *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Buenos Aires: Grijalbo, 1974.
- SONTAG, Susan, “La enfermedad y sus metáforas”. Trad. Mario Muchnik. In: _____. *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003, pp. 7-86.
- STEINER, Georg. Georg Lukács y su pacto con el diablo. Trad. Miguel Ultorio. In: *Lenguaje y silencio*. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano. Barcelona: Gedisa, 2003, pp. 363-78.
- VEDDA, Miguel. Ernst Fischer y los avatares de la crítica marxista. In: _____. *La sugestión de lo concreto*. Estudios sobre teoría literaria marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 159-70.
- _____. Introducción. In: LUKÁCS, György. *Escritos de Moscú*. Estudios sobre política y literatura. Buenos Aires: Gorla, 2011, pp. 5- 27.

Como citar:

SALINAS, Martín. Lukács y la renovación del realismo: autonomía y perspectiva en el *Pabellón de los cancerosos*, de Soljenítsin. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 126-44, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 mar. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020

	<p>© O(s) Autor(es). 2018 Acesso Aberto Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.</p>
---	--

Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial

Leandro Candido de Souza¹

Para Carlos Eduardo Jordão Machado (in memoriam)

Resumo:

A partir de 1922, Siegfried Kracauer escreveu uma série de textos que comporiam o livro *O romance policial*: um tratado filosófico, mas que só seriam publicados em 1971, no primeiro volume de seus *Escritos* póstumos. O presente artigo tem como objetivo reconstituir a teoria do romance policial formulada por Kracauer, buscando analisar como essa teoria foi fundamentada e quais eram suas principais definições. Inicialmente, o intuito é localizar essa teoria dentro do pensamento mais geral do autor, relacionando-a a sua produção anterior e, principalmente, posterior. Em um segundo momento, tentaremos dimensionar a interlocução estabelecida entre Kracauer e autores do chamado marxismo ocidental, como György Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno entre outros.

Palavras-chave: Siegfried Kracauer; romance policial; teoria estética; marxismo ocidental.

Siegfried Kracauer and the detective story theory

Abstract:

Starting in 1922, Siegfried Kracauer wrote a series of texts that would make up the book *The detective novel*: a philosophical tract, which would only be published in 1971, in the first volume of his posthumous *Schriften*. This paper aims to reconstruct the detective novel theory formulated by Kracauer, seeking to analyze the bases of this theory and its key definitions. The initial purpose is to find this theory's place within the author's more general thinking, relating it to his previous and, especially, later writings. Next, an attempt is made to size up the interlocution established between Kracauer and so-called Western Marxism authors, such as Gyorgy Lukacs, Walter Benjamin, Theodor Adorno and others

Keywords: Siegfried Kracauer; detective novel; aesthetic theory; Western Marxism.

¹ Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Supervisor de tutoria EaD (Ciências Sociais) da Universidade Brasil. *E-mail*: lecanza@yahoo.com.

I Desamparo transcendental: racionalização e reificação

A teoria dos gêneros literários que abarcam histórias de crimes publicadas em folhetins, romances policiais e *best sellers* de suspense (*thrillers*) indica-nos um dos muitos objetos constantes na reflexão cultural marxista. Esboçada pelo jovem Karl Marx nos comentários sobre *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, em *A sagrada família*, essa linha chega a seu ponto conclusivo em *Delícias do crime*, de Ernest Mandel, abrangendo nesse ínterim boa parte do conceito de “marxismo ocidental”: Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, Ernst Bloch entre outros. Dentro dessa tradição, o primeiro pensador a formular uma teoria coerente e minuciosa sobre esse gênero foi Siegfried Kracauer, entre os anos de 1922 e 1925.

Nesses textos, mantidos inéditos até 1971², Kracauer inaugurava, a partir dos meios consagrados pela filosofia clássica, seu estudo dos fenômenos considerados marginais da cultura burguesa, o que o levou a reconhecer nos romances policiais a existência de uma estrutura formal que evidenciaria a lógica operacional da cultura capitalista desenvolvida. Desse modo, Kracauer antecipava a ideia de que o esteticamente inautêntico pode revelar algo autêntico da realidade circundante; neste caso, o espalhamento contemporâneo da literatura no campo mais geral da cultura e, portanto, das ideologias.

Houve, porém, uma diferença com relação aos demais autores. Em Kracauer, a fascinação pelo baixo, superficial ou aparente deflagrou uma reorganização do pensar que o conduziu à desconstrução dos sistemas filosóficos tradicionais, o que não vemos ocorrer em todos os citados. Uma desconstrução que foi alimentada tanto pela crítica kierkegaardiana a Hegel, quanto pela sociologia alemã nascente e pela teoria geral do romance de Lukács, apresentada em livro no ano de 1916. Daí vêm os principais elementos da cosmovisão subjacente a *O romance policial*: um tratado filosófico: a visão da modernidade como movimento de perda crescente da vida, de dissociação entre verdade e existência, devida, acima de tudo, à racionalização.

As origens desse percurso podem ser vistas já na resenha de *A teoria do romance* que Kracauer publicou em duas versões diferentes, em setembro e outubro de 1921. Na ocasião, já lhe interessava a visão da contemporaneidade como um “processo de desagregação” entre indivíduo e mundo, sujeito e objetividade, interior e exterior, como prescrito pela obra lukacsiana (MACHADO, 2007, p. 186). Segundo Kracauer, foi precisamente esse estado de tensão característico ao mundo burguês, essa “incisão inaudita” entre alma e forma, que engendrou a especificação formal do romance policial.

² Exceção feita ao capítulo O saguão de hotel, publicado pela primeira vez em 1963, junto ao ensaio O ornamento da massa, em coletânea homônima.

Se na resenha de 1921 vemos, pela primeira vez, a inspiração lukacsiana do desamparo transcendental do homem moderno em decorrência do “desaparecimento do sentido do mundo”, em *Der Detektiv-Roman* essa condição de “sem-teto transcendental” se associa a Kierkegaard na definição do mundo romanesco como a infinitude sem margem em uma época de degradação. Uma inflexão definitiva que será mais bem assinalada por outra resenha, publicada em 1926, sobre a tradução do Antigo Testamento para o alemão, por Martin Buber e Franz Rosenzweig (KRACAUER, 2009, pp. 205-20), na qual Kracauer concluiu que o acesso à verdade a partir do profano exigia uma alteração nas formas convencionais da escrita. Mudança que assumirá sua forma definitiva com *Os empregados* (1930), originando sua “literatura sociológica” (MACHADO, 2012, p. 164).

Endossando a leitura de Carlos Eduardo Jordão Machado, Francisco García Chicote sustenta que, após sua resenha da bíblia, “Kracauer desdobra uma formulação própria da teoria e práxis marxista que tanto se afasta das posturas mecanicistas herdeiras da II Internacional, como de perspectivas lukacsianas de *História e consciência de classe*” (CHICOTE, 2012, p. 152). Kracauer achava que nesse livro os extremos, os opostos e a transcendentalidade se resolviam convencionalmente na rigidez de um sistema idealista. Foi essa constatação que fortaleceu seu materialismo próprio (sua “dialética material”), construída *a partir e contra* Lukács, a qual buscava eliminar o sistema de tipo hegeliano identificado no filósofo húngaro. Se o jovem Lukács havia fascinado Kracauer por seu objetivo de firmar uma “ética por meio do conceito de forma”, a rigidez e o esquematismo assumidos em *História e consciência de classe* desencorajaram o alemão de acompanhar seus principais desdobramentos.

Em contraposição ao sistema lukacsiano, Kracauer nos ofereceu uma forma calcada na *experiência pessoal* (“observação participante” nos *Empregados*), o que impôs a abertura e inconclusão expositiva própria ao *ensaio*. Como definiu Theodor Adorno, “[n]este olhar colado à coisa, nós encontramos, no lugar da teoria, o próprio Kracauer” (ADORNO, 2009, p. 270). Essa combinação ensaística entre sociologia, materialismo e forma literária mostra que o caminho assumido foi, de fato, aquele apontado na conhecida abertura de *O ornamento da massa* (1927): “O lugar que uma época ocupa no processo histórico pode ser determinado de modo muito mais pertinente a partir da análise de suas discretas manifestações de superfície do que dos juízos da época sobre si mesma.” (KRACAUER, 2009, p. 91) Desde então, o recurso à *superfície*, esboçado pela primeira vez na análise dos romances policiais, afastou-se de qualquer aspiração à substância “real”, tornando-se um plano que intenta impugnar a verticalidade da filosofia idealista. Novamente nas palavras de Adorno:

A influência de Simmel exercida sobre ele revela mais da atitude intelectual que de uma afinidade eletiva com o vitalismo irracionalista. Mais tarde ele encontra a fenomenologia na pessoa de Max Scheler, bem antes daquela de Husserl. Seu livro *A sociologia como ciência* (1922) se esforça notadamente em religar o interesse materialista e sociológico às reflexões epistemológicas fundadas sobre o método fenomenológico. (ADORNO, 2009, p. 267)

O que Kracauer extraiu com radicalidade das formulações de Simmel foi, fundamentalmente, a problemática da “unidade de sentido” que associa a *profanação* do objeto enquanto posição na tradição teórica à *participação* do indivíduo na construção desse objeto, engendrando sua forma ensaística própria. Para nosso autor, somente “em uma época em que o sentido se tornou alienado”, todo e qualquer fenômeno, coisa ou indivíduo se apresenta como “suscetível de significados infinitos”, fazendo com que sua imagem final seja resultado “de sua própria essência e da de seu observador” (KRACAUER, 2009, p. 275). Esse é o eixo principal de sua teoria do romance policial: a eliminação dos indícios de uma vida comunitária referencial, a qual lança as bases de sua posterior “caracterização fenomenológica das grandes urbes” (VEDDA, 2013, p. 80).

II Mistérios do marxismo ocidental

Como tentamos demonstrar até aqui, em *O ornamento da massa* (1927), Kracauer começou a dar unidade, em um plano horizontal, às investigações dos fenômenos da vida cotidiana detectados nos escombros da cultura burguesa. Como o herói romanesco definido pelo jovem Lukács, o pesquisador se torna, ele também, um indivíduo que *busca* evidências materiais (no sentido detetivesco) da negatividade da história, explicando em alguma medida seu recurso à “fantasmagoria”, a qual também aparece em Bloch, Adorno e Benjamin, comprovando a fecundidade da interlocução. Assim, a compreensão da espacialidade do “saguão de hotel” (in *O romance policial*), aquele “ir-e-vir de desconhecidos que se tornaram formas vazias porque perderam suas senhas de identificação e perambulam como inapreensíveis fantasmas” (KRACAUER, 2009, pp. 200-1), aflui para uma segunda definição, muito mais geral em seu pensamento, a da “distração” (ou “dispersão”) [*Zerstreuung*].

Posteriormente, sua biografia de Jacques Offenbach, escrita no exílio parisiense, entre 1934 e 1937, também considerará que os fatos ali retratados davam “certa atualidade à fantasmagoria do II Império” (KRACAUER, 1946, p. 12). O início dessa conceituação que leva adiante, por meio da análise da cultura de massas, a ideia de fantasmas da modernidade desencantada, antecede em duas décadas a “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer. Kracauer chegou, inclusive, a falar em “fábricas americanas de distração” e

“espetáculos” que se tornam “foco de interesse estético”. E, ao menos desde 1926, ele já acenava para um “culto da distração”, acrescentando: “Como os saguões de hotéis, [os cineteatros] são locais de culto do prazer, o seu brilho visa à edificação.” (KRACAUER, 2009, p. 343)

Esse é o substrato do que poderíamos chamar de “teoria literária” de Kracauer, na qual o gênero detetivesco é encarado como uma “forma paroxística” que “não aspira a oferecer a reprodução exata do capitalismo desenvolvido, mas a destacar o caráter intelectualista dessa realidade” (VEDDA, 2013, p. 80). Sua forma específica exacerba, portanto, a estrutura social em que se radica, isto é, a liquidação da cultura e a divinização da *ratio*. O detetive substitui o sacerdote e o mago de outrora, assim como o saguão de hotel o faz com o templo sagrado, havendo aqui a confirmação de um aprendizado que se originou tanto nas histórias policíacas quanto na psicanálise: a ideia de que “a substância de uma época se extrai a partir de detalhes inadvertidos”.

Kracauer aspira a transformar os recursos do jornalismo – o informe, a reportagem – com vistas a convertê-los em instrumentos estética e ideologicamente revulsivos. (...) Convencido das limitações do pensamento abstrato, promove – como Proust, como Benjamin – um pensamento pródigo em imagens e, antes de tudo, em metáforas. (VEDDA, 2013, p. 83)

Sua definição de metáfora, estabelecida em “Georg Simmel” (1920-1), prediz que a *analogia* “se limita a aproximar certos processos segundo seu próprio percurso”, ao passo que a *metáfora* “fornece a explicação de um fenômeno” ou conduz a uma alegoria que pode nos ajudar a pensar. Em outras palavras, a última “circunscreve a impressão que o fenômeno produz em nós, a nossa interpretação, e reproduz na imagem o significado, o conteúdo substancial do fenômeno” (KRACAUER, 2009, p. 255). De modo semelhante, em 1928, Kracauer reconheceu em Walter Benjamin uma escrita *alegórica* e um olhar melancólico que ocasionavam uma “antítese da generalização abstrata” própria aos sistemas filosóficos, algo que lhe era muito caro, ao menos desde suas leituras de Simmel. Sua admiração por Benjamin vinha sobretudo dessa demonstração de que “as questões grandes são pequenas, e as pequenas, grandes”; mas também da “apoteose como signo da salvação” e de sua intenção especulativa de escavar momentos ocultos da história: “De modo semelhante, Benjamin pode se denominar um agente secreto, no mesmo sentido em que Kierkegaard se definia como um ‘agente secreto da Cristandade’.”

De Kierkegaard, Kracauer absorveu a “singularidade da fé” e da “subjetividade”, as quais demonstram o verdadeiro trauma da imortalidade e as exigências éticas que dela decorrem. Para o pensamento pós-idealista em que Kracauer se inspira, a *repetição* é, ela própria, a prova da dupla

impossibilidade de (primeiro) se atingir o significado e (segundo) não gerar nenhum significado novo ao longo desse processo. Eis o cerne da negatividade tocado por Kracauer, o que se confirma na evocada “ontologia negativa”, nas páginas de seu tratado sobre o romance policial. Como percebeu Adorno, Kracauer assumiu essa posição ao tomar Kierkegaard como pensador anti-Hegel por excelência, numa proximidade que se deveu à necessidade de refletir sobre “fenômenos apócrifos” que se apresentam como “alegorias histórico-filosóficas como, por exemplo, o romance policial que é mais que um capricho literário” (ADORNO, 2009, p. 271). Mais um aspecto de plena concordância com Benjamin.

Em *Casa mobiliada. Princesca. Dez cômodos (Rua de mão única, 1928)*, Benjamin falou do romance policial como a única apresentação satisfatória do mobiliário do interior burguês da segunda metade do século XIX: “A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver.” E o fato de Edgar Allan Poe tê-los descrito ainda na primeira metade daquele século, não desmente a retroatividade defendida pelo alemão, uma vez que “os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses nos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoiévski” (BENJAMIN, 2012, p. 13).

Esse caráter da casa burguesa, que estremece pelo assassino sem nome como uma velha lasciva pelo galã, foi penetrado por alguns autores que, qualificados como “escritores criminais” [*Kriminalschriftsteller*] – talvez também porque em seus escritos se estampa um pouco do pandemônio burguês –, foram privados de suas devidas honras. Conan Doyle tem aquilo que deve ser atingido aqui em alguns de seus escritos; em uma grande produção a escritora A. K. Green o põe em evidência, e com o *Fantasma da ópera*, um dos grandes romances sobre o século XIX, Gaston Leroux promoveu esse gênero à apoteose. (BENJAMIN, 2012, p. 13)

Dois anos depois, em *Romances policiais, nas viagens, pensando em Simmel*, Benjamin analisou o ritual de “fazer suas compras no chassi de bandeirolas coloridas na plataforma da estação”. Para Benjamin, o viajante que prefere comprar livros nas estações de trens a trazê-los de sua biblioteca pessoal, embarca em uma experiência tipicamente moderna que é determinante no sucesso das brochuras policiais, chegando até mesmo a consignar que “qualquer um conhece o culto ao qual ele [o ritual de compra] nos convida” (BENJAMIN, 2012, p. 224). Uma situação nova cuja base material Benjamin indicará com maior precisão anos depois, em *Paris do II Império*: a conotação subjetiva dessa transferência do *culto à cultura*.

As consequências sociais da mercantilização da literatura³ fizeram das bancas de jornal “as bibliotecas do *flâneur*” (BENJAMIN, 1989, p. 35) que, desse modo, torna-se um “botânico do asfalto”, o qual tem como pré-condição a urbanidade própria ao mundo pós-Haussmann. Vistas por esse ângulo, as *fisiologias* da primeira metade do século XIX anteciparam formalmente essa nova literatura ao também atenderem ao intuito burguês de “fornecer aos habitantes dos centros urbanos uma ideia amistosa das outras”. E acabaram tecendo, a seu modo, uma “fantasmagoria da vida parisiense” (BENJAMIN, 1989, p. 36) que influenciou grandes escritores, incrementando, por exemplo, as intrigas balzaquianas, já ricas “em variações intermediárias entre histórias de índios e de detetives” (BENJAMIN, 1989, p. 40)⁴.

Para a criminalística [a fotografia] não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura. Pela primeira vez, a fotografia permite registrar os vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano. O romance policial se forma no momento em que estava garantida essa conquista – a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano. Desde então, não se pode pretender um fim para as tentativas de fixá-lo na ação e na palavra. (BENJAMIN, 1989, p. 45)

As afinidades entre Benjamin e Kracauer até aqui são evidentes: a assistemática, a escrita ensaística particular, o interesse pela cultura de massa e a experiência que ela instaura, a associação entre técnica, *ratio* e modernidade, o apego aos objetos ignorados pela tradição institucionalizada, a influência das *fisiologias* e a tentativa de atualizá-las⁵. No caso específico de Benjamin, o incógnito representado pela multidão massificada ergue-se como uma ameaça que está no âmago do romance policial: “Em tempos de terror, quando cada qual tem em si algo do conspirador, o papel do detetive pode também ser desempenhado. Para tal a *flânerie* oferece as melhores perspectivas.” (BENJAMIN, 1989, p. 38) Nos fragmentos daquilo que

³ Em seus Pequenos trechos sobre arte, Benjamin retoma: “Nem todos os livros se leem da mesma maneira. Romances, por exemplo, existem para serem devorados. Lê-los é uma volúpia da incorporação. Não é empatia. O leitor não se coloca na posição do herói, mas se incorpora ao que sucede a este. (...) Ao comer, se for preciso, leia-se o jornal. Mas jamais um romance. São obrigações que se excluem.” (BENJAMIN, 2012, p. 283)

⁴ No entanto, a influência mais decisiva na gênese do romance policial provavelmente tenha sido a de J. F. Cooper, refletida já no título de *Os moicanos de Paris* de Alexandre Dumas e em *Os mistérios de Paris* (1842-3) de Eugène Sue, o qual se refere ao autor de *O último dos moicanos* logo na abertura. David Harvey comentou em seu detalhado estudo sobre a Paris do século XIX: “Antes de Baudelaire ter lançado seu manifesto das artes visuais (e um século antes de Benjamin tentar decifrar os mitos da modernidade no inacabado projeto das *Passagens de Paris*), Balzac já havia colocado os mitos da modernidade sob o microscópio e usado a figura do *flâneur* para fazê-lo”, acrescentando, linhas abaixo, que o famoso romance de Sue ajudou a moldar “a imaginação popular em relação ao que a cidade era e poderia se tornar” (HARVEY, 2003, pp. 24-5).

⁵ Benjamin considerou *Os empregados* de Kracauer uma “contribuição à fisiologia do capital” (BENJAMIN, 2008).

poderíamos identificar como os indícios de sua teoria do romance policial, as narrativas desse gênero são vistas como inteiramente obedientes aos ritmos da cidade: “Qualquer pista seguida pelo *flâneur* vai conduzi-lo a um crime. Com isso se compreende como o romance policial, a despeito de seu sóbrio calculismo, também colabora na fantasmagoria da vida parisiense.” (BENJAMIN, 1989, p. 39)

O romance policial, cujo interesse reside numa construção lógica, que, como tal, a novela criminal não precisa possuir, aparece na França pela primeira vez com a tradução dos contos de Poe: *O mistério de Marie Rogêt, Os crimes da Rua Morgue, A carta roubada*. Ao traduzir esses modelos, Baudelaire adotou o gênero. Sua própria obra foi totalmente perpassada pela de Poe; e Baudelaire sublinha esse fato ao se fazer solidário ao método no qual se combinam os diversos gêneros a que Poe se dedicou. (BENJAMIN, 1989, p. 40)

Além de registrar “a perda de vestígios que acompanham o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”, a obra de Poe atendia ao postulado baudelairiano de associação entre arte, ciência e filosofia. Por isso Benjamin chega a firmar pouco adiante: “A análise desse gênero literário [detetivesco] já é a análise da própria obra de Baudelaire, apesar de ele não ter produzido nenhuma peça desse tipo.” (BENJAMIN, 1989, p. 40) Esse aparente paradoxo em que se firmam as considerações benjaminianas destaca uma diferença notável entre os dois poetas: Baudelaire jamais escreveu um romance policial porque “em função da impulsividade de seu caráter a identificação com o detetive lhe foi impossível”.

III A teoria do romance policial

A maturidade alcançada pelo pensamento de Kracauer em “O ornamento da massa” é um desdobramento crítico dessas ideias desenvolvidas em sua teoria do romance policial, entre 1922 e 1925. O fundo filosófico das *esferas* no tratado literário coincide, grosso modo, com a análise do *superficial*, segundo a qual o periférico, secundário, baixo ou residual apresenta, invariavelmente, algo de autêntico em sua inautenticidade. Sua própria desfortuna teórica seria, assim, sua maior recompensa ao afastá-lo da vigilância da *ratio*, permitindo o acesso ao “oculto” da história que se encontra escondido na superfície dos fenômenos, como na “carta roubada” de Poe⁶.

Era isso que seu tratado demonstrava, como a estrutura formal do romance policial gerou um gênero estilístico bem definido que exhibe “um mundo próprio com meios estéticos próprios”, no qual a percepção do

⁶ Essa relação entre a teoria da superfície e a carta roubada no conto de Poe é referida pelo próprio Kracauer em *Os empregados*.

Absoluto “se apresenta como vivência (*Erlebnis*) intuitiva”. Pode-se dizer que cada capítulo do tratado de Kracauer é uma demonstração ou localização de momentos dessa constituição formal que expressam o “aspecto autêntico” de sua “inautenticidade”. Falando em termos que nos remetem a Kierkegaard, o homem é tido como um ser de “natureza intermediária”, em uma constante tensão entre as esferas de cima e de baixo, de modo que as inferiores esboçam uma “imagem deformada” das elevadas: uma “caricatura da substância perversa” do processo civilizatório, da “ideia de uma sociedade civilizada completamente racionalizada” (KRACAUER, 2010, pp. 24-5).

Muitas passagens confirmam que, em seus juízos, essa forma reflete claramente a sociedade dominada pela *ratio* autônoma, numa mescla entre segredo superior e perigo atomizado. Assim como o detetive “descobre o segredo oculto entre os homens, o romance policial revela, através do *medium* estético, o mistério da sociedade despojada de realidade e de suas marionetes carentes de substância” (KRACAUER, 2010, p. 41). Por esse mesmo motivo Kracauer fala, no segundo capítulo da obra, da psicologia nessa literatura como comprovação de uma “ontologia negativa” que elimina a subjetividade: “cada determinação psicológica é, por conseguinte, um obstáculo colocado de propósito, que a *ratio* condenada ao triunfo deve superar”.

A totalidade estética do romance policial se constituiria a partir “da neblina original que envolve o saguão de hotel” (KRACAUER, 2010, p. 73), e sua fixidez formal segue o imperativo da *repetição*, confirmando a força motriz que regula a sociedade civilizada completamente estabelecida. Na medida em que se afasta da tensão entre as esferas que caracteriza a ética, o anti-herói das histórias de crime “vaga no espaço vazio entre as figuras na qualidade de representante da *ratio*”. Mas, antes de se dirigir a ela, personifica-a: o detetive não é *trágico* ou *dramático* porque ele é vazio de experiência, não está em tensão. Ele é uma negação do que caracteriza um herói, “como a *ratio* não admite um eu, lhe está proibido relacionar-se com o mundo aparente” (KRACAUER, 2010, p. 75).

Se a *ratio* é, por excelência, “o pensamento que oscila livremente no vazio, que só se refere a seu vazio profano” (KRACAUER, 2010, p. 81), então um elemento de impessoalidade aboia dessa estilização de um mundo nascido e governado pelo cálculo: para que o meio de sua manifestação se viabilize é necessária a despersonalização do investigador. Desse modo, o que define o detetive como guia narrativo é sua *dedução intelectual*. O detetive é o cura ou monge de um mundo regido pela instrumentalidade, e que Kracauer reconheceu literariamente no Padre Brown de G. K. Chesterton. O detetive refuncionaliza o sacerdote porque este último não é mais pertinente ante o sucesso da *ratio*. Aqui está a questão ética profunda que envolve a

⁷ Essa ideia é retomada no último capítulo da obra (cf. KRACAUER, 2010, p. 135).

secularização das sociedades modernas e essa analogia nas funções sociais dos tipos em lide.

Ambos “operam por ordem superior e, por conseguinte, devem ser interpretados como mandatários da comunidade, enviados do espaço pleno de vida em comum, para completar a obra de união [*Verknüpfung*] com o Absoluto” (KRACAUER, 2010, p. 34). O que os une em diferença ao herói romanesco clássico é que nenhum dos primeiros se mistura com a vida comum. Kracauer observa, inclusive, como o romance policial recorreu à figura do religioso para atingir esse objetivo estético, uma vez que não existem condições mais propícias à exposição da *ratio* que pela ausência de desejos própria às relações estabelecidas no plano do não sensível.

O caráter anti-heroico do detetive está precisamente nesse seu afastamento cínico que Ernst Fischer chamou “desumanização”, e que Kracauer, mais à frente, nomeará por “metamorfoses do ser ético-existencial em relações legais” (KRACAUER, 2010, p. 44). Ou seja, as passagens do sacerdote ao aventureiro e deste ao detetive revelam como o “reino das formas” é uma “transitória prefiguração do reino autêntico”. É assim que a unidade da construção estética “faz falar um mundo e infunde sentido aos temas ali debatidos” (KRACAUER, 2010, pp. 38-9), algo próximo ao que Jorge Luis Borges reverenciou em *Os assassinatos da Rua Morgue*: “Poe não queria que o gênero policial fosse um gênero realista, queria que fosse um gênero intelectual, um gênero fantástico se vocês preferem, mas um gênero fantástico da inteligência, não apenas da imaginação.” (BORGES, 1979)

Esse papel duplo de fornecer um contraste estético e assim delimitar a unidade, também é atribuído à figura do *policia*l e sua corporação. Nesse tipo de narrativa, a polícia consiste na “autoridade de cujo aparato (...) também depende o detetive”, mas que se encontra destituída de qualquer “superioridade” (KRACAUER, 2010, p. 94). A função policial é, pois, garantir que a vida pública transcorra com sua devida tranquilidade e ordem, enquanto no detetive “a *ratio* condicionada tem o efeito de elevar o processo a um fim em si mesmo” (KRACAUER, 2010, p. 103).

O sistema [filosófico] surge porque o pensamento se separa com arrogância da realidade e uma vez que este escapou, tem tão poucas possibilidades de voltar a alcançá-la quanto a polícia estilizada no romance policial de avançar até o “porquê” que ela – sem querer – expulsa do mero processo que a devoraria se ela não estivesse a cargo da meta desaparecida. (KRACAUER, 2010, p. 105)

Se no círculo formal sob o domínio da racionalidade, a polícia representa a “ordem”, estando diretamente ligada à legalização e normalização dos aparatos repressivos de estado, o *ilegal* “se converte em um evento pontual que, na pura imanência, enfrenta os fatos derivados do princípio de legalidade sem ter com eles a mínima relação” (KRACAUER, 2010, p. 107). Esquecendo

que a civilização burguesa é simultaneamente civilização e rebelião contra a civilização, o crime e seu autor são tomados como criações autossuficientes que a *ratio* deve investigar. Eles não são mais que negação do legal e, em alguma medida, justificativa para a existência da ação policial. Verdadeiramente, no romance policial, apenas o ato ilegal outorga motivação e sentido ao fato presente.

A natureza *enigmática* do romance policial surge, como vemos, da anulação da *tensão* ética, diferenciando-o, enquanto tratamento da temática do crime, de enredos como os de Sófocles, Shakespeare ou Dostoiévski. O que os diferencia é que, agora, o crime possui a qualidade exclusiva de fator que interrompe violentamente o curso das coisas. Assim, o tratado filosófico de Kracauer define a forma do romance policial como um autêntico gesto da *ratio* “que se oculta inicialmente para depois manifestar-se com mais clareza e sem ambiguidades”. Sua *transcendência* começa no instante em que “a *ratio* se separa do legal, não já por indiferença, mas como representante ético” (KRACAUER, 2010, pp. 118-20). Quando, no combate ao ilegal, o detetive se volta contra a lei, ele se assume como “portador consciente do ético” e conecta-se ao âmbito do *supralegal*: “O supralegal que ele representa só perturba a lei para dar-lhe um fundamento (...). A ênfase, em todo caso, está colocada na transferência do social, cuja justificação ética só pode se dar em termos psicológicos.” (KRACAUER, 2010, p. 124)

Verifica-se uma legitimidade triunfante na ilegalidade do *processo* cuja ação fundamental é a elucidação do enigma que, em linhas gerais, confirma a realidade preservando-a. Eventuais “evoluções esportivas”, ações físicas ou narrações de proezas corporais têm como única função estética “pôr à prova este processo teórico de maneira prática e manifesta” sem, jamais, reivindicar um significado próprio. Por isso o romance policial “se encarrega de que o processo comece no nada”, na fragilidade misteriosa do cadáver desconhecido, numa restrição de sua base de lançamento que “corresponde à pretensão inerente a toda filosofia idealista, a respeito da imanência do começo a partir do nada” (KRACAUER, 2010, 132). Seu ardil estético se desdobraria dessa inviabilidade inicial de deduzir os fatos de seus contextos de origem: “Ao despojar de sentido a ação decisiva e subordinar o acontecimento à contingência, o romance policial põe em evidência seu ponto de partida a completa desrealização.” (KRACAUER, 2010, p. 150)

IV Crime e humanismo

Falando quase nos mesmos termos de Kracauer e mencionando seu tratado na bibliografia, Ernest Mandel sinalizou, mais de sessenta anos depois, “o caráter abstrato e racional da trama, o crime e o desmascaramento do assassino” que coroam o romance policial como “auge da racionalidade

burguesa na literatura”. Sem conflitos e paixões reais, apenas os instintos elementares, as *detective stories* tratam unicamente de “homens como objetos” que são dominados pelo destino e que se disputam intelectualmente, dando novas provas do “declínio da racionalidade na ideologia e na sociedade burguesa” (MANDEL, 1988, pp. 43-181).

No romance policial, “não é o poder do que acontece o que corta a respiração, mas a impenetrabilidade da cadeia causal que condiciona o fato” (MANDEL, 1998, p. 112). Em outras palavras, sua eficácia está na repetição constante de sua fórmula e naquilo que Brecht chamou “efeito” [*thrill*] que já não é mais espiritual, mas puramente *nervoso* (BRECHT, 1973, p. 343). Isso faz com que, num segundo momento, “ainda que o detetive persiga os mesmos objetivos que a polícia”, tudo ocorra “para diferenciá-lo dela e demonstrar sua autonomia”. E a “desumanização da morte” enquanto cadáver a ser dissecado no romance policial, torna a causalidade “um quebra-cabeças para ser montado” (MANDEL, 1988, p. 37), singularizando-o.

Isto é o que diferencia o romance policial da literatura “não-trivial” que se ocupa do crime. Não é o mistério do ato criminoso (quem matou quem), mas a trágica ambiguidade da motivação humana e do destino que se situa no âmago de obras como *Der Fall Deruga* de Ricarda Huch ou *Crime e castigo* de Dostoiévski, sem citar *Macbeth* e *Édipo Rei*. A verdadeira literatura, como a verdadeira arte reflete a sociedade através do “espelho quebrado” da subjetividade do autor, repetindo uma fórmula de Trotsky, reiterada por Terry Eagleton. Na *Trivialliteratur* esta subjetividade está ausente e a sociedade está “refletida” apenas para servir, com fins comerciais, a algumas prováveis necessidades dos leitores. (MANDEL, 1988, p. 51)

Essa diferenciação crucial nos repete como “o verdadeiro tema dos primeiros romances policiais não é o crime ou o assassinato, mas o enigma”, a luta de intelectos entre o grande detetive e o criminoso, entre o leitor e o autor: “É um jogo com dados viciados. A racionalidade burguesa é a racionalidade do trapaceiro” (MANDEL, 1988, p. 81). Uma atitude anti-humanista que Ernst Fischer associou tanto a uma capitulação ante a inumanidade – “O homem não é nada. O êxito é tudo” – quanto à ideia de um “voo para fora da sociedade”, que aparece quando o austríaco fala dos milhões de jovens que “procuram escapar a seus empregos insatisfatórios, às suas vazias ocupações cotidianas, procuram escapar a um tédio já profeticamente analisado por Baudelaire, procuram fugir às obrigações sociais e ideológicas” (FISCHER, 1977, p. 117).

A “perda da realidade”, já existente no romantismo, tornou-se “um problema central no derradeiro mundo capitalista, altamente industrializado”, propiciando o desenvolvimento de uma tendência que conduz, sempre segundo Fischer, ao “antirromance francês” de Nathalie Sarraute e Alain Robbe-Grillet (FISCHER, 1977, pp. 223-5). Tese que será prontamente

rechaçada por Lucien Goldmann. Enquanto, para o autor de *A necessidade da arte*, o interesse está na degradação do gosto das massas provocado pela industrialização da cultura⁸, Goldmann afirma que a forma assumida pelo romance nos dois escritores citados não decorre de eles procurarem “a todo o custo uma forma original, mas porque a própria estrutura de que participam todos esses elementos mudou de natureza” (GOLDMANN, 1967, p. 174). Mandel, semelhante a Fischer, considerou o *novo romance* uma tentativa radical de *estetização* do romance policial (MANDEL, 1988, p. 103), hipótese ignorada por Goldmann.

Mesmo que Fischer compartilhe com Gramsci, Brecht e o Lukács da *Estética*, a convicção teórica de que uma arte que diverte é legítima (“O anseio por uma arte que simplesmente ‘divirta’ é legítimo, e ao lado dos inovadores mais originais, há lugar para grande número de artistas secundários”), jamais abriu mão de seus juízos negativos nas análises concretas⁹. E, diferentemente de Goldmann, não chegou a reconhecer que “a transformação qualitativa na natureza do capitalismo ocidental” provoque “a supressão de toda importância essencial do indivíduo e da vida individual” (GOLDMANN, 1967, p. 176), como aparece no *novo romance*.

Ao desconhecer essa continuidade, porém, Lucien Goldmann criou um ponto cego em sua sociologia do romance, levando-o ao falso enigma da “defasagem de quase um século que separa a descoberta do fenômeno da coisificação [em Marx] do aparecimento do romance sem personagem [*novo romance*]” (GOLDMANN, 1967, p. 176). Goldmann ignorou que a manifestação literária correspondente antecedeu à própria conceituação ou, verdadeiramente, criou as condições e, em alguma medida, suscitou sua concretização. Afinal, o próprio Marx foi o primeiro a se referir a ela em seus apontamentos sobre o romance de Eugène Sue, contidos em *A sagrada família* escrito com Engels, em 1844. Dito de outro modo, essa dissolução da personalidade que surge com as histórias populares de crimes e detetives¹⁰, das

⁸ Lembremos a passagem em que o autor diz: “O homem, na sociedade industrial, acha-se exposto a numerosos e diversos estímulos e sensações. Seu senso estético não é *tábula rasa*: foi afetado por toda a massa das mercadorias que, uma vez produzidas, inundam a sua vida desde a mais tenra infância. Seus critérios de apreciação artística são comumente preconceituosos.” (FISCHER, 1977, p. 237)

⁹ Carola Pivetta observa que Lukács se aproximou pela primeira vez do romance policial *lato sensu* em Anotações sobre Dostoiévski, continuação jamais publicada de sua *Teoria do romance*, algo que Carlos Eduardo Jordão Machado acrescenta: “Ferenc Fehér tenta compreender a interpretação de Lukács dos romances de Dostoiévski como romance policial [*Kriminalroman*].” (MACHADO, 2004, p. 14)

¹⁰ Sobre a formação desse caldo cultural popular que fomenta a dissolução de alguns elementos literários como a psicologia das personagens, veja-se, além do já referido escrito de Brecht, as anotações de Antonio Gramsci recolhidas no *Quaderno 21 (XVII) 1934-1935: Problemi della cultura nazionale italiana 1º Letteratura popolare* (GRAMSCI, 1977, pp. 2.107-35).

quais Kracauer foi um dos primeiros a se ocupar, antecede a existência do próprio conceito de reificação.

Em palavras finais, o *romance policial*, enquanto virtualidade formal, abarca um problema em comum com o novo romance, a atomização própria a uma sociedade que reduz o indivíduo e, implicitamente, sua biografia e psicologia “ao nível da anedota e do episódio acidental” (GOLDMANN, 1967, p. 174). Esse fenômeno detectado pioneiramente por Kracauer no romance policial, torna-se ainda mais interessante quando notamos que, no afã de explicar essa “supressão de toda importância essencial do indivíduo e da vida individual no seio das estruturas econômicas e, a partir destas, no conjunto da vida social”, Goldmann também recorra à “ilusão fantasmagórica” (GOLDMANN, 1967, pp. 176-9) evocada por Marx¹¹.

Semelhante ao esquadrinhado por Kracauer, ao invés da revelação da verdade, temos a apresentação hiperbólica da negatividade da história, seus fantasmas. Essa foi a tensão que fundamentou sua teoria do romance policial, o que, em sua máxima profundidade, significou uma ruptura com a cultura burguesa e o domínio do idealismo filosófico. A partir de então, até seu exílio em 1933, os textos de Kracauer vagarão por essa zona desconhecida, provisória e indefinida, mas sempre reconhecendo a alienação como parte de sua própria experiência. A fragmentação do sujeito, em termos teológicos e históricos, defronta-se finalmente com o rompimento do feitiço do progresso, assumindo uma luta para que os elementos ontológicos em desintegração possam ser reintegrados por meio de uma prática emancipadora.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Champs Essais, 2009. 438p.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. *In: Obras escolhidas* v. 3. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271p.

_____. Prólogo: sobre la politización de los intelectuales. *In: KRACAUER, Siegfried. Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Introd. Ingrid Belke. Trad., postfácio y notas de Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. 254p.

¹¹ A passagem goldmanniana diz exatamente: “É esse fenômeno de abolição, de redução ao implícito de um setor extremamente importante das consciências individuais, substituído por uma nova propriedade, de origem puramente social, dos objetos inertes, na medida em que penetram no mercado para aí serem trocados e, a partir daí, a transferência das funções ativas dos homens para os objetos, e essa ilusão fantasmagórica (que Marx assimilou à perspectiva do personagem shakespeariano, para quem saber ler e escrever era uma qualidade natural, e a beleza o resultado de um mérito) que se designa pela expressão extremamente sugestiva de *fetichismo da mercadoria* e, depois, *coisificação*.” (GOLDMANN, 1967, 179)

- _____. Rua de mão única. *In: Obras escolhidas v. 2* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. 285p.
- BORGES, Jorge Luis. “El cuento policial.” *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, 1979, pp. 65-80.
- BRECHT, Bertolt. De la popularidad de la novela policíaca. *In: El compromiso en literatura y arte*. Trad. J. Fontcuberta. Barcelona: Península, 1973, pp. 341-7.
- CHICOTE, Francisco Manuel García. “La forma del ensayo en Siegfried Kracauer”. *In: CIORDIA, Martín; MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; VEDDA, Miguel (Orgs.). Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 149-60.
- FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 6. ed. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. 254p.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 223p.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere v. 3, Quaderni 12-29 (1932-1935)*. 2. ed. Edizione critica dell’Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana. Turim: Einaudi, 1977, pp. 1.511-2.362.
- HARVEY, David. *Paris, capital of modernity*. Nova York: Routledge, 2003. 377p.
- KRACAUER, Siegfried. *Offenbach o el secreto del II Imperio*. Trad. Leon Kopp. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1946. 302p.
- _____. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Intros. de Ingrid Belke y Walter Benjamin. Trad., postfacio y notas de Miguel Vedda. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008. 254p.
- _____. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 384p.
- _____. *La novela policial: un tratado filosófico*. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Paidós, 2010. 168p.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A exterritorialidade como condição do apátrida transcendental. Sobre Siegfried Kracauer e Georg Lukács. *Significação*, v. 34, n. 27, pp. 181-206, 2007.
- _____. La peculiaridad de la forma ensayo en Siegfried Kracauer: la literatura sociológica. *In: Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, pp. 161-8.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988. 222p.
- PIVETTA, Carola Inés. Walter Benjamin, reflexiones en torno al género policial. Recordando Walter Benjamin: justicia, historia y verdad, escrituras de la memoria. *III Seminario Internacional Políticas de la Memoria* (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti), 2010, 16p. Disponível em:

<http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta_mesa_32.pdf>, acessado em: 16 fev. 2016.

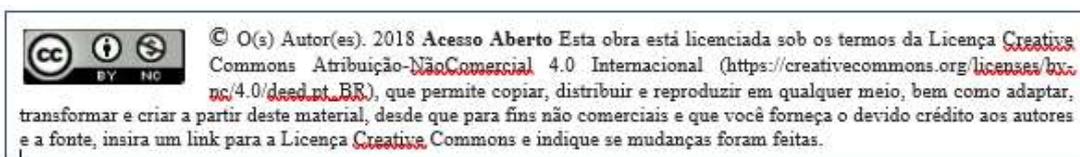
VEDDA, Miguel. Calles sin recuerdo: la fenomenología de la gran ciudad en Siegfried Kracauer y Walter Benjamin. *Impulso*, Piracicaba, 23 (57), pp. 79-86, maio/set., 2013.

Como citar:

SOUZA, Leandro Candido de. Siegfried Kracauer e a teoria do romance policial. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 145-60, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 mar. 2020

Data do aceite: 8 maio 2020



Dickens, “nuestro amigo en común”: un recorrido por las aproximaciones marxistas a la obra de Dickens

Jesica Daniela Lenga¹

Resumen:

En el presente artículo consideramos las aproximaciones de la crítica literaria marxista a la obra de Charles Dickens durante el período 1933-84. Se pretende dar cuenta del modo en que estos análisis de la obra del novelista inglés articulan los debates acerca de la definición de una Estética marxista. Asimismo, se indagará en la funcionalidad de la metodología de la crítica literaria marxista para elucidar la singularidad de la literatura dickenesiana.

Palabras clave: Estética marxista; relaciones base/superestructura; literatura victoriana.

Dickens, “our mutual friend”: a journey through Marxist approaches to Dickens' work

Abstract:

In this article we consider the approaches of Marxist literary criticism to the work of Charles Dickens during the period 1933-1984. It aims to show how these analyses of the English novelist's work articulate the debates about the definition of a Marxist Aesthetics. Also, it will investigate the functionality of the methodology of Marxist literary criticism to elucidate the singularity of Dickens' literature.

Keywords: Marxist aesthetics; base-superstructure relationship; Victorian literature.

¹ Mestranda em Literatura Alemã e Literatura Inglesa pela Universidad de Buenos Aires (UBA). *E-mail:* jesicalenga@gmail.com.

The present splendid brotherhood of fiction-writers in England, whose graphic and eloquent pages have issued to the world more political and social truths than have been uttered by all the professional politicians, publicists and moralists put together, have described every section of the middle class from the "highly genteel" annuitant and Fundholder who looks upon all sorts of business as vulgar, to the little shopkeeper and lawyer's clerk. And how have Dickens and Thackeray, Miss Brontë and Mrs. Gaskell painted them? As full of presumption, affectation, petty tyranny and ignorance; and the civilized world has confirmed their verdict with the damning epigram that it has fixed to this class that "they are servile to those above, and tyrannical to those beneath them.

(Marx, *The English middle class*)

Introducción

En 1865, Henry James es convocado por el periódico *The Nation*, para escribir una reseña sobre *Our mutual friend*, novela que había sido recientemente publicada por Charles Dickens. La crítica del joven James es implacable; al comentar algunos de sus episodios sostiene:

Such scenes as this are useful in fixing the limits of Mr. Dickens's insight. Insight is, perhaps, too strong a word; for we are convinced that it is one of the chief conditions of his genius not to see beneath the surface of things. If we might hazard a definition of his literary character, we should, accordingly, call him the greatest of superficial novelists. We are aware that this definition confines him to an inferior rank in the department of letters which he adorns; but we accept this consequence of our proposition. It were, in our opinion, an offence against humanity to place Mr. Dickens among the greatest novelists. For, to repeat what we have already intimated, he has created nothing but figure. He has added nothing to our understanding of human character. (JAMES, 1865, p. 787)

En su reseña, James inaugura lo que luego se transformaría en un lugar común entre las lecturas críticas de Dickens; lo condena por su modo esquemático de construir personajes que, en lugar de poseer una psicología desarrollada, conforman "tipos", también por la resolución precipitada, caprichosa que adquieren los conflictos en sus relatos. James adjudica esta superficialidad de las novelas dickenses a una supuesta "incompetencia" del propio Dickens para escribir "literatura auténtica"; "He knows men but no man" (JAMES, 1865, p. 787)- sentenció James. Desde entonces, el autor de *Oliver Twist* quedó relegado a una segunda línea en el canon literario, como autor de novelas infantiles e historias de navidad. Esta exclusión de Dickens del ámbito de la discusión académica se vio aún más acentuada a principios del siglo XX

cuando, tras la consolidación del Círculo de Bloomsbury, el rechazo a la tradición victoriana se vuelve una actitud generalizada.

Empero, a fines de los años 30, esta situación súbitamente se modifica y, en un breve lapso se publican numerosos ensayos y artículos que reevalúan la obra de Dickens. Este “cambio de la marea” puede atribuirse al contexto de crisis propio de los años 30 (MAZZENO, 2008). La generación de artistas e intelectuales de esa década era consciente de estar viviendo un proceso de extinción de la Europa decimonónica y desintegración de la cultura burguesa al que Christopher Caudwell llamó “The Dying Culture” (CAUDWELL, 1970).

Precisamente, en este período de desconcierto y angustia la crítica redescubre en la obra de Dickens una oferta de catarsis consolatoria, en sus novelas Dickens representaba un mundo en el que, como en los cuentos de hadas, los buenos eran recompensados y los malos castigados; frente a la incertidumbre de la realidad, los lectores podían encontrarse en la literatura dickenesiana con la certeza de un final feliz. Esto motiva la aparición de artículos como Return to Dickens publicado hacia 1940, en el que se alienta al público a regresar a la lectura de novelas como *David Copperfield* como tónico contra la locura desatada por la guerra (MAZENNO, 2008, p. 91). En esta misma línea, el ensayo Munitions of the Spirit (MANSBRIDGE, 1940) concibe la literatura dickenesiana como un escudo protector para salvaguardarse de aquellos que amenazaban con destruir esa *English way of life*. Empero, este *revival* conservador y nacionalista reverdece discusiones del pasado en torno a la figura de Dickens, su posicionamiento ideológico y el carácter social de sus novelas, que suscita el interés de una serie de intelectuales marxistas.

El objeto de estudio de este trabajo son, entonces, las aproximaciones de la crítica literaria marxista a la obra de Dickens durante el período comprendido entre finales de la década del 30´ y principios de los 80´. Se indagará en las diversas propuestas teóricas que se articulan en torno a sus novelas. Partiendo de la premisa de que “Marx y Engels no escribieron jamás un tratado sistemático sobre cuestiones específicamente literarias” y, por ende, “las ideas de ambos acerca de la literatura tienen que extraerse de una gran cantidad de artículos, cartas, y pasajes de obras científicas, correspondientes, además, a muy diversas etapas de sus vidas” (VEDDA, 2013, p. 8), analizaremos la interpretación particular que cada uno de los autores abordados ofrece acerca de los postulados de Marx. La hipótesis de este trabajo es que Charles Dickens se transforma en el “amigo en común” al que los críticos literarios marxistas vuelven insistentemente porque, por la época en que desarrolló su obra, su ambigua posición social, y su compenetración con la realidad de la Inglaterra de la Revolución Industrial, su obra se convierte en una vía de acceso sensible a las mismas problemáticas sociales que interesaron a Marx.

Cabe destacar que no pretendemos en modo alguno realizar un análisis exhaustivo que abarque la totalidad de los estudios marxistas sobre Dickens, sino, más bien, proponer una lectura de los aportes más representativos de la crítica literaria marxista dickenesiana.

Apartado I. Jackson y Caudwell: la compleja fundación de una corriente

Para entablar un análisis de los estudios sobre Dickens de Jackson y Caudwell, resulta insoslayable precisar que ambos parten de una doble carencia: a la ya mencionada falta de estudios académicos previos sobre la literatura dickenesiana se le añade el hecho de que, cuando Jackson y Caudwell comienzan a escribir no existía en Inglaterra ninguna escuela de crítica marxista en la que pudieran sustentar sus propuestas; más aún, tampoco era posible hallar en Gran Bretaña demasiados espacios de discusión acerca del pensamiento de Marx. Por esa causa, ambos se ven compelidos a crear una tradición, a construir una perspectiva de lectura de izquierda para la literatura inglesa, contando tan solo con algunos conocimientos rudimentarios de la teoría marxista. Tanto Jackson como Caudwell fueron autodidactas, sin ningún tipo de formación académica, que combinaron su interés por la literatura con su militancia política. En sus escritos se percibe este carácter de urgencia, la intención de llenar un vacío sin disponer de las herramientas necesarias para hacerlo (SMITH, 1995). Esta situación generó que en sus lecturas se produjeran no pocas malinterpretaciones en relación a las ideas de Marx. Ni Jackson ni Caudwell tuvieron la posibilidad de profundizar sus conocimientos sobre los fundamentos filosóficos del *Capital*, no hay evidencia de que ninguno de ellos haya leído a Hegel, por ejemplo. En consecuencia, su perspectiva de análisis se vuelve sumamente mecanicista y dogmática. De hecho, ambos comprenden su acercamiento a la militancia socialista en términos de una “conversión”. Samuel Hynes escribe en su introducción a *Romance and realism* que el marxismo fue para Caudwell y su generación un subrogante de la religión que vino a satisfacer la “necesidad de una fe” y a llenar el vacío existencial provocado por la desintegración de sus convicciones religiosas (1970, p. 6).

Este enfoque moral y espiritual del marxismo se percibe en *Charles Dickens: The progress of a radical* (1938), en su estudio, Thomas. A. Jackson reelabora la trayectoria literaria de Dickens como un peregrinaje religioso en el que el novelista se iría “convirtiendo” en un defensor de la causa obrera. *The progress of a radical* tiene una intencionalidad más política que literaria que descubrimos a través de dos gestos políticos que el texto realiza: en primer lugar, se cataloga a Dickens como uno de los autores más importantes de la

literatura británica y se lo coloca al nivel de dos indiscutibles como Scott o Thackeray. Luego, Jackson construye “su” Dickens como un autor de clase baja, cuyo origen sería tan modesto como para haber conocido, compartido y comprendido las duras condiciones de vida del proletariado. La apreciación de Jackson es cuanto menos parcial, si bien es cierto que Dickens pertenecía a una familia pequeño-burguesa y que en su infancia había pasado apuros económicos, en su adultez, procuró simular esos orígenes y se preocupó por reafirmar su imagen social de burgués próspero. Resulta difícil, entonces, coincidir con Jackson en que Dickens fuese “un escritor que se identificó más con los huérfanos ilegítimos que con la familia victoriana y que propuso que la clase trabajadora debe liberarse a sí misma” (JACKSON, 1971, p. 15).

No obstante, el texto de Jackson resulta significativo en nuestra historización de las lecturas de Dickens porque cambia el enfoque desde el cual su literatura era evaluada: si el análisis de Henry James (también los de Gissing, Leavis y Chesterton) establecía un juicio de valor sobre los textos a partir de modelos ideales acerca de lo que la literatura debía ser, Jackson plantea la necesidad de considerar las condiciones materiales en las que esa literatura es producida y examina el modo en que esas condiciones repercuten en los textos.

The progress of a radical es uno de los primeros intentos por leer la ficción dickenesiana en relación con los procesos históricos, Jackson explica que las causas que impulsaron el proceso de transformación que sufre la literatura de Dickens, que paulatinamente se va despojando del tono optimista para tornarse sombría, desesperanzada, no se encuentran en la biografía del autor, sino que se relacionan directamente con los cambios en el clima político del Reino Unido y la mala fortuna de los movimientos radicales. La obra de Dickens queda así dividida esquemáticamente en tres períodos delimitados no por rupturas a nivel literario sino, por una supuesta evolución en el vínculo de Dickens con la realidad social.

Durante una primera etapa que se extendió desde 1836 a 1842 y abarcó novelas como *The pickwick papers*, *Oliver Twist* o *Nicholas Nickleby* podemos encontrar una tendencia a lo lúdico y a lo sentimental. Los relatos de esta primera fase se caracterizan por su exuberancia técnica y sus argumentos simples que culminan siempre en un final feliz, en el que la virtud triunfa. Jackson sostiene que estas novelas son la expresión de un Dickens de mentalidad pequeño burguesa que, con un optimismo *naive*, confiaba en la potencialidad de la burguesía para realizar reformas sociales (JACKSON, 1971, p. 41). Jackson advierte que la lucha de clases es un fenómeno que pasa inadvertido en estas obras de juventud: hay ricos y pobres pero esta división parece ser casual y transitoria; siempre surgen personajes como Mr. Brownlow, el “hada madrina” que rescata a Oliver Twist de la pobreza y garantiza su ascenso social.

El segundo período de la producción dickenesiana se extiende, según Jackson, desde 1843 hasta 1848, lapso en el que se publicaron desde *Martin Chuzzlewit* hasta *Christmas Carol*. Aquí Dickens se acerca a una estética realista y sus textos se tornan más analíticos. Jackson sostiene que este viraje hacia el realismo se produce tras la frustración de las mejoras sociales que la enmienda conocida como *The Great Reform Act* había prometido (JACKSON, 1941, p. 53). Dickens se horroriza ante el descubrimiento de que con la expansión imperialista y la prosperidad financiera no se habían multiplicado los jefes bondadosos, como Pickwick, capaces de compartir sus ganancias con sus empleados, sino que, contrariamente, surge una nueva aristocracia financiera más opresiva aún que la aristocracia feudal.

En la fase final de su trayectoria, momento en el que se escriben *Hard times* y *Our mutual friend*, Jackson encuentra que la actitud crítica de la etapa anterior da lugar a un pesimismo exacerbado. El humor característico de sus primeras obras llega ahora solo en momentos aislados, como un alivio frente a la melancolía predominante. La fecha que marcaría el inicio de esta fase es significativa: 1848, año en que fracasan todas las revueltas radicales desatadas en el continente y la reacción conservadora triunfa definitivamente.

Esta periodización se torna problemática cuando Jackson intenta atar la evolución literaria de Dickens a los avatares del movimiento cartista inglés. Optimismo y pesimismo del novelista se asociarían con el auge y el declive de los movimientos obreros con los que Dickens simpatizaría. El análisis de Jackson se fundamenta, entonces, en teorías del reflejo, su convicción es que las obras literarias reproducen mecánicamente los hechos de la historia. Él sostiene que la obra de Dickens es valiosa “porque representa cómo se sentía la vida de las personas comunes y ordinarias” (JACKSON, 1941, p. 22).

Por detrás de esta concepción de la literatura como espejo, subyace una de las malinterpretaciones más extendidas y arraigadas entre los marxistas ortodoxos con respecto al pensamiento estético marxiano que es la que se produjo en relación al vínculo base/ superestructura. *The progress of a radical* se sustenta en la tesis de que la obra de Dickens, como parte de la superestructura está supeditada a los cambios en la base económica. Esto no hace más que contradecir las palabras del propio Marx que, en una carta escrita en 1890 sostiene:

La situación económica es la base, pero los diferentes factores de la superestructura (...) ejercen también influencia sobre el desarrollo de las luchas históricas y, en muchos casos determinan su *forma* de manera decisiva. Existe una interacción de todos estos factores... De no ser así, la aplicación de la teoría a un período histórico cualquiera sería aun más fácil que la resolución de una ecuación simple de primer grado. (*apud* VEDDA, 2013, p. 30)

El error de Jackson es que, al olvidar el carácter dialéctico de las relaciones entre base/superestructura (posiblemente a causa de su desconocimiento de la filosofía hegeliana) convierte la obra de Dickens en esa “ecuación simple de primer grado” que Marx refiere. Tampoco advierte que lo que estaría determinado en la obra de arte por la base económica no es, según se destaca en la cita previa, el contenido de la obra, sino su forma. Por ello, *The progress of a radical* se concentra exclusivamente en los asuntos de la literatura de Dickens que testimoniarían su adhesión a la causa obrera. Podemos considerar que el libro de Jackson es principalmente un esfuerzo por apropiarse de Dickens y transformarlo en un autor de tendencia marxista motivado por la necesidad práctica de encontrar un padre, un antecedente prestigioso para la tradición crítica que procuraba fundar. El problema es que el libro de Jackson es un terreno poco fértil para sembrar las bases de una crítica literaria puesto que, a pesar de sus buenas intenciones, al autor le faltan herramientas para analizar los recursos formales de las obras y por eso su crítica carece de especificidad literaria.

Esto explica por qué es Christopher Caudwell, y no T. A. Jackson quien suele ser reconocido como el fundador de la teoría literaria marxista en Gran Bretaña. En *Criticism and ideology*, Terry Eagleton – otro de los autores de los que nos ocuparemos en este artículo- sostiene, refiriéndose a Caudwell que: “there is little, except negatively, to be learnt for him” (EAGLETON, 1984, p. 21). Cuando este joven poeta y novelista se sumerge en las ideas marxistas hacia 1934 se propone el “esfuerzo monumental” (PAANANEM, 2000, p. 35) –o la “empresa sin futuro” (EAGLETON, 1984, p. 22) – de construir una estética marxista.

Caudwell procura encontrar una manera de abordar la literatura en términos marxistas, pero, al mismo tiempo, preservar la idea de que la literatura es valiosa a nivel individual, y no solo un instrumento para lograr transformaciones en la realidad (SMITH, 1995). Partiendo del postulado de Engels según el cual “Libertad es el reconocimiento de la necesidad” (*apud* IUDIN; ROSENTHAL, 1959, p. 55), Caudwell postula que una literatura marxista no debería funcionar como medio propagandístico de la revolución sino como una fuerza que, al ofrecerle al sujeto una libertad alternativa, lo vuelve consciente de las condiciones opresivas de la realidad (HYNES, 1970, p. 17).

Dickens se introduce en las reflexiones de Caudwell en *Romance and realism*, publicado póstumamente en 1970. En *Romance and realism*, Caudwell se propone la tarea de sintetizar la historia de la literatura inglesa, desde Shakespeare hasta el modernismo en menos de ciento cincuenta páginas sin perder de vista nunca el vínculo entre literatura e historia. *Romance and Realism* es entonces una sociología de la literatura inglesa, Caudwell entrelaza

las innovaciones técnicas y formales en el ámbito literario con las transformaciones sociales que las habrían impulsado.

Hay un notable esfuerzo en el estudio de Caudwell por escribir una historia dialéctica que se oponga a las historizaciones burguesas, que habían reducido la evolución de la literatura a una serie de antagonismos entre tendencias opuestas: clasicismo y romanticismo, romanticismo y realismo, o realismo y vanguardias. La tesis de *Romance and realism* es que las tendencias artísticas se cruzan, coexisten y se reconcilian dialécticamente – incluso dentro de la obra de un mismo autor- para expresar las fuerzas en pugna en las relaciones sociales burguesas. La obra de arte es para Caudwell un medio material en el que el autor y la sociedad se encuentran, es una nueva relación social. Pero esta especulación teórica no se sostiene en el análisis de las obras literarias concretas que Caudwell realiza, en el cual se repone la relación de determinación entre base/ superestructura.

Por eso, su análisis de las novelas de Dickens se concentra exclusivamente, tal como había hecho Jackson, en el contenido social de los textos. No obstante, si Jackson convertía a Dickens en un prócer del radicalismo, para Caudwell su obra nunca toma distancia de la mentalidad burguesa. El Dickens de Caudwell es un portavoz más de los valores burgueses, como lo habían sido Defoe, Fielding o Thackeray. Esto no quiere decir, evidentemente, que los posicionamientos de estos novelistas sean idénticos, Caudwell sostiene que “cada uno tiene un sabor peculiar, que emana de las relaciones sociales de su era” (CAUDWELL, 1970, p. 59). En esta cronología trazada por Caudwell, Dickens encarnaría el apogeo de la moralidad pequeñoburguesa:

Dickens then is the novelist of developing petty bourgeois society. From this now ascendant class he draws his gusto, his feeling of bustling, busy life; from its false values and illusion he draws his sentimentalities and blindnesses. (CAUDWELL, 1970, p. 70)

La literatura dickenesiana es relevante en la periodización de Caudwell porque capta el momento en que comienzan a producirse enfrentamientos hacia el interior de la clase burguesa. Ya a mediados del siglo XIX la unión de la burguesía para enfrentar a la aristocracia como enemigo común se desbarata; paulatinamente algunos burgueses -como Scrooges o Grandgrinds en las novelas de Dickens- sobrepasan al resto y desplazan a la aristocracia capitalista del siglo XVIII, los menos exitosos conforman la clase oprimida por los Scrooges, la pequeño-burguesía.

Caudwell señala que, si bien es cierto que, en las novelas de Dickens, pequeño burgueses y pobres se alían política y emocionalmente, no son las clases obreras las que protagonizan sus relatos, sino las clases medias bajas y sus dependientes, todos “sufrientes víctimas de la gran burguesía”. Son los Oliver Twist y los David Copperfield los héroes de Dickens y no los Charley

Bates o “Pata enharinada”. El Dickens de Caudwell no puede nunca ser un radical porque observa al proletariado como un grupo de gente oscura, distante, que puede ser depositaria de la compasión y la pena pero no mucho más que eso; la clase obrera carece en sus historias de agencia propia, no los vemos actuando sino soportando pasivamente sus condiciones de existencia (CAUDWELL, 1970, p. 69); solo los personajes pequeño burgueses poseen en la literatura dickenesiana el poder de actuar y transformar su realidad, si el proletariado soporta, la aristocracia es una clase estática o decadente. El mundo narrativo está siempre controlado por la burguesía².

El interés de Dickens por los sectores obreros no se debe entonces a que los considere agentes de una posible revolución, para Caudwell el proletariado es un arma que Dickens emplea en sus relatos para denunciar las injusticias de la clase más poderosa, la compasión se transforma en su obra en la vara con la que el pequeño burgués puede golpear a la nueva gran burguesía capitalista. El triunfo de las novelas de Dickens, con su humor grotesco y su sentimentalismo exagerado, que pronto desplaza la refinada y aristocrática literatura de Thackeray es testimonio, para Caudwell, de ese momento en que su clase estaba desplazando a la clase de Thackeray.

Así la literatura dickenesiana es en *Romance and realism* un estadio de una historia de la literatura concebida como una evolución natural, que derivaría, finalmente en la desintegración de la cultura burguesa, que se evidencia en el arte de vanguardias. De esta forma, Caudwell termina reponiendo, a pesar de su defensa de la militancia política activa, la interpretación mecanicista del marxismo según la cual, la disolución de la sociedad de clases se produciría como una consecuencia natural de su misma dinámica evolutiva, de modo tal que Caudwell termina incurriendo en el mismo error que le había adjudicado a Dickens: subestimar la potencialidad de la acción de las clases proletarias.

² Caudwell se sustenta en ideas del propio Marx sobre los autores burgueses: “What makes them representatives of the petty bourgeoisie is the fact that in their minds they cannot transcend the limits which the latter cannot transcend in life, that they are therefore driven theoretically to the same tasks and the same solutions to which material interest and social position drive the latter in practice” (*apud* PRAWER, 1978, p. 182), para llegar a la conclusión de que Dickens nunca podría trascender en su literatura su condición *middle class*. Sin embargo, S.S Prawer sostiene que Marx creía que la gran literatura podía elevarse por sobre la ideología prevalente y por eso, en algunos casos se vuelve un área de trabajo no alienado, en la que el autor puede expresarse como ser humano total. El escritor es más independiente que cualquier otro trabajador y puede elegir libremente con qué clase aliarse (PRAWER, 1978, p. 404).

Apartado II. George Orwell y Edmund Wilson: lecturas disidentes

Si los autores que nos ocuparon en el apartado anterior suscribían a un marxismo que podría catalogarse como ortodoxo, el modo en el que George Orwell y Edmund Williams interpretan el pensamiento de Marx es sumamente heterodoxo. En el caso de Orwell, su posición entre los intelectuales de izquierda resulta incluso, incómoda (ANDERSON, 1980). En uno de sus más célebres ensayos políticos *The lion and the unicorn: socialism and the English genius* (1941) critica severamente a la intelectualidad de clase media europea que, escindida del pueblo, intentaría imponer una revolución “desde arriba”. Orwell se refiere a la incapacidad del socialismo inglés para resolver los problemas de los trabajadores y a la vez, sostiene que la promesa marxista de una revolución del proletariado es “imposible” y “anticuada” (ORWELL, 1982, p. 33). Por eso, Orwell propone que, dada la situación particular del estado inglés, cuyas instituciones democráticas tenían ya una extensa tradición, el marxismo allí debería pugnar por una revolución moderada, deslizando así una tácita crítica al marxismo soviético del que Orwell fue un conocido detractor:

It will not be doctrinaire, nor even logical. It will abolish the House of Lords, but quite probably will not abolish the Monarchy. It will leave anachronisms and loose ends everywhere, the judge in his ridiculous horsehair wig and the lion and the unicorn on the soldier's cap-buttons. It will not set up any explicit class dictatorship. It will group itself round the old Labour Party and its mass following will be in the Trade Unions (...). But it will never lose touch with the tradition of compromise and the belief in a law that is above the State. (...) It will show a power of assimilating the past which will shock foreign observers and sometimes make them doubt whether any revolution has happened. (ORWELL, 1982, p. 76)

No es este el espacio indicado para discutir la plausibilidad de una revolución que mantenga vigente las estructuras sociales del capitalismo ni el contrasentido implícito en el anhelo de un proceso revolucionario que reafirme el *status quo* hasta el extremo de pasar desapercibido. Nuestra intención es ilustrar las contradicciones internas del pensamiento de Orwell, dado que estas mismas galimatías están presentes en el ensayo que escribe sobre Dickens.

Este texto, al que Orwell llama simplemente “Charles Dickens”, está incluido en el libro de ensayos sobre literatura *Inside the whale*. El título del ensayo que da nombre al libro no es sino una acusación contra autores a los que el texto se refiere, Orwell postula que el comunismo de poetas como Auden, Spender o Isherwood no es más que una actitud escapista, una postura similar a la de Jonás que se refugia cómodamente en el estómago de la ballena, a salvo de la realidad que lo reclama. “Charles Dickens” cuestiona, precisamente, si el autor de *Great expectations*, también fue uno de estos intelectuales “adentro de la ballena”.

El ensayo de Orwell no se plantea como un análisis literario ni expresa una preocupación estética por la obra de Dickens, Orwell no dedica ni una línea a los procedimientos formales que estructuran las novelas de su par victoriano, en cambio, el ensayo manifiesta abiertamente su intención de hacer comparecer a Dickens frente al público lector para establecer un juicio sobre su posición ideológica: “Where exactly does he stand, socially, morally, and politically?”- se pregunta Orwell- e inmediatamente responde: “he was *not* a ‘proletarian’ writer” (ORWELL, 1940, p. 11).

El autor de 1984 coincide con las consideraciones de Caudwell acerca de la representación de la clase obrera en la literatura dickenesiana, también para él el centro de interés en los relatos de Dickens se ubica en las clases medias.

Orwell se dedica a estudiar la representación dickenesiana del pueblo en sus novelas históricas *Barnaby Rudge* y *A tale of Two Cities* y no encuentra la metamorfosis en la configuración de las masas que Jackson destaca en *The progress of a radical*, en ambas novelas la revolución popular es figurada como un monstruo despertado por los abusos de los aristócratas que son castigados por su maldad a nivel individual y no por sus costumbres de clase. El Dickens orwelliano no progresa, ni se vuelve radical, como el de Jackson, en sus dos relatos sobre revueltas populares la intención es la misma: hacer manifiestas las inequidades que desencadenaron las revueltas sociales con miras de corregirlas justamente, para evitar que la revolución suceda (ORWELL, 1940, p. 23). Asimismo, Orwell sostiene que todas las críticas que Dickens dirige a la sociedad apuntan más a lograr transformaciones a nivel humano que a modificar las estructuras y esta demanda de mejoras espirituales no son más que la coartada de aquellos que no quieren comprometer el *status quo*.

Así, Orwell condena a Dickens por realizar una crítica social que es exclusivamente moral, por no advertir que es el orden económico lo que no funciona como sistema. Lo paradójico del enfoque de Orwell es que censura a Dickens por moralizar la realidad, pero, por medio de esta misma censura es Orwell quien establece un juicio ético sobre el novelista. En ciertos pasajes, el autor expresa su disgusto ante el hecho de que Dickens no se ajustara a las expectativas de un “deber ser” del escritor “comprometido”, que Orwell se forja:

He grown up near enough to poverty to be terrified of it, and in spite of his generosity of mind, he is not free from the special prejudices of the shabby-genteel. Dickens also shows less understanding of criminals than one would expect of him. (ORWELL, 1940, p. 42)

Más adelante, se amonesta moralmente a Dickens por no atacar la propiedad privada, por apostar a lo individual y no a lo comunitario. El ensayo de Orwell resulta anacrónico, puesto que parece reclamar a Dickens no haber sido “lo suficientemente marxista” como para comprender que el burgués

opresor es parte necesaria en la evolución de un sistema, ni haberse despojado de la estrechez de miras típica de la pequeña burguesía, sin considerar si las condiciones estaban dadas para que, a mediados del siglo XIX, en pleno auge del capitalismo, un autor de origen burgués pudiese transformarse en defensor consciente de la causa revolucionaria.

Resultaría lícito reevaluar entonces si, independientemente de la adhesión personal de Orwell al marxismo, su ensayo sobre Dickens puede ser considerado crítica literaria marxista. Atendiendo a la pregunta disparadora del texto, Edmund Wilson arribaría a la conclusión de que no. En el ensayo *Marxism and literature*, Wilson elucida:

Marx and Engels, unlike some of their followers, never attempted to furnish social economic formulas by which the validity of Works of art might be tested (...). It was not characteristic of Marx and Engels to judge literature, that is, literature of power and distinction, in terms of its purely political tendencies. (WILSON, 1952, pp. 188-9)

Al reflexionar sobre las tensiones entre ideología y política en el campo de la teoría literaria, Wilson sostiene que “el marxismo por sí solo no puede decirnos nada sobre si una obra de arte es buena o mala” (1952, p. 202), la calidad de la obra no es para él política³. No obstante, eso no significa que la teoría marxista no tenga nada para aportarle a la crítica literaria, por el contrario, “lo que este puede hacer es decirnos mucho sobre el origen y significado social de la obra de arte” (WILSON, 1952, p. 202). La tarea de la crítica literaria es, para Wilson, situar la obra en su contexto literario, intelectual y político para explorar sus implicancias sociales.

A diferencia de Jackson o Caudwell, Edmund Wilson sí recibió una educación formal de elite y se graduó en la Universidad de Princeton. Su acercamiento al marxismo se produce en los años 30, a partir del desastre económico en los Estados Unidos. Durante esta década viaja a la Unión Soviética y escribe una épica del socialismo, *To the Finland station*. Ya a partir de mediados 40´, decepcionado por los abusos del régimen stalinista, Wilson se distancia del socialismo soviético, y asume una actitud que roza lo elitista en sus valoraciones estéticas⁴. Empero, tampoco en su período más entusiasta con las ideas de Marx, Wilson fue un marxista dogmático, sino que su enfoque se

³ Aquí Wilson toma distancia de los métodos de análisis de Jackson, Caudwell e incluso Orwell. Este último sería tildado por Wilson como un simple “estudiante” del marxismo: “he is often inconsistent; his confident predictions often turn out untrue; a student of international socialism, he is at the same time (...) not free from a certain provincialism; and one frequently finds him quite unintelligent about matters that are better understood by less interesting and able critics” (Reseña publicada en *New Yorker*, 25 mayo 1946).

⁴ Wilson se vale de la antigua categoría de “gusto” para establecer una valoración jerárquica de los textos literarios que es emocional y subjetiva. Deplora el declive de la “apreciación” en favor del análisis puramente técnico o sociológico de los textos literarios. (WELLEK, 1978, p. 109)

nutre de las más diversas fuentes. René Wellek objeta este eclecticismo en el artículo que escribe sobre Wilson:

I have tried to show that Wilson cannot be simply lacking a coherent point of view. He early adopted Taine's determinism and when he was converted to Marxism assimilated the Marxist approach, deprived of its dialectic, to a general historical view of literature and literary study. Marxism became a variety of genetic explanation alongside psychoanalysis. Judicial criticism, the decision of what is good and what is bad in art, remained reserved to a judgment of taste independent of history Marxism. (WELLEK, 1978, p. 118)

En la cita previa, Wellek alude a una de las mayores innovaciones de la propuesta crítica de Wilson: incorporar a la teoría literaria marxista el psicoanálisis y las ideas freudianas que habían sido rechazadas por el marxismo vulgar como el fruto de una ideología burguesa e individualista. La fusión entre marxismo y psicoanálisis es la herramienta fundamental que Wilson emplea para elaborar su interpretación de la literatura dickenesiana.

The two Scrooges (1941) es un estudio debidamente influyente entre los estudios dickenesianos porque tomó justamente uno de los personajes más entrañables para el público con la intención de subvertir la imagen establecida de Dickens como el autor “navideño”, el defensor de los buenos sentimientos y la compasión *middle class*. Wilson considera que es necesario rescatar el costado más oscuro y siniestro de las novelas de Dickens que la crítica solía desatender:

The meaning of Dicken's work has been obscured by that element of the conventional which Dickens himself never quite outgrew. It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist-to exorcise the spell which has bewitched him into a stupid piece of household furniture to give him the proper rank as the poet (...) who saw clearest through the covering and the curtains. (WILSON, 1941, p. 9)

El despliegue de lecturas de Wilson es apabullante: él recorre toda la obra de “el mejor escritor dramático que Inglaterra tuvo desde Shakespeare” (WILSON, 1941, p. 6) con el objeto de develar el contenido de violencia y angustia que había sido silenciado, velado. El Dickens de Wilson es el que escribe sobre el mundo de los rebeldes (*Tale of two cities*), los criminales (*Martin Chuzzlewit*), los ahorcamientos (*Barnaby Rudge*), el de las instituciones opresivas como Newgate (*Great expectations*) o Bedlam (*Old curiosity shop*).

Todos estos hechos violentos aparecerían en los relatos dickenesianos como un síntoma. Hay un episodio biográfico que se vuelve central, postula Wilson, para comprender el desarrollo posterior de la obra de Dickens y es el colapso económico de la familia, cuando el padre, John Dickens, es enviado a la cárcel por deudas (episodio que aparecería representado en *Little Dorrit*)

Charles se ve obligado a abandonar la escuela y es enviado, como David Copperfield, a trabajar en un almacén. Este evento, sumamente humillante para él, se convertiría en un trauma que signaría su vida y su obra (cf. WILSON, 1941, p. 5).

De acuerdo a la interpretación freudiana de Wilson, los dos Scrooges: el misántropo, ávido de dinero, que odia la navidad y el regenerado y afectuoso benefactor del final del relato, son en realidad la encarnación de la personalidad dual y contradictoria del propio Dickens, escindido entre su imagen pública de respetable hombre de clase media, y su atormentada interioridad. La abrupta interrupción de la inocencia infantil, ocasionada por el proceder cruel de las instituciones sociales, genera una secuela que pueden rastrearse en la obra de Dickens: la constante identificación con las figuras del rebelde y el criminal.

El Dickens rebelde aparece en *Barnaby Rudge*, superficialmente Dickens parece amonestar a los rebeldes que encabezaron los *Gordon Riots* por su brutalidad y fanatismo, pero, implícitamente, el Dickens de Wilson se identificaría con ellos. No es casual que el clímax de la novela se produzca cuando los amotinados incendian la prisión de Newgate, Wilson encuentra aquí un afán de satisfacción personal del autor que vengaría simbólicamente el encarcelamiento del padre.

The two Scrooges sostiene que todas las novelas dickenesianas comparten una misma aspiración social: mostrar a la clase dominante, separada del pueblo, cómo son, piensan y hablan las personas a las que gobiernan (WILSON, 1941, p. 68). Si bien Wilson considera que la capacidad de análisis político de Dickens era limitada, aun así, postula que fue “el más antivictoriano de los victorianos” (WILSON, 1941, p. 3). Es posible encontrar al Dickens rebelde en su crítica contra las instituciones, cuyos representantes son siempre estúpidos o crueles o ambas cosas a la vez. A través de personajes como Murdstone, Dickens se opone a la hipocresía de la sociedad victoriana que recubre con una pátina de rigurosidad moral los vicios de la explotación cruel y la avaricia de su sistema económico. The two Scrooges, discute entonces con el ensayo de Orwell: en primer lugar, se afirma que Dickens, lejos de moralizar, desdeñaba la falsa circunspección burguesa. Pero, además, la censura de Orwell al comedimiento de Dickens se percibe como injusta, se mencionan aquí varias oportunidades en las que Dickens tuvo que moderar opiniones y suprimir desenlaces por temor a que pudiesen contrariar a un público del cual no podía prescindir (cf. WILSON, 1941, p. 107).

Pero Dickens no es solo el rebelde, también se identificó con el criminal. Wilson menciona varios episodios biográficos que probarían la dureza y crueldad de la que Dickens era capaz: su conducta con su esposa después del divorcio, su despotismo para con sus hijas; el Dickens de Wilson se asemeja más a sus propios villanos carismáticos, como Quilp, que a la bondadosa (y

según Wilson, *kitsch*) Pequeña Nell. Son estos malvados que, aunque perversos, fascinan al público, los que salvan a la literatura de Dickens, lo más rico de su obra. El autor de *The two Scrooges* se refiere a las dificultades de Dickens, sobre todo en sus primeras novelas, para representar personajes complejos, que en lugar de parecer figuras planas, tengan las contradicciones propias de los seres humanos reales: “The only complexity of which Dickens is capable is to make one of his noxious characters become wholesome, one of his clowns turn out to be a serious person.” (WILSON, 1941, p. 65) Empero, Wilson también sostiene que las contradicciones melodramáticas, el constante paso del sentimentalismo al humor, son otra de las consecuencias de la inestabilidad emocional del autor. Esto quiere decir que, las abruptas transformaciones de los personajes se producen en su obra no porque Dickens no sepa cómo representar los procesos psicológicos, tal como afirmaba James, sino que estarían expresando los cambios de humor del propio autor.

Wilson encuentra una motivación psicológica para cada una de las supuestas “debilidades” formales de la literatura dickenesiana, la inverosimilitud de sus historias, en las que todo conflicto halla una solución mágica, se justifica en la necesidad del Dickens niño de evadirse de una realidad de pobreza y descontento, hay una móvil de clase en la predilección de Dickens (y su público) por la literatura escapista. Como el propio Dickens había manifestado en una carta: “the so happy and yet so unhappy existence which seeks its realities in unrealities, and finds its dangerous comfort in a perpetual escape from the disappointment of heart around it” (*apud* WILSON, 1941, p. 66). Asimismo, el histrionismo de Dickens, el carácter teatral de sus obras y su propia necesidad de estar constantemente “actuando” un personaje público -Dickens incluso se dedicaría a representar sus novelas en lecturas públicas- se explica también en esta necesidad de Dickens de evadirse de sus condiciones de existencia, de “ser otro”.

Empero, uno de los aspectos más interesantes de *The two Scrooges* es que Wilson nunca olvida que no fueron solo factores psicológicos los que condicionaron las novelas de Dickens. Su exhibicionismo no se debió exclusivamente a sus carencias emocionales, sino también a que él debía satisfacer las demandas de un público del cual dependía económicamente. El Dickens de Wilson es también un emblema de las dificultades del escritor en el capitalismo, Wilson observa el modo en el que el sistema de mercados y la profesionalización de la labor del escritor repercuten en la literatura dickenesiana: forzado a atender a las ventas, Dickens elimina personajes que no consiguen la aprobación del público y extiende las líneas narrativas que impactan en la audiencia. Incluso, tras su escandaloso divorcio, elige transformar a su amante en personaje para alimentar el morbo de los lectores. En este paralelismo que traza Wilson entre obra y vida, Dickens no puede cancelar sus largas giras, a pesar de las advertencias de sus médicos y así

sucumbe a su propia avidez por acumular dinero – secuela traumática de una infancia llena de carencias- tal como le había sucedido a sus alter- ego ficticiales, Quilp o Jaspers.

En *Two Scrooges*, la crítica literaria marxista se entiende ya no como un examen de la corrección ideológica en los contenidos de la literatura de Dickens, sino como una reflexión acerca de las condiciones sociales y materiales que la llevaron a ser como fue. Por eso, Wilson puede afirmar que fue el mejor de sus tiempos, a pesar de no haber escrito como James.

Apartado III. Lukács y Adorno: Dickens leído por la academia alemana

En el presente apartado analizaremos el pensamiento de los únicos dos autores no anglosajones incluidos en el corpus de este artículo. György Lukács y Theodor Wiesengrund Adorno se forman ambos en la academia alemana y comienzan a desarrollar su obra en ese mismo ámbito. Eso supone una fundamental diferencia, el dominio de la teoría marxiana y sus fuentes teóricas de estos dos filósofos fue mucho mayor que el que podían tener autodidactas como Jackson o Caudwell e incluso más riguroso que el de los críticos culturales anglosajones, Raymond Williams y Terry Eagleton. Tanto Lukács como Adorno esclarecen las categorías marxianas vinculadas al arte y la literatura, pero además logran sistematizarlas en una teoría y así dotan al marxismo de una estética propia.

Gracias a su cabal conocimiento de la dialéctica hegeliana, Lukács discierne que relaciones de base/ superestructura deben ser entendidas dialécticamente, como de recíproca dependencia (cf. LUKÁCS, 2013, p. 257). Es común encontrar el error, incluso en publicaciones académicas, de catalogar a Lukács como un marxista ortodoxo, defensor del Realismo Socialista y la teoría del arte como reflejo/espejo de la realidad. No obstante, nada hay más desacertado, Lukács considera la producción literaria como mimesis, pero no en tanto reproducción de la realidad inmediata. Cada novela es una operación crítica que establece una relación de contraste con el mundo externo en tanto totalidad. Por consiguiente, la teoría lukacsiana se opone a la estética naturalista que imita detalles ornamentales de la realidad, y considera que lo que la novela refleja es la totalidad de las relaciones sociales: lenguaje, costumbres, usos e instituciones, para mostrar un estadio de desarrollo de esa sociedad: “la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (LUKÁCS, 1985, p. 327).

El singular vínculo entre la literatura y la realidad es reevaluado en *La novela histórica* (1936-7); es en este texto que Lukács aborda la obra de Dickens. *La novela histórica* se escribe en un punto de inflexión en el

pensamiento lukacsiano, si hasta ese entonces Lukács había adoptado una actitud de no conciliación con el mundo burgués, la inminencia de la guerra y la avanzada fascista generan un reposicionamiento; la cultura burguesa deja de ser catalogada como “falsa conciencia” (*Historia y conciencia de clase*, 1923), Lukács pretende aquí rescatar el pasado liberal y democrático de la burguesía frente al empoderamiento de diferentes movimientos del fascismo europeo. A propósito, Miguel Vedda sostiene que: “De lo que se trata [*La novela histórica*], pues, es de recuperar las tradiciones burguesas progresistas a fin de volverlas aprovechables para el socialismo, en lugar de considerar a aquellas como mero preludeo del totalitarismo hitleriano.” (2013, p. 214) Este gesto de rescatar del pasado aquello que es útil para el presente es para Lukács la característica fundamental del período fundacional de la novela histórica, encabezado por Walter Scott.

Lukács reivindica el carácter popular y democrático de las novelas de Scott, si bien el novelista escocés no fue el primero en emplear la historia como material literario, a diferencia de sus predecesores, los románticos, Scott no escribe relatos sobre grandes héroes e individuos extraordinarios, su gran innovación fue relatar los episodios históricos a través de la representación de sus repercusiones en las vidas de personajes ficticiales, que pertenecen siempre a sectores medios y que, asimismo, son personas “medias”, seres prosaicos con los cuales el amplio público lector al que pretendía llegar podía identificarse. Más allá de su intención de escribir en un lenguaje comprensible para un público que no estuviese solo integrado por un pequeño grupo aristocrático de lectores, Lukács encomia a Scott por haber creado obras enraizadas en las experiencias de la vida de las masas, que eran, en esta etapa del pensamiento lukacsiano, el foco de interés (cf. VEDDA, 2013, p. 217).

Esto deja entrever mucho sobre la concepción de Lukács sobre las relaciones literatura/ ideología, él pondera a Scott a pesar de su tendencia conservadora. La tarea de la crítica literaria marxista no es evaluar el pensamiento político del autor sino analizar la ideología que la obra expresa, puesto que esta, es capaz de expresar saberes que el sujeto empírico que las ha creado desconoce (MARANDO, 2014). Este fenómeno es explicado en *Prolegómenos a una estética marxista*:

La sensibilidad del talento observador hace nacer figuras y situaciones cuya propia lógica interna rebasa los prejuicios de la personalidad inmediata, y que entran en conflicto con ésta. (...) La vida propia de las figuras artísticas y la lógica interna de las situaciones han sido registradas como características del arte auténtico. En esa vida propia se manifiesta la conexión social percibida; el artista la capta espontáneamente. (LUKÁCS, 1965, p. 212)

De este modo, Lukács demuestra que son vanos los debates planteados por Jackson, Caudwell y Orwell, si Dickens fue o no un radical resulta indiferente, su obra podría serlo aun a pesar suyo.

Dickens es incluido en *La novela histórica* en el marco del capítulo titulado “La crisis del realismo burgués”. Los hechos acaecidos en toda Europa en 1848 clausuran la era progresista de la clase burguesa, e inauguran un período reaccionario y apologético. Como ya se ha afirmado anteriormente en este trabajo, tras las frustradas rebeliones de 1848 la unión entre burguesía y pueblo se quiebra, y, en consecuencia, también el enlace entre artistas y vida popular se deshace, muchos autores antes humanistas, como Carlyle, comienzan a percibir a las masas como una amenaza que se cierne sobre las instituciones “civilizadas”. Estas transformaciones, según el enfoque lukacsiano, repercuten en la forma de las novelas históricas. Ante la decepcionante evolución de la burguesía y el aborrecimiento al capitalismo imperialista y financiero, ciertos intelectuales se repliegan en el aislamiento. La novela histórica se vuelve entonces un género escapista, sus creadores intentan evadirse hacia el pasado o el exotismo para olvidar un presente alienado, que infunde temor (cf. LUKÁCS, 1966, p. 231).

Sin embargo, Dickens es apartado de esta tendencia decadentista que comenzaba a avizorarse, Lukács lo emparenta con el linaje de Scott y sostiene que es “en sus rasgos esenciales, autor clásico de novela y solo en la periferia se ve contagiado de tendencias decadentes” (LUKÁCS, 1966, p. 301). No hay exotismo en la obra de Dickens, sus novelas preservan el realismo de la etapa inaugural del género, Dickens plasma poéticamente relaciones sociales y estructuras de poder tal como lo había hecho Scott. Es decir, que las constantes contradicciones presentes en la literatura dickensiana no encontrarían su origen en procesos psicológicos del autor -como proponía Wilson-, sino que serían el resultado de las contradicciones de su época.

Dickens también coincide con Scott en su predilección por la medianía, Oliver Twist, Pip o Nicholas Nickleby no se distinguen ni por su inteligencia ni por su talento ni por su belleza. Mediante sus fábulas, Dickens pretendería hallar un terreno neutral en el que pudieran establecerse relaciones entre las fuerzas sociales opuestas, sus héroes son por eso “mediadores”, que pueden vincularse con integrantes de ambos extremos de la sociedad.

Lukács analiza las dos novelas dickensianas dedicadas a la representación de episodios históricos: *Barnaby Rudge* y *Tale of two cities*; en ambos casos se abordan los conflictos sociales que desencadenaron procesos revolucionarios y se evidencia el rechazo ante los crueles métodos de la explotación feudal. Dickens demuestra ser plenamente consciente acerca de la imposibilidad de sostener una sociedad tan injusta como la que se representaba en sus novelas, sin embargo, las inequidades y abusos son interpretados como un problema moral. Así, Dickens transforma lo social en

ético cuando disimula el vínculo entre los problemas vitales de los protagonistas y los conflictos sociales de era en las que les tocó vivir. La revolución queda relegada entonces a ser mero trasfondo, un escenario propicio para revelar cualidades y miserias humanas. Lukács sostiene que en la literatura dickenesiana la historia “se privatiza” y así, se malogra su potencial como crítica social⁵ (cf. LUKÁCS, 1966, p. 301).

El autor de *La novela histórica*, coincide con Orwell en cuanto a la índole moral de la crítica dickenesiana, empero, no incurre en el error de juzgar también él moralmente al propio Dickens, Lukács ya no considera que Dickens hubiera fallado a nivel personal al no comprometerse con la causa radical, en cambio, relaciona el pensamiento del novelista inglés con un entorno intelectual y social que explica las causas que lo habrían llevado a refugiarse en lo privado en lugar de intervenir en la praxis.

La relación de György Lukács y Theodor Adorno es, cuanto menos, conflictiva. Impulsado por uno de sus primeros mentores, Siegfried Kracauer, Adorno lee *Historia y conciencia de clase*, texto que ejercería una influencia significativa en su propia producción teórica (JEFFRIES, 2018, p. 56). Serían las precisiones lukacsianas en torno a conceptos como “falsa conciencia” o “reificación” las que suscitarían en Adorno un desencanto con respecto a las posibilidades utópicas de la acción política del proletariado. A propósito de esto, Jeffries sostiene que este particular enfoque en la cosificación de las relaciones humanas “hizo virar al marxismo del optimismo agitador del *Manifiesto comunista* a la resignación melancólica que se filtra a través de la Escuela de Frankfurt” (JEFFRIES, 2018, p. 57). En su lectura de *Historia y conciencia de clase*, Adorno invierte el valor que Lukács les otorgaba a las masas. Si, justamente, Lukács consideraba, ya al escribir este texto, que la revolución no podía depender de la acción de una elite intelectual elevada por sobre el pueblo, sino que debía encontrar en las masas su actor principal, Adorno desestimaría las posibilidades de acción de las masas⁶.

Ante la imposibilidad de intervenir activamente en la política, Adorno se concentra en el desarrollo filosófico y procura comprender los mecanismos que posibilitaron la dominación cultural de la burguesía capitalista. En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer sostienen que la Ilustración convirtió mediante su política de universalización de la realidad, a la verdad en sinónimo de la no contradicción. Es así como la burguesía ilustrada logró la

⁵ Hay que considerar que esto no sucede del mismo modo en todas sus novelas. Lukács admite que las novelas históricas de Dickens son las más débiles en su análisis social. Al escribir sobre el mundo contemporáneo la realidad misma llevaría a Dickens “que tiene los ojos abiertos” a detectar la raíz social de los problemas, según argumenta Lukács. Lo cual no deja de remedar la crítica a un Dickens que detecta con sus sentidos los problemas de su entorno, pero carece de la capacidad de reflexión necesaria para realizar abstracciones.

⁶ Por esta actitud pesimista, Lukács afirmaría que Adorno y los miembros de la Escuela de Frankfurt querían habitar en un “Gran hotel abismo” (JAY, 1989, p. 103).

liquidación de lo individual y heterogéneo y forjó un culto de masas. En esta cultura de masas, el arte es simplemente una reproducción técnica que se vuelve mercancía y promueve la aceptación pasiva de lo existente. Adorno y Horkheimer denunciarán que la industria cultural es la más refinada forma de dominación al servicio de la opresión (cf. JAY, 1989, p. 116).

Para combatir estas expresiones culturales mercantilizadas, que solo son funcionales al mantenimiento del *status quo*, Adorno respalda una forma de arte autónoma, que no concilie con la industria cultural. La idea que subyace en su propuesta es que, si la obra de arte es sencillamente decodificable, si no presenta ningún desafío a su público, es un producto de consumo, de carácter positivo, que sostiene el orden social. El arte “auténtico”, en cambio, posee un carácter enigmático, no entrega ninguna respuesta lógica a una pregunta lógica; no debe ser pensado para las masas. La concepción de arte adorniana podría ser por eso catalogada como elitista, exclusivista (MITIDERI, 2017, p. 110).

No obstante, esto no significa que Adorno- ni ningún otro miembro del Instituto de Investigación Social- suscribiera a la teoría estética del “arte por el arte”, Adorno postula que toda obra de arte posee un carácter doble: es simultáneamente una entidad autónoma y un hecho social. El arte es libre, pero esa libertad se sitúa en un contexto social, cada obra se carga “el inconsciente de la historia de su tiempo”, pero ese contenido histórico es irreductible al concepto, dado que el arte auténtico no se somete a la razón instrumental. De este modo, el arte adorniano posee una fundamental función social que no radica en su “mensaje comprometido” sino precisamente en su autonomía (MITIDERI, 2017, p. 112). Toda obra que se halle estructurada en su propia ley inmanente, que ejerza su libertad frente al intento de dominio de la razón totalizante y la industria cultural se transforma en un acto de denuncia, que critica a la sociedad con su mera existencia, gracias a su negatividad. En su *Teoría estética* Adorno sostiene que:

No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo a su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad de intercambio total: en ella todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada. (ADORNO, 2011, p. 298)

Solo *porque* y no *a pesar de que* el arte imagina un mundo otro, a contrapelo de la realidad, es que puede, paradójicamente, ofrecer una alternativa crítica. Así, el arte autónomo es el que cuenta con un mayor poder contestatario y revolucionario, y no aquel que proclama contenidos radicales, pero sometiéndose a la lógica de dominación burguesa. Respecto a la naturaleza de este contenido de verdad que posee la obra de arte (cf. ADORNO, 2011, p. 14).

Es decir que, los antagonismos de la realidad aparecen en la obra de arte, pero en la inmanencia de su forma, el contenido social de un texto literario, debe buscarse en sus estructuras formales y no en su mensaje manifiesto.

Esta premisa de análisis es respetada rigurosamente por Adorno ya desde sus escritos de juventud, tales como la “Conferencia sobre *La tienda de antigüedades* de Dickens” publicada por primera vez en 1931 e incluida, posteriormente en *Notas sobre literatura* (1958). En este ensayo, Adorno se aboca a uno de los textos más atípicos entre la producción de Dickens, que escapa a la categoría de “novela realista” con la que suele catalogarse indiscriminadamente a toda su obra. Adorno lee a *The old curiosity shop* en tanto alegoría en la cual, su protagonista, la ingenua y pura Pequeña Nell es la “víctima de los poderes míticos del destino burgués y al mismo tiempo el pálido rayo de luz que fugazmente ilumina el mundo burgués” (ADORNO, 2009, p. 497). Perseguida por el malvado prestamista Quilp, encarnación del capitalista burgués ávido de lucro, la Pequeña Nell escapa junto con su abuelo de la tienda de antigüedades que habían perdido en manos de Quilp y que funciona en este sistema alegórico como representación del capitalismo. Sin embargo, la niña sucumbe durante su intento de evadirse del “mundo de los objetos” y se convierte, dentro la interpretación adorniana, en el chivo expiatorio de la pasión por el juego, las ansias de acumular fortuna de su abuelo, y el afán de dominio de Quilp. El Dickens de Adorno es como el de Wilson una figura que toma distancia del estereotipo de “autor de cuentos de hadas con final feliz” con el que se lo identificaba; es un artista melancólico y desesperanzado que denuncia que la pobreza, la desesperación y la muerte, son fruto del mundo burgués (ADORNO, 2009, p. 495). En *The old curiosity shop*, se manifiestan al mismo tiempo la esperanza de escapar de dicho mundo burgués y el desaliento porque el precio que se paga por ello es la muerte. El viaje de la Pequeña Nell y su abuelo pueden ser interpretados como peregrinaje mítico, como un pasaje del infierno al paraíso, o un retorno a la infancia, empero el desenlace de la novela, termina demostrando que no existe una escapatoria al sistema, la idea de que actuamos libremente, en el mundo capitalista, es una ilusión.

La forma de la alegoría cumple, según afirma Adorno, un papel protagónico en la construcción de este significado, dado que en los textos alegóricos cada símbolo no se despliega libremente sino en función de lo simbolizado. “En la alegoría todo está prescripto de antemano” (2009, p. 500)- sostiene Adorno, ni siquiera el demonismo de Quilp es tan sádico como parece, puesto que él también cumple un rol preasignado por el sistema.

Sin embargo, el carácter mítico del viaje de la Pequeña Nell contrasta con el escenario en el cual se desarrolla, la ciudad industrial que enferma a sus habitantes. Adorno advierte que *The old curiosity shop* es una novela no

armónica, repleta de disonancias, en la que confluyen y se contraponen dos tiempos: el tiempo arcaico del que provienen sus personajes y el tiempo contemporáneo al que pertenecen sus conflictos.

Pero, además, el filósofo crítico alemán encuentra que la negatividad está presente en la estructura de la novela, dado que, si bien su temática se relaciona con el mundo burgués, Dickens opta por representarla desde la perspectiva de una concepción de mundo diferente, a través de una forma preburguesa, como es la alegoría. Los males del capitalismo son narrados en *The old curiosity shop* bajo una mirada extrañada, que no comprende ni los acontecimientos de la trama ni la ideología que motiva las conductas de algunos de los personajes. Adorno sostiene que “La forma preburguesa de las novelas de Dickens se convierte en un medio de disolución de precisamente el mundo burgués que representan” (ADORNO, 2009, p. 496), Dickens explota en esta historia el poder del anacronismo. La imposición de una perspectiva ajena al sistema representado funciona como un medio para desnaturalizarlo y cuestionarlo (HOLLINGTON, 2009, p. 2).

Para construir su interpretación de lo alegórico en la novela de Dickens Adorno acude al concepto de ruina benjaminiano, la alegoría es en *The old curiosity shop* una ruina, una presencia del pasado que interpela al presente⁷. De hecho, Adorno se refiere a la existencia de una “extraña presencia fantasmal” en la novela (ADORNO, 2009, p. 496), aludiendo a la pervivencia de una estética barroca que se inmiscuye en la historia decimonónica. Si, tal como ya se ha señalado anteriormente, durante décadas la literatura dickenesiana había sido descalificada por su tendencia a lo exagerado e hiperbólico, en el ensayo de Adorno esta propensión se atribuye a una adopción voluntaria de las formas barrocas. Asimismo, el método descriptivo con el que Dickens elabora sus personas a través de un único rasgo que los defina, a través de esencias, tal como sucede en el drama barroco, constituye para él una ruptura con los cimientos que sustentan la cultura burguesa: el individuo y su psicología.

De acuerdo a la interpretación adorniana, Dickens disuelve en *The old curiosity shop* la categoría del sujeto, que se transforma en objeto para aludir a una de las categorías con las que la teoría marxista analiza el fenómeno del capitalismo: la reificación. Personas y objetos se confunden constantemente en la novela (HOLLINGTON, 2009, p. 1). Por un lado, los personajes están cosificados: cuando Quilp se apropia de la tienda de antigüedades cree que con ella se adueña también de la propia Nell y su abuelo, como si fueran una de las mercancías del almacén, Nell, incluso, es luego confundida con una de las muñecas de cera del museo de la señora Jarley. Por el otro lado, Dickens

⁷ Toda la interpretación adorniana de la novela de Dickens se sustenta en la caracterización de la alegoría desarrollada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1925).

trabaja con objetos que tienen mente y voluntad propia y ejercen una malicia secreta contra las personas (HOLLINGTON, 2009, p. 4). Esta hostilidad entre “el mundo de las cosas” y los personajes explica por qué la huida de la Pequeña Nell, el acto políticamente revolucionario de la historia, fracasa:

Dickens solo dio una fugaz y disimulada indicación de por qué Nell tiene que morir igualmente. En la fuga, Nell se marcha irreconciliada con sus cosas: no es capaz de llevarse consigo nada del espacio burgués, dicho sea en términos modernos, su éxito no lo debe a la transición dialéctica sino a la fuga, la cual no tiene ningún poder sobre el mundo del que ella huye y sigue siendo esclava de ese mundo. (ADORNO, 2009, p. 503)

La lectura de Adorno dice mucho más sobre Adorno que sobre Dickens. A pesar de su pesimismo, no hay en este ensayo temprano una defensa de la evasión o un afán de refugiarse en “el gran hotel abismo”; inversamente, Nell es condenada por su incapacidad de llevarse cosas de la tienda. Adorno advierte aquí, ya a principios de la década del 30´ una señal de los peligros del rechazo absoluto del mundo material y concreto en pos de lo irracional. El ensayo de Adorno se opone simultáneamente al sistema capitalista de la burguesía ilustrada en el que personas y objetos son indistintos, y al irracionalismo fascista, que desemboca en el sacrificio de víctimas inocentes.

Hacia el final del ensayo, el Dickens de Adorno se torna menos sombrío, y deposita ciertas esperanzas de salvación en la conciliación dialéctica entre el mundo material y lo humano: Dickens nos recuerda que las dos viejas monedas gastadas de un penique de la Pequeña Nell pueden resultar valiosas a ojos de los ángeles. Esto es, es posible resignificar y subvertir el sentido de los objetos en la cultura burguesa. El Dickens de Adorno es revolucionario porque opera precisamente de esa manera, toma una forma burguesa, y la subvierte, introduciendo en ella la presencia negativa de la alegoría barroca.

Apartado IV. Raymond Williams y Terry Eagleton: la perspectiva de la crítica cultural

La última sección de este artículo está dedicada al análisis de las lecturas críticas de Dickens realizadas por dos autores que pertenecieron a una nueva generación del marxismo británico. Raymond Williams y Terry Eagleton pertenecieron al movimiento político conocido como *New Left* que surge en las décadas del 60´ y 70´ impulsado en parte por la publicación en el Reino Unido de una serie de traducciones de obras fundamentales en la bibliografía marxista europea. Williams y Eagleton acceden a la lectura de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, entre otros y esto los diferencia rotundamente de la primera generación de marxistas anglosajones.

Ya en su primera obra relevante, *Culture and society* (1958) Raymond Williams encuadra a su particular enfoque del marxismo como “materialismo cultural” y se enlaza con la tradición de crítica cultural de William Morris y Mathew Arnold, pero, lo novedoso de su propuesta, es el intento de introducir en el pensamiento marxista la centralidad de la conciencia y la subjetividad (ANDERSON, 1980, p. 162). Partiendo de la convicción lukacsiana de que en el vínculo arte/sociedad no hay un término que prevalezca sobre otro, en *Marxism and literature* (1977), obra en la que se sistematizan sus reflexiones sobre el vínculo entre estos términos, Williams se propone construir una teoría literaria marxista que no se sustente en la oposición base/ superestructura. Ambas categorías se relacionan, para él, solidaria y no jerárquicamente. Para este crítico cultural el empeño insistente por parte de la teoría estética marxista en dividir las categorías base y superestructura como áreas separadas resulta incluso irónico puesto que uno de los principales focos a los que apunta la crítica de Marx es a la separación entre sujeto y objeto, entre actividad de la conciencia y la producción material, propia del mundo burgués (cf. WILLIAMS, 2019, p. 74).

Las teorías de la literatura como mimesis resultan inaceptables en términos de Williams porque ocultan el hecho de que toda obra de arte es, ante todo, un proceso material, un trabajo: “Al proyectar y alienar este proceso material en un “reflejo”, el carácter material y social de la actividad artística- de aquel trabajo artístico que es a la vez “material” e “imaginativo”- fue suprimido” (WILLIAMS, 2019, p. 129). El arte no escapa a otras formas de producción de la sociedad capitalista ni está separado de otros procesos sociales. Para contraponerse a la estética burguesa, Williams procura desacralizar la percepción del arte y la cultura. En *Culture and society*, descarta la definición estrecha de las teorías decimonónicas que comprendían a la cultura como recorte de unas pocas actividades intelectuales y la define como “a whole way of life” (WILLIAMS, 1960, p. XIII). Luego, a lo largo de todo su recorrido intelectual procuraría desarmar la concepción de cultura como núcleo cerrado y petrificado, propiedad de una elite y reconocería que existen otras formas de cultura, además de las que una sociedad reconoce como legítima y valiosa, disintiendo, de este modo, con la postura elitista de Adorno. Esta discrepancia se extiende al concepto de “cultura de masas” que para el galés tiene una connotación peyorativa.

La teoría de que la cultura de una era pueda ser una construcción del poder impuesta a una masa de sujetos indiferenciados que la aceptan y se apropian de ella pasivamente es rechazada por el autor de *Marxism and literature*. En este estudio, Williams importa el término gramsciano de hegemonía para reemplazar el concepto estático de “cultura dominante” por uno más dinámico que exprese el carácter procesual y cambiante de la cultura. Este concepto supone la existencia de una dirección ideológica y moral de la

sociedad, empero, a diferencia de la noción de “cultura dominante”, no implica una imposición coercitiva, ni pretende ser totalizante. La cultura hegemónica puede ser renovada, recreada, defendida, modificada y también desafiada por elementos externos. De esta forma, este término gramsciano le permite advertir a Williams que existen en todo sistema cultural elementos marginales, emergentes y hasta contrahegemónicos. La crítica literaria, puede por eso, detectar el proceso de transformación de lo hegemónico y reconocer las contribuciones alternativas y de oposición a una hegemonía específica que se encuentran alojadas en un texto (WILLIAMS, 2019, p. 144). Williams afirma en *Marxism and literature* que: “Ningún modo de producción y, por lo tanto, ningún orden social dominante y por tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda práctica humana, toda energía humana y toda intención humana.” (WILLIAMS, 2019, p. 166) De ello se desprende que, en toda producción cultural, se generan interrelaciones dinámicas entre elementos provenientes de diferentes sectores sociales y etapas históricas distintas.

En el capítulo consagrado al autor de *Oliver Twist* en *The English novel: from Dickens to Lawrence* (1970) Williams explica que, aunque la obra de Dickens pertenezca a la cultura popular, eso no significa que fuese ajena a la alta cultura, porque ya antes de que él comenzara a escribir, muchos otros autores de los que él se había nutrido, como Thackeray o Trollope, habían dado a conocer las formas de vida de la cultura minoritaria, sus gustos y costumbres, al gran público. Para componer sus novelas, Dickens toma elementos de esta alta cultura y los mezcla con recursos, líneas temáticas y frases humorísticas de la cultura popular. Son estos recursos, sostiene Williams, los que generaron incomodidad en la crítica literaria, acostumbrada a evaluar toda obra con los parámetros del canon hegemónico (cf. WILLIAMS, 1997, p. 34). Williams tampoco considera aceptables lecturas como la de Adorno, que intentan encontrar qué hay de “rescatable” o compatible con los parámetros de la gran tradición en la literatura dickenesiana para “redimirla”, aun a costo de arrinconar y silenciar elementos que constituyen su identidad. Desde su perspectiva, leer una novela de Dickens con el molde de una alegoría barroca, tratando de observar solo aquello que la distancia de la “literatura de masas”, es no solo una interpretación forzada, sino una traición (WILLIAMS, 1997, p. 35).

Si las obras literarias son procesos sociales -y no productos- la tarea del crítico es encontrar cómo intervienen esos procesos en el sistema social, Williams se ocupa de analizar no ya qué reflejan las novelas de Dickens, sino qué rol ocupan estas en una sociedad convulsionada que atravesaba transformaciones radicales. *The English novel* propone que hacia 1840 emerge una nueva generación de novelistas, que son catalogados como “novelistas urbanos”. Estos novelistas fueron los responsables de encarnar y dar forma a

experiencias novedosas y diferentes, pero comunes a todos los habitantes de las ciudades; en sus obras incorporaron gestos, relaciones y sentimientos recién descubiertos de modo tal que definieron a la sociedad más que reflejarla. Dentro de este grupo, Dickens se destaca como aquel que elabora con su obra una respuesta popular a las nuevas condiciones de vida (WILLIAMS, 1997, p. 10). El Dickens de Williams detecta antes que nadie que la Revolución Industrial genera una cultura popular urbana, muy diferente a la cultura tradicional, ya desgastada.

Más de una década antes, en *Culture and society*, Williams ya se había dedicado a investigar la literatura dickenesiana, empero, en este libro escrito cuando Williams aún no había sistematizado su teoría crítica, el análisis de las obras se encuentra más atado a los contenidos. Aquí, ya se vislumbran algunas de las problemáticas que Williams desarrollaría luego en *The English novel*. Se advierte, por ejemplo, que Dickens no apuesta, tal como pensaba Jackson, por la reforma social, sino que su interés se deposita en la reforma de la naturaleza humana. En esta obra temprana, Williams ve como una deficiencia que Dickens se oponga al industrialismo como forma de vida, sin conocer en profundidad este fenómeno ni poder teorizar sobre él. Cuando Williams afirma que “*Hard Times* es más un síntoma de la sociedad industrial que un entendimiento” (WILLIAMS, 1960, p. 96) está anticipando, sin asignarle un nombre teórico, conceptos que aparecerían más adelante en su obra, aunque con una valoración diferente. Si el primer Dickens de Williams se comporta con “la actitud adolescente que culpa al mundo adulto y lo rechaza” (WILLIAMS, 1960, p. 94). El Dickens de *The English novel* busca intervenir activamente en la sociedad y, para lograrlo, desarrolla un método novedoso que hace visibles relaciones que pasan desapercibidas en la vida diaria.

Las novelas Dickenesianas vuelve perceptible la experiencia de la ciudad, ese ámbito donde los personajes caminan con paso apresurado, las conversaciones son esporádicas y parece haber una completa ausencia de conexiones concretas entre hombres y mujeres. Sin embargo, la tarea a la que Dickens se aboca es a evidenciar que, bajo esta superficie, existen vínculos humanos, lazos profundos que generan compromisos, solo que se encuentran oscurecidos por el ruido y la suciedad de este orden social que los impugna.

Las nubes negras que cubren el cielo, la niebla, y las sombras que impiden la visión son imágenes recurrentes en la literatura de Dickens que, para Williams, estarían expresando las condiciones de vida en una sociedad indiferente y antinatural (WILLIAMS, 1997, p. 38). No obstante, en cada historia escrita por Dickens surge una “mano benigna que limpia el aire oscuro de la ciudad” para que los seres humanos puedan verse entre sí. De este modo, su crítica social no sería una mera queja adolescente, sino que contribuiría en la reconstrucción de los lazos humanos en una sociedad deshumanizada.

Mientras que, anteriormente Williams se había referido a las novelas dickenses como “síntomas”, ya en la década del 70’, al escribir *The English novel*, encuentra un término para definir a estos elementos emergentes: las “estructuras de sentimientos”, que serían luego definidas en *Marxism and literature* como estructuras sociales aún no articuladas que se encuentran en estado embrionario, como sentimientos indefinidos (WILLIAMS, 2019, p. 169)⁸.

Esto es precisamente lo que hace Dickens, su mérito es haber configurado en el lenguaje el sentimiento de temor de la sociedad de la primera era industrial ante el poder creciente de las máquinas, que son por eso representadas en sus novelas como monstruos que devoran a los seres humanos. El carácter moral que adquieren sus relatos es, según sostiene Williams, un modo de dejar de lado lo social, Dickens percibe cómo las transformaciones que trajo el capitalismo inciden en la moral de los individuos y vuelve explícita la necesidad social de preservar la bondad y generosidad humanas (WILLIAMS, 1997, p. 61).

Determinar, basándose en esta indagación moral, que Dickens era un conservador, o recriminarle no haber exigido ciertas reformas políticas denota no haber entendido el propósito que este autor perseguía con sus relatos, que no fue, en modo alguno, ocuparse de problemas coyunturales sino más bien prevenir el aislamiento amenazador que los sujetos comenzaban a experimentar en las grandes ciudades. El Dickens de Williams comparte con Marx un idéntico sentimiento acerca de la condición humana: la absoluta exclusión es más grave que la exclusión económica o política que puede resolverse a partir de reformas parciales (WILLIAMS, 1997, p. 59). En *The English novel* se tilda de “estúpida” la manera en la que Orwell trata a Dickens de “veleta” por su escasa participación política (WILLIAMS, 1997, p. 58).

Aun así, el Dickens de Williams conserva un mayor optimismo que el de Wilson o Adorno, Williams nos recuerda que, en sus relatos, la bondad surge de manera milagrosa en los ámbitos más sórdidos. La literatura dickensiana no solo afirma su convicción acerca de la existencia de un espíritu humano que no puede ser doblegado por el sistema, sino que trabaja para crear este espíritu. Con Dickens la literatura “alcanza su cumbre más alta” porque

⁸ Ya el propio Marx había detectado esta capacidad de Dickens y los novelistas de su generación para elucidar las condiciones políticas de la realidad, tal como se percibe en el epígrafe que encabeza este trabajo. Según S. S. Praver, ya en sus primeros años en Londres Marx descubre que, dado que la vida estaba tomando las formas de la “mala literatura”, conceptos literarios como la parodia se vuelven claves para comprender la realidad y por eso, poetas y novelistas del siglo XIX, con sus técnicas caricaturescas y satíricas habían sido más aptos para describir a la burguesía dominante, de lo que él mismo había sido (PRAWER, 1978, p. 196).

propone una visión integral del hombre, pero además dramatiza valores posibles de convertirse en acción (WILLIAMS, 1997, p. 66).

Raymond Williams no es el único de los miembros de la New Left que estudia la obra de Charles Dickens, también lo hizo Terry Eagleton, quien supo ser discípulo en Cambridge del autor de *Culture and society*. Pero Eagleton no siempre coincidiría con las definiciones de su maestro, y, especialmente en sus primeros escritos, plantearía numerosos disensos con la obra de Williams.

No obstante, al analizar la obra de Eagleton debe tenerse en cuenta que, a lo largo de su trayectoria, sus posiciones e influencias son reevaluadas constantemente. Eagleton considera por primera vez la literatura dickenesiana en *Criticism and ideology* (1976), un libro escrito bajo el influjo del pensamiento althusseriano. Esto se percibe en el carácter rupturista del discurso de Eagleton, que refuta las propuestas de los críticos marxistas que escribieron antes que él, encontrando siempre resabios y “contaminaciones” de la ideología burguesa en sus ideas. Por esa razón, manifiesta que la misión de la crítica literaria marxista es destruir la mistificación de la cultura dominante, revelando sus contradicciones que están determinadas por contradicciones en la base material (EAGLETON, 1984, p. 18). En esta etapa, Eagleton considera, como Althusser, que no hay manera de conciliar con la cultura burguesa, la única manera de escapar de la “falsa conciencia” es ponerse por fuera de la totalidad represiva para crear nuevos valores que impulsen la revolución (WADE, 1991, p. 40).

Con esta premisa de lectura, Eagleton explora, en el cuarto capítulo de *Criticism and ideology*, la obra de algunos de los autores más canónicos de la literatura inglesa, desde Mathew Arnold hasta James Joyce. En primer lugar, Eagleton propone que la literatura dickenesiana se nutre de dos fuentes ideológicas: la filosofía utilitarista y el Romanticismo humanista de Ruskin y Carlyle. Dickens recurre a las ideas de una generación que hizo una crítica idealista de la sociedad burguesa y a la vez consagró derecho del capital. Estos intelectuales habrían, según propone Eagleton, colaborado con las pretensiones de la burguesía de ocupar la posición hegemónica, antes de la burocracia y, asimismo, de integrar socialmente a la clase que explota. Para ello, la burguesía necesitó una estética capaz de llegar a las masas y aquí, sostiene Eagleton, cobrarían importancia autores como Dickens que, a través de una ideología *middle class*, mostraban a la clase obrera sus aspiraciones (EAGLETON, 1984, p. 78); personajes como David Copperfield, que, con su esfuerzo personal, ascienden socialmente, fueron funcionales a ese empeño.

Sin embargo, Eagleton encuentra que existe una diferencia fundamental entre la generación de novelistas victorianos a la que Dickens perteneció y la de sus predecesores románticos: su origen pequeño- burgués. Esta posición ambigua en la estructura sociales permitió que autores como Eliot, Dickens o Hardy pudiesen abarcar un rango más rico de experiencias y

estar más abiertos a las contradicciones de la sociedad burguesa. Todos ellos formaron parte, aunque conflictivamente, de la ideología hegemónica de su época.

La ambigüedad ideológica de estos autores de la pequeño-burguesía se discierne en las contradicciones de la literatura realista que escriben. Eagleton sostiene que:

For realism, as we have seen (...) produces in one of its currents a “democratic” ideology- one progressively responsive to suppressed social experience and humbly quotidian destinies. Yet its aesthetic ideology of “type” and “totality” (and we should be in no doubt as to the *ideological* character of such notions) insists on the integration of these elements into a unitary world view. (EAGLETON, 1984, p. 126)

La pretensión de totalidad de la novela realista constituye, por lo tanto, un interés por apropiarse de lo disímil e incorporarlo, la literatura realista hace de las contradicciones una parte de sí para neutralizarlas. Por eso, la ideología de los textos del realismo reside, según dice Eagleton, en sus mutaciones formales que indican sus intentos por subordinar otras formas del discurso. Esto sucede en las novelas de Dickens que, lejos de ser formas “puras”, mezclan constantemente tipologías literarias que parten desde el gótico y la fábula moral hasta el relato de problema social. Finalmente, las novelas de Dickens son para el autor de *Criticism and ideology* “símbolos de una unidad contradictoria” (EAGLETON, 1984, p.128).

El Dickens de Eagleton escribe siempre desde la perspectiva de un niño y ese colocarse en la mirada infantil implica una serie de complejas relaciones con el mundo adulto:

Dicken’s fictions thus reveals a contradiction between the social reality mediated by childhood innocence, and the transcendental moral values which that innocence embodies. It is a contradiction intrinsic to petty bourgeois consciousness, which needs to embrace conventional bourgeois ethics undermining awareness of the harsh social realities they suppress. (EAGLETON, 1984, p. 128)

Hay momentos, escenas y personajes que, no obstante, permiten que esta conciencia acallada se inmiscuya en su texto. Daniel Quilp, por ejemplo, simboliza el afán de venganza latente que la novela inflige a la propia historia sentimental y decorosa narrada en *The old curiosity shop*.

Uno de los rasgos más salientes de la literatura dickenesiana es, para Eagleton, su renuncia a cumplir con el ideal formal de totalidad orgánica, la inconsistencia se revela en ella como un significado histórico (EAGLETON, 1984, p. 129). *Criticism and ideology* divide a la obra de Dickens en dos períodos que se corresponden con dos fases diferentes del capitalismo. En el primero de ellos, que se extiende desde *The Pickwick papers* hasta *Bleak house*, los procedimientos literarios que tenderían a armonizar las disonancias

son rechazados, surgen estructuras mixtas y significados disyuntivos. Esta etapa, de novelas anárquicas, descentradas, fragmentarias representa para Eagleton una fase más temprana y desorganizada del capitalismo. Ya en el segundo período, el posterior a *Bleak house*, Dickens se ve forzado a usar como único mecanismo de unificación las instituciones sociales que eran el principal destinatario de sus críticas. Paradójicamente, explica Eagleton, los mismos sistemas de conflicto y contradicción son los que proveen un principio de coherencia simbólica en los relatos. Es decir, que, la unidad estética que la literatura dickensiana adquiere en esta segunda fase, no estaría anunciando una reunificación de la sociedad, sino que la no relación de las personas se torna sistemática. Novelas como *Hard times* u *Our mutual friend* codifican un estadio del capitalismo más avanzado, es el capitalismo financiero con su burocracia centralizada, y sus aparatos ideológicos cada vez más monolíticos. Así, el recorrido literario de Dickens sería un correlato del desarrollo del sistema capitalista en el que estuvo inserto y del que no pudo extraerse (cf. EAGLETON, 1984, p. 129).

Para Eagleton, el niño funciona como la imagen perfecta para describir a Dickens y a su posición como autor pequeño burgués, incapaz de comprender la lógica del orden que lo oprime, tampoco se encuentra en condiciones de enmendar esa situación⁹.

Conclusión

El seguimiento de las lecturas que los críticos literarios del marxismo hicieron sobre Dickens nos ha permitido comprobar que existen tensiones y problemáticas dentro de la estética marxista que permanecen irresueltas. El vínculo entre las categorías de base/superestructura, el concepto de determinación, o el rol de la literatura como producción social son algunas de las cuestiones que surgen entre los escritos de Marx y Engels, pero, ante la falta de sistematización de sus reflexiones literarias, aún siguen generando debates entre los intelectuales de izquierda.

La literatura de Dickens, el “amigo en común” de pensadores con orígenes e ideas tan diversas como Jackson, Wilson, Adorno o Williams se transformó desde ya hace casi un siglo, al mismo tiempo en campo de batalla y botín de guerra disputado por ideologías encontradas. Si bien no es posible determinar, a partir de los escritos de los autores que nos ocuparon, si Dickens fue un autor radical que tuvo simpatía por las causas del proletariado o un

⁹ Eagleton ampliaría su análisis sobre las novelas de Dickens en *The English novel: an introduction* (2005). Sin embargo, este libro funciona principalmente como un manual introductorio para el estudiante de literatura inglesa y no ofrece transformaciones con respecto a las tesis desarrolladas en este trabajo.

pequeño-burgués conservador preocupado por evitar las revoluciones; si en sus novelas la forma de producción de la escritura se reformula y se vuelve apresurada, instantánea, para adaptarse a los modos de producción del capitalismo urbano o si toman formas barrocas para criticar el presente; si Dickens triunfa al captar sentimientos emergentes o si es tan inexperto como un niño al momento de interpretar la realidad; aun así la crítica literaria marxista tiene el mérito de haber desbaratado la imagen de Dickens como el escritor infantil de historias navideñas, el sensiblero o el creador de fábulas con moralejas edificantes, para reivindicarlo como un autor que indagó en las preocupaciones políticas, sociales, morales y económicas de sus contemporáneos y creó una poética original que permite que, aún en la actualidad, los lectores puedan acceder al conocimiento de ansiedades y temores que aquejaron a aquellos que vivieron en una era de grandes transformaciones.

La crítica marxista se ha revelado como un terreno fértil para interpretar la obra de Dickens; su particular metodología, que se sustenta en la vinculación de las obras con su contexto sociohistórico, ha logrado explicar y justificar las singularidades formales de la literatura dickenesiana como una reacción estética a la realidad de sus tiempos.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. Conferencia sobre *La tienda de antigüedades* de Charles Dickens. En: _____. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009, pp. 495-503.
- _____. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011
- ANDERSON, P. *Arguments within British Marxism*. Londres: Verso Editions, 1980.
- CAUDWELL, C. *Romance and realism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1970.
- EAGLETON, T. *Criticism and ideology*. Londres, Verso Editions, 1984.
- HOLLINGTON, M. The voice of objects in the old curiosity shop. *Australasian Journal of Victorian Studies*, Melbourne, v. 14, n. 1, 2009, pp. 1-8.
- HYNES, S. Introduction. En: CAUDWELL, C. *Romance and realism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1970, pp. 3-28.
- JACKSON, T. A. *Charles Dickens: the progress of a radical*. Nueva York: Haskell House Publishers, 1971.
- JAMES, H. A review of *Our mutual friend* by Charles Dickens. *The Nation*, Nueva York, 21 diciembre 1865.
- JAY, M. *La imaginación dialéctica: una historia de la escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus, 1989.

- JEFFRIES, S. *Gran hotel abismo: una biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Turner, 2018.
- LUKÁCS, G. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- _____. *El alma y las formas*. Teoría de la novela. México: Grijalbo, 1985.
- _____. Marx y la literatura. En: MARX, K.; ENGELS, F. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2013, pp. 256-60.
- _____. *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo, 1965.
- MANSBRIDGE, A. Munitions to the Spirit. *St. Martin's Review*, Londres, v. 7, n. 3, pp. 34-7, 1940.
- MARANDO, M. G. Realismo y "triunfo del realismo" en la teoría estética tardía de György Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, pp. 9-27, 2014.
- MAZZENO, L. *The Dickens industry*. Nueva York: Camden House, 2008.
- MITIDIERI, C. El arte como promesa de felicidad que se rompe. El potencial utópico del arte en el pensamiento de Th. W. Adorno. *Revista Agora*, v. XVI, n. 35, pp. 106-18, 2017.
- ORWELL, G. Charles Dickens. En: _____. *Inside the whale and other essays*. Londres: Victor Gollancz Ltd, 1940, pp. 9-88.
- _____. *The lion and the unicorn: socialism and the English genius*. Londres: Penguin Books, 1982.
- PAANANEN, V. N. *British Marxist criticism*. Nueva York: Garland Publishing, 2000.
- PRAWER, S. S. *Karl Marx and world literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- SMITH, S. Balancing accounts: Caudwell, Eagleton and the English Marxism. *Critical Survey*, Hertfordshire, v. 7, n. 1, pp. 76-81, 1995.
- VEDDA, M. Introducción. En: MARX, K.; ENGELS, F. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2013, p. 7-41.
- _____. Notas sobre *La novela histórica*. En: DUAYER, M.; VEDDA, M. *György Lukács: años de peregrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013, pp. 211-22.
- WADE. "The humanity of the senses": Terry Eagleton's political journey to "The ideology of the aesthetic". *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, v. 3, n. 77, pp. 39-57, 1991.
- WELLEK, R. Edmund Wilson (1895-1972). *Comparative Literature Studies*, v. 15, n. 1, pp. 97-123, 1978.
- WILLIAMS, R. *Culture and society 1780-1950*. Londres: Chatto & Windus, 1960.
- _____. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2019.
- _____. *The English novel: from Dickens to Lawrence*. Londres: Chatto & Windus, 1984.
- WILSON, E. Marxism and literature. En: _____. *The triple thinkers: twelve*

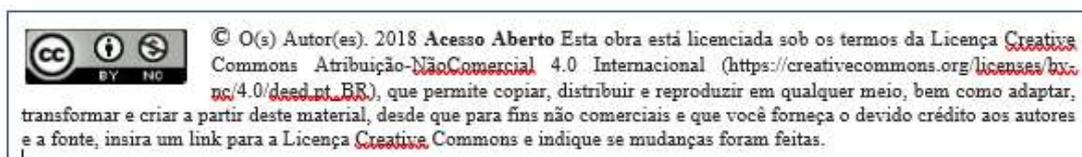
essays on literary subjects. Londres: John Lehmann Ltd, 1952, pp. 188-202.
_____. The two Scrooges. En: _____. *The wound and the bow: seven studies in literature*. Reino Unido: University Press Cambridge, 1941, pp. 1-105.

Como citar:

LENGA, Jesica Daniela. Dickens, “nuestro amigo en común”: un recorrido por las aproximaciones marxistas a la obra de Dickens. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 161-93, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 mar. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020



Sátira e alienação na construção do narrador não confiável em Goethe e Machado de Assis

Ana Laura dos Reis Corrêa¹

Resumo:

A partir da leitura de *Os sofrimentos do jovem Werther*, com base nos artigos de György Lukács e Miguel Vedda sobre esse romance de Goethe, e considerando o conjunto da obra de maturidade de Machado de Assis, quando o narrador assume a condução da narrativa guiando-a no ritmo frívolo e volúvel do capricho de classe, pretende-se investigar, neste texto, de que maneira a composição satírica de um narrador não confiável estabelece conexões entre esses dois escritores que deram forma sensível à alienação de uma “consciência infeliz”.

Palavras-chave: sátira; alienação; narrador não confiável; Goethe; Machado de Assis.

Satire and alienation in the construction of the unreliable narrator in Goethe and Machado de Assis

Abstract:

From the reading of *The sufferings of young Werther*, and based on the articles by Gyorgy Lukacs and Miguel Vedda about this novel by Goethe, as well as considering the whole of Machado de Assis' maturity work, when the narrator takes over the narrative and guides it in the frivolous and voluble rhythm of his class interests, this study seeks to investigate how the satirical composition of an unreliable narrator establishes connections between these two writers who have given an aesthetic form to the alienation of an "unhappy conscience".

Keywords: satire; alienation; unreliable narrator; Goethe; Machado de Assis.

No texto crítico *Os sofrimentos do jovem Werther*, escrito em 1936 sobre o romance de Goethe, György Lukács (2013), contrariando a recepção dominante desta obra pela historiografia burguesa, associa o sucesso internacional de *Werther*, em 1774, à momentânea hegemonia do Iluminismo

¹ Doutora em Literatura e professora do Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: analauradosreiscorrea@gmail.com.

alemão em relação à persistente liderança de França e Inglaterra nesse terreno da arte e da filosofia. Lukács afirma que o provável espanto do leitor frente à associação entre *Werther* e o Iluminismo deriva de uma “lenda literária” que interpôs uma espécie de “muralha da China entre o Iluminismo e o classicismo alemão” (2013, p. 1).

Miguel Vedda (2015), em *O jovem Goethe e a literatura sentimental: Os sofrimentos do jovem Werther* como anatomia da consciência infeliz, também inicia sua análise desse romance do jovem Goethe sublinhando a atmosfera lendária que envolveu esta obra, que, ao “alcançar uma popularidade quase mítica” (2015, p. 61), foi sendo “saqueada” de sua complexidade para ser lida de forma cada vez mais simplificada e estereotipada. A dimensão lendária se condensou ainda mais pelas crescentes sugestões de aproximação entre ficção e realidade, entre a vida do personagem-narrador e a biografia do autor.

Dos pressupostos iniciais das duas análises de *Werther*, expostos sumariamente, pode-se inferir que o ambiente lendário em que a obra foi inserida *cristalizou* (VEDDA, 2015) o efeito crítico em uma espécie de defeito crítico, que ocultou dimensões essenciais do romance e o afastou de seu núcleo central e mais potente: a verdadeira tragédia não se restringe ao suicídio por amor ou por idealismo do espírito livre de artista em confronto com a sociedade mesquinha e pragmática, mas diz respeito, antes, à condição alienada do intelectual na modernidade. Tal alienação, expressa especialmente por um ressentimento intelectual, por uma “consciência infeliz”, por uma nostalgia (lendária?) pela vida simples e natural, é descristalizada por Goethe, em *Werther*, por meio de alguns elementos formais, entre eles a composição satírica de um narrador não confiável.

No Brasil do século XIX, em condições diferentes das que circundam o cenário da literatura alemã do século XVIII, Machado de Assis (1839-1908), um escritor da periferia capitalista, em um momento de viravolta que produzirá um salto significativo em sua produção literária em direção a uma maturidade estética ainda inédita na literatura brasileira, também recorrerá à formulação satírica de um narrador nada confiável para a composição de romances e contos que alcançaram a complexidade da vida social brasileira em seu andamento frente ao contexto global do desenvolvimento capitalista.

Sobre a obra madura de Machado de Assis, após a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881, também se formou uma nuvem de lendas literárias, cuja densidade não está ligada à aura mítica da popularidade de *Werther*, uma vez que a obra machadiana, evidentemente, jamais alcançou a universalidade do fenômeno goethiano. A realidade brasileira compartilhava, como a Alemanha, das dores do desenvolvimento das nações modernas, “sem compartilhar de seus prazeres, de suas satisfações parciais” (MARX, 2010, p. 153); mais ainda, na escala periférica e perversa da escravidão, o presente da vida social no Brasil se constituía como o passado

mais remoto das nações modernas, e as possibilidades de haver no país alguma liderança no campo do pensamento abstrato era algo obviamente impossível. Nossa *Alfklärung* esteve ligada ao processo de independência, apoiado no discurso ilustrado, porém, o pensamento esclarecido esteve imensamente distante das lutas políticas reais pelo desenvolvimento e, restrito às apertadas fronteiras da incipiente elite local, transformou-se em “Perversão da *Alfklärung*”, como sintetiza Antonio Candido (2002): a fórmula ilustrada, reduzida a rótulo de prestígio de classe, não só inviabilizava qualquer possibilidade de horizonte de emancipação popular, quanto reafirmava, pelas mãos da classe dominante local, a permanência do estatuto colonial e escravocrata, em meio à importação de formulações ilustradas, e a dependência, em meio à jovem independência.

Em sua obra de maturidade, Machado dá forma artística a essa matéria social intensamente contraditória, mas o teor corrosivo de seus romances foi envolto por uma série de interpretações críticas que, em grande medida, atuaram no sentido de amenizar as contradições e brechas das estruturas sociais cristalizadas que seus romances puseram a mostra. Transformado em um escritor metafísico e diletante, interessado em filosofia, arte e religiões, ou em um cético e irônico comentador dos costumes urbanos, de costas para problemas sociais concretos, como a escravidão, Machado foi também muitas vezes confundido com seus mais importantes narradores em primeira pessoa. Brás Cubas, Bento Santiago, Conselheiro Aires, personagens que encarnavam precisamente, como nenhum outro até então, o modo de ser da débil burguesia local, foram encarados como portadores da visão de mundo de Machado; nada mais lendário, do ponto de vista literário e histórico, e nada mais difundido entre o senso comum. Tais desvios críticos do ponto fulcral da obra machadiana evitaram de todas as formas a exposição do caráter lendário da própria superfície da vida da classe dominante local, que, no dizer de Oswald de Andrade, tinha uma vida excelente, mas corrida em pista inexistente.

A obra de Machado começa a ser percebida em sua dinâmica efetiva, somente em 1960, quando a crítica feminista estadunidense Helen Caldwell (2002) faz ecoar em seu livro – *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro* – algumas poucas vozes que, na crítica contemporânea à Machado, já haviam manifestado alguma desconfiança quanto ao narrador Casmurro. A partir da relação com Shakespeare, que figura em *D. Casmurro* (1899) de maneira ostensiva na cena em que o narrador vai ao teatro assistir *Otelo*, Caldwell chama a atenção do leitor para o caráter parcial e suspeito de Bento Santiago, que imputa à sua esposa Capitu a culpa por seu destino infeliz, determinado pela simples desconfiança do narrador de que tivesse sido traído por ela e seu melhor amigo, Escobar. A culpa de Capitu é definida sem vacilação alguma por Bento, com base em apenas um olhar da mulher no momento do enterro de Escobar. A partir daí, o narrador passa a

reconhecer imensa semelhança entre seu filho Ezequiel e o amigo morto, e, sem enfrentar a sua própria dúvida, decide sentenciar esposa e filho ao exílio na Europa, como forma de manter a violência de sua atitude peremptória sob os mantos das convenções sociais do sagrado matrimônio.

A razão do livro escrito por D. Casmurro é, segundo o narrador, “unir as duas pontas da vida”, justificar sua melancolia, seu ensimesmamento em uma casa que é a réplica de sua casa da infância, o que acaba por demonstrar a sua incapacidade de agir, já anunciada pela inércia na infância e na juventude de Bentinho, sempre à sombra do caráter ativo da menina Capitu. Preso na cópia do passado – suas memórias –, como na cópia da casa materna, Bento Santiago narra sua transformação em Casmurro, escritor diletante, rico e solitário. A compaixão que reclama, apoiado nas convenções mais ocas e rígidas, o que lhe angariou retorno de muitos leitores adestrados nessas mesmas convenções cristalizadas, é o reflexo de seu mundo vazio e alienado. Como representante da classe dominante brasileira, Bento Santiago, que sempre viveu de renda, busca, pela escrita do livro, alcançar o seu verdadeiro objetivo: retorcer e violentar a realidade segundo a sua vontade minúscula e servil, porém impositiva e despótica: ser a cópia, sem contradição, de um projeto de vida, que, embora perdurante, não tem futuro vivo, uma condenação a ser casmurro que arrasta consigo, e violenta, tudo o que um dia poderia ter sido relação social viva e humana com Capitu, Escobar, Ezequiel. Essa dimensão local está articulada a uma causa mais profunda reproduzida pela primeira, como a réplica da casa original: a condição alienante da vida pequeno-burguesa, que se impõe como a única vida possível, ainda que seja uma vida casmurra. Bento Santiago é um personagem escritor, ele narra suas próprias memórias, mas é incapaz de reconstituí-las como representação viva das forças humanas; assim, a narrativa das memórias assume a aparência da natureza morta do fetiche: reprodução unilateral, estática e determinista de um quadro social sem vida, que esconde, “por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens” (LUKÁCS, 2010, p. 19). Se for possível essa articulação entre a situação ficcional específica de *D. Casmurro*, em sua dimensão local, e o processo histórico mais geral e concreto de alienação, perceberemos que Bento Santiago é um narrador não confiável não apenas porque deforma de maneira interessada os fatos narrados, mas porque sua narrativa de memórias não pode efetivamente recordar o vivido, pois faz dele algo ainda mais perdido.

O leitor atento de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, escrito quase duas décadas antes, contando com a evolução da crítica machadiana que foi pontuando o caráter não confiável do narrador, não pode deixar de reconhecer em *D. Casmurro*, por um lado, essa feição de cópia, uma visão de mundo que se impõe mesmo em desacordo com a realidade, com os acontecimentos e com

a variedade que eles trazem consigo, mas, por outro lado, percebe que essa vida fantasmática reflete uma condição social e histórica concreta: a da alienação.

Memórias póstumas de Brás Cubas marca uma viravolta na obra de Machado, concentrada sobretudo na composição do narrador – cujo ponto de vista paternalista para com os de baixo, nos primeiros romances, passar a ser o de cima. Schwarz demonstrou que essa mudança do ponto de vista de classe não se resume “na troca da crítica (moderada) pela apologética, ou do ângulo dos oprimidos pelo dos opressores”, mas é parte “do novo dispositivo formal”, no qual

o narrador plantado no alto do sistema local de desigualdades (...) é uma consciência abrangente, que incita à leitura a contrapelo e à formação de uma superconsciência contrária [à do narrador] (SCHWARZ, 2004, p. 25).

Se considerarmos o caráter satírico que organiza essa estrutura, haveria alguma conexão possível entre o narrador não confiável de *Memórias póstumas* e o de *Os sofrimentos do jovem Werther*?

Não se trata de pensar essa conexão no sentido de uma influência imediata. Sabe-se que Machado conhecia a obra de Goethe. Não apenas *Os sofrimentos do jovem Werther*, mas também o *Fausto* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* faziam parte da biblioteca de Machado, que, segundo Pimentel (1974), começou a estudar a língua alemã em 1883, aos 44 anos. As referências a Goethe, no entanto, estão presentes em poemas, contos e romances, anteriores e posteriores a 1883. São muitos os trabalhos de pesquisa em torno da influência fáustica na obra machadiana, especialmente quanto à dimensão luciferina do riso em Machado. A presença do diabo já aparece em 1863 no poema *O casamento do diabo*, cujo subtítulo sugestivo é *Imitação do Alemão*. O diabo também frequenta os contos machadianos, como o seu *A igreja do diabo*, de 1883, cujo segundo capítulo remete à cena “Prólogo no céu” da obra de Goethe. No romance *Quincas Borba* (1891), o capitalista Rubião tem em casa um par de estatuetas: Fausto e Mefistófeles. No conto *O espelho*, de 1882, o narrador apresenta a teoria das duas almas, uma interior e outra exterior, mas em *Esau e Jacó*, de 1904, há uma referência direta a Goethe no capítulo “Duas almas”, em que o narrador cita Goethe diretamente: “Ai, duas almas no meu seio moram!”.

Quanto ao *Werther*, o romance *A mão e a luva* (1874) e o conto *A mulher pálida* (1881) apresentam protagonistas que correspondem ao estereótipo do jovem apaixonado, exagerado e depressivo. No romance, Estevão ama Guiomar, mas não é correspondido e acaba sendo rejeitado pela amada que se casa com o pragmático Luís Alves. Estevão, entretanto, apesar de pensar em morrer ou em fugir da cidade, acaba brasileiroamente por evitar uma e outra saída, pois, diz o narrador, a “frouxidão do ânimo negou-lhe essa última ambição”. No conto, o personagem Máximo é uma espécie satírica de

Werther brasileiro, que, rejeitado por sua amada, uma linda morena, que só lhe dará atenção quando Máximo ganha uma herança de um padrinho, nega o amor interessado da morena e o de qualquer outra mulher de carne osso, para sair à procura da mulher mais pálida do mundo, que, desafortunada e satiricamente, virá a seu encontro na figura da própria morte.

Sem desconsiderar essas e outras relações entre a obra de Machado e a de Goethe, nos interessa aqui pensar especialmente, embora brevemente, na conexão mais estrutural da forma de composição do narrador não confiável em *Memórias póstumas* e *D. Casmurro* e em *Os sofrimentos do jovem Werther*. Antes de chegar às conexões, é preciso considerar uma diferença importante entre os dois narradores. Werther é jovem, e, de acordo com Lukács (2013), exerce uma rebeldia que expressa “a insolúvel contradição entre o desenvolvimento da personalidade e a sociedade burguesa” (2013, p. 11). Bento Santiago é um homem melancólico e solitário, que rememora, cômoda e interessadamente, sua história, já ao final da vida. Brás Cubas, por sua vez, não é apenas um narrador velho, é bem mais que isso, é um defunto autor, tão à vontade e acomodado em sua vida pós-túmulo, quanto o foi na infância, juventude e velhice, jamais teve paixões extremas que ameaçassem sua paixão inabalável por si mesmo.

Apesar dessa diferença importante, que se relaciona a muitas outras que não poderemos abordar agora (pequena burguesia alemã e Brasil escravocrata, por exemplo), esses narradores velhos são volúveis e não confiáveis como o jovem Werther. Segundo Vedda (2015), o que caracteriza Werther como um narrador não confiável é, entre outras coisas, sua incapacidade de expressar artisticamente os fortes sentimentos e devaneios que lhe povoam o peito. Bento Santiago demonstra semelhante impossibilidade ao tentar compor um poema no capítulo “Um Soneto”, em que ele escreve dois versos, mas não consegue de maneira alguma seguir adiante e conclui melancolicamente: “nada me consola daquele soneto que não fiz” (MACHADO DE ASSIS, 2015, p. 95). De acordo com Vedda (2015), a incapacidade de Werther está ligada a sua obsessão por cristalizar esteticamente a vida, promovendo uma relação tão imediata entre arte e vida que impedia o distanciamento necessário para a criação artística, assim, diz Vedda: “a contrapelo dos propósitos do autor, o público leu o *Werther* nos mesmos termos em que o protagonista do romance lia Homero ou Ossian: com aquela identificação desprovida de distância crítica que caracteriza o diletante” (VEDDA, 2015, p. 66, tradução minha).

As declarações de Werther a respeito da vida no campo, acomodada e simples, também não são dignas de confiança, uma vez que, salienta Vedda, “nada está mais distante dessa existência familiar singela e sedentária que o regime de vida de Werther, marcado sempre pela solidão e fuga” (VEDDA, 2015, p. 68). Os narradores machadianos em primeira pessoa dos romances da maturidade também são expressões de uma extrema incoerência entre o

declarado e o feito: Brás Cubas “exibe o figurino de *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconseqüência que o curso do romance vai normalizar” (SCHWARZ, 2000, p. 15).

Werther, conforme afirma Vedda, faz um uso totalmente pessoal das palavras de Cristo, mudando-lhes o sentido original em favor de sua percepção de mundo isolada, que, idealista, não faz caso das bases concretas sobre as quais se fundam os fatos. Werther consegue ver aproximação entre sua vida diletante e a de personagens simples, um criado, uma moça suicida e um escrevente louco, mas, em realidade, ao contrário de Werther, trata-se de “seres ingênuos, que, por causa de sua condição social ou mental, estão incapacitados de refletir sobre si mesmos” (cf. VEDDA, 2015, p. 79).

Em Machado, um dos momentos em que fica mais evidente o caráter volúvel do narrador é o conhecido episódio do Almocreve, em *Memórias póstumas*. Nesse capítulo, um simples almocreve, um condutor de bestas de carga, livra Brás Cubas de ser arrastado por um jumento no qual acabara de montar. Sabendo que o almocreve havia salvado sua vida ou evitado um desastre iminente, Brás Cubas pensa em recompensá-lo:

E era verdade; se o jumento corre por ali fora, contundia-me deveras, e não sei se a morte não estaria no fim do desastre; cabeça partida, uma congestão, qualquer transtorno cá dentro, lá se me ia a ciência em flor. O almocreve salvara-me talvez a vida; era positivo; eu sentia-o no sangue que me agitava o coração. Bom almocreve! enquanto eu tornava à consciência de mim mesmo, ele cuidava de consertar os arreios do jumento, com muito zelo e arte. Resolvi dar-lhe três moedas de ouro das cinco que trazia comigo; não porque tal fosse o preço da minha vida, — essa era inestimável; mas porque era uma recompensa digna da dedicação com que ele me salvou. Está dito, dou-lhe as três moedas. (MACHADO DE ASSIS, 1955, p. 103)

Ao retornar do susto imediato, porém, Brás Cubas volta a raciocinar a partir de seu lugar de classe – o de proprietário e rentista, alguém que, como ele mesmo afirma, nunca comprou o pão com o suor do seu próprio rosto”. Ao perceber a felicidade ingênua do almocreve ante a possibilidade da recompensa e ao examinar lhe a roupa e classificar o homem que salvou sua vida como “um pobre-diabo, que jamais vira uma moeda de ouro”, o narrador muda totalmente de ideia e de atitude, baixa progressivamente o valor da recompensa – de três moedas de ouro para duas, depois uma, até chegar a um cruzado de prata. Recompensa que, segundo Brás Cubas, excedeu em muito o que o almocreve na verdade merecia – uns vinténs de cobre esquecidos no bolso de seu colete -, pois, afinal, reflete o narrador, o trabalhador não agiu pela recompensa ou pela virtude, mas apenas “cedeu a um impulso natural [de servir], cedeu aos hábitos do ofício”; ou foi um simples instrumento da Providência Divina, que também parece estar a serviço de Brás Cubas. O ato

do almocreve é rapidamente aprisionado na moldura econômica caprichosa de Brás Cubas. A crescente desvalorização do ato do almocreve na cotação da consciência de classe do narrador – moeda de ouro, cruzado de prata e vintém de cobre – deseja anular o próprio almocreve, cujo mérito, como conclui Cubas, “era positivamente nenhum”. No entanto, para o leitor capaz de tomar a distância crítica necessária do narrador, a composição da estrutura narrativa engendrada pelo autor deixa visível o avesso da situação narrada pelo próprio Brás Cubas: o decréscimo da estatura do narrador, que diminui na mesma proporção da oferta destinada ao almocreve, até chegar ao núcleo de sua perspectiva mesquinha e avarenta: “chamei-me pródigo, lancei o cruzado à conta das minhas dissipações antigas; tive (por que não direi tudo?) tive remorsos” (MACHADO DE ASSIS, 1955, p. 104). O valor das palavras “pródigo” e “remorsos” oscila entre generoso e gastador, entre arrependimento pelo mal feito ao outro ou em causa própria, reforçando o quanto esse narrador pouco confiável distorce os fatos segundo seus preconceitos de classe.

Diante desses elementos, a conexão entre esses narradores de Goethe e Machado, que aparece na estrutura dos textos, é, antes de tudo, a impossibilidade deles de perceber e interpretar os fatos para além de seus próprios limites. É sintomático que Werther encarnasse “o modo de sentir e pensar da juventude burguesa e pequeno-burguesa do período” (VEDDA, 2015, p. 61) e que Brás Cubas e Bento Santiago configurassem a posição de classe alienada da elite culta local.

A composição desses narradores como não confiáveis se conecta pelo fato de que seus criadores, Goethe e Machado, foram capazes de dar forma estética a essa consciência infeliz, seja pela sátira sutil da sensibilidade alemã (VEDDA, 2015, p. 62) que se refugia da alienação reinante numa nostalgia falaz; seja pela sátira aberta à desfaçatez da elite culta brasileira, cuja vida cristalizada busca de todas as formas violentar a realidade em nome de seus caprichos, mesmo que o saldo do seu inventário final seja o de uma infelicidade acomodada, como a de Bento Santiago que acaba seus dias como Casmurro, solitário, escrevendo memórias para atar duas pontas da vida que não se encontram, ou como a do defunto autor, Brás Cubas, que encerra sua narrativa vendo, como superávit, as negativas a que sua existência se resume – “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (MACHADO DE ASSIS, 1955, p. 158).

Referências bibliográficas

CANDIDO, Antonio. Perversão da *Aufklärung*. In: *Textos de intervenção*. Sel., apes. e notas Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002, pp. 320-30.

CALDWELL, Helen. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de*

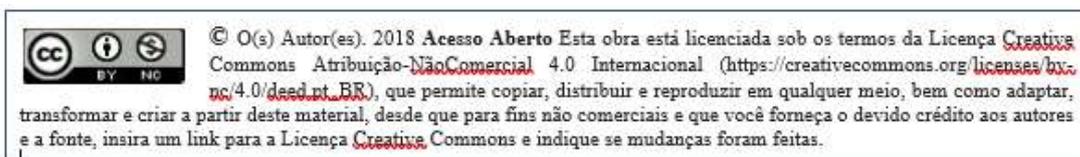
- Dom Casmurro. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- GOETHE, Johann W. von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. e notas Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- LUKÁCS, György. Os sofrimentos do jovem Werther. Trad. Patrícia Zimbres (2013), inédita. In: LUKÁCS, György. *Goethe and His Age*. Translator Robert Anchor. Londres: Merlin Press, 1968a.
- _____. “Los sufrimientos del joven Werther”. In: *Goethe y su época* Trad. castellana de Manuel Sacristán. Barcelona, México: Ediciones Grijalbo, 1968b.
- _____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, pp. 51-103.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1955.
- _____. *D. Casmurro*. São Paulo: Saraiva, 2015.
- MARX, Karl. “Introdução”. In: *Crítica da filosofia do direito de Hegel* Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo. 2010.
- PIMENTEL, A. Fonseca. *A presença alemã na obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2000.
- _____. A viravolta machadiana. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 69, 2004.
- VEDDA, Miguel. El Goethe temprano y la literatura sentimental. *Los sufrimientos del joven Werther* como anatomía de la conciencia infeliz. In: _____. *Leer a Goethe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata, 2015.

Como citar:

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. Sátira e alienação na construção do narrador não confiável em Goethe e Machado de Assis. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 194-202, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 mar. 2020

Data do aceite: 6 maio 2020



La configuración de la realidad en dos momentos de la obra de Paul Zech

Tomás Sufotinsky¹

Resumen:

Es posible revisar algunos conceptos de la estética marxista, principalmente vinculados con propuestas teóricas de György Lukács y de Theodor Adorno en dos textos históricamente distantes de la obra del autor alemán Paul Zech (1881, Briesen, Prusia – 1946, Buenos Aires): *Das schwarze Revier* (1913) y “Buenos Aires” (1935). En el transcurso de los veintidós años que separan un texto del otro, se pueden observar variaciones sobre los procedimientos de reflexión de la realidad y de la configuración formal de la obra en este autor vinculado a la ideología marxista.

Palabras clave: Paul Zech; Realismo; Lukács; Adorno.

The configuration of reality in two moments of Paul Zechs work

Abstract:

It is possible to revisit some concepts of Marxist aesthetics –mainly associated to the theoretical proposals of Gyorgy Lukacs and Theodor Adorno– in two productions by the German author Paul Zech (1881, Briesen, Prusia – 1946, Buenos Aires): *Das schwarze Revier* (1913) and 'Buenos Aires' (1935). Throughout the period of twenty-two years between the first and the second piece, it is possible to appreciate changes over the procedures of reflection of reality and formal configuration within the work of this author linked to Marxist ideology.

Keywords: Paul Zech; Realism; Lukacs; Adorno.

En la obra de Paul Zech (1881, Briesen, Prusia – 1946, Buenos Aires) es posible observar una serie de conceptos de la estética marxista que nos permiten, por un lado, ensayar su aplicabilidad en el transcurso histórico y el traslado de un mismo autor a contextos en extremo diversos y, por otro, introducir el estudio de su obra a un horizonte teórico que, creemos, es más que propicio y favorable para su abordaje.

¹ Poeta, licenciado em Letras pela Facultad de Humanidades y Artes da Universidad Nacional de Rosario. *E-mail:* tomas.sufotinsky@gmail.com.

Podríamos dividir la obra de Zech en tres grandes momentos: el primero, caracterizado por sus traslados dentro de Alemania con motivo de diversos estudios y ocupaciones laborales, que repercutirían en su prolífica obra temprana (finalmente se instalaría en Berlín en 1912); esta primera etapa abarcaría desde los últimos años del siglo XIX hasta fines de la década de 1910. En el segundo momento, correspondiente a la tercera década del siglo y primeros años de la cuarta, hay una producción no tan difundida como la de la primera etapa; momentos de precariedad económica y conflictos legales y, sobre todo, políticos que lo llevan a, en 1933, exiliarse en Argentina, donde comenzaría la tercera y última etapa de su obra, que culminaría con su muerte en Buenos Aires en 1946. Este último periodo está marcado por sus intentos de subsistencia por medio de ayudas económicas de allegados y becas de las instituciones ligadas a los sectores antifascistas de la colectividad alemana. Durante estos años hay una gran producción publicada fragmentariamente en medios gráficos alemanes que se imprimían fuera de Alemania para evitar la censura (*Die Sammlung*, por ejemplo, fue publicada en Ámsterdam), medios de la colectividad alemana en Argentina (*Argentinisches Tageblatt*) y Chile (*Deutsche Blätter*). En este momento, Zech se ocupa, entre otros temas, de retratar y criticar los sucesos contemporáneos en la patria dejada y de dar una imagen de una tierra hasta entonces ignota a la que llegó apresuradamente y sin mucha premeditación².

Nuestra intención es aquí la de tomar dos textos de su obra distantes entre sí, primero un volumen de poemas publicados hacia 1913 en Berlín en los que se dedica a retratar la vida de los obreros en las minas de carbón, *Das schwarze Revier* (El negro distrito), y luego un ensayo en el que vuelca las primeras impresiones que tuvo de su llegada a Buenos Aires en 1933. Pretendemos revisar estos dos puntuales momentos de su obra buscando en ellos la posibilidad de leer categorías de la teoría literaria ligada a la estética marxista, como son la representación de la complejidad del entramado social superficial en vinculación a lo subyacente con lo que se interdeterminan (en contra de un esencialismo unívoco que desdeña las relaciones dialécticas apariencia-esencia) y la representación de personajes *tipo*. A sabiendas de que esto significa en algún punto un forzamiento de la teoría planteada – principalmente – por Lukács, pues no sólo se sale del corpus específico planteado por él, sino que diverge incluso genéricamente de su concentración en la novela, pensamos que estas categorías pueden resultar operativas y útiles para estudiar la obra de Zech. Asimismo, creemos que la cualidad de fragmentarios de estos textos –sobre todo del ensayo que trataremos, “Buenos

² Cabe destacar que la gran mayoría de los escritores e intelectuales exiliados de la Alemania del III Reich buscaron asilo en Estados Unidos o en los países neutrales de Europa. El caso de Zech en Argentina constituye una rareza en este sentido; el colega y compatriota más cercano puede decirse que fue el caso más famoso de Stefan Zweig en Brasil.

Aires”— y la propia búsqueda de una forma en la que encauzarse pueden permitirnos vincularlos también a las propuestas en torno a la forma del ensayo y su cualidad de fragmentario y no totalizante planteadas por Adorno en “El ensayo como forma” (publicado en *Notas de literatura*).

En 1913 Zech publica en Berlín un volumen de 13 poemas llamado *El negro distrito*. Allí presenta a la manera del *Dinggedicht* (poema-objeto) y —a pesar de no rehuir al uso de recursos poéticos— con un tono eminentemente realista, una imagen de la vida de los mineros de la industria carbonera.³ Héctor Piccoli define el *Dinggedicht* como

la aprehensión contemplativa de un objeto. Este “objeto” puede ser incluso un ser vivo —animal o planta— o una obra de arte. Más que “describir” o “representar” el objeto, el poema lo presenta, por medio del ajustado despliegue de recursos formales, con una patencia tal, que nos parece estar viéndolo y/u oyéndolo, es decir captándolo por vía de la percepción sensorial directa (PICCOLI, 2010, 9-10).

Rilke, asimismo, tal vez uno de los mayores exponentes de este tipo de poema en la lírica alemana, plantea la autonomía del objeto en el poema —lo que él llama *objetividad*— de la intromisión de un Yo que lo interprete (OVERATH, 1987). Partiendo de la observación de la pintura de Cézanne, en la que por la cohesión cromática se sustentaría la autonomía u objetividad de la pintura (que prescinde ya de la línea), en el poema, esta autonomía del objeto estaría dada, como plantea Piccoli, por “el ajustado despliegue de recursos formales”. La preocupación aquí es por la emergencia del poema como artefacto, una “cosa” independiente, una obra cuya factura lo hace ingresar como si fuera un objeto al mundo: revelación de aquello que se presenta ante los sentidos. Pero esta idea no debiéramos entenderla como una evasión del autor en términos ideológicos y un mero “esencialismo” de la obra. El autor elige aquello del mundo a presentar en el poema (o tal vez mejor sea decir aquello que el poema presente o que se presente en/por medio del poema) y el poema-objeto aflora ahí gracias a su ajustado despliegue de recursos formales, viviendo en sí, si se trata, como nosotros creemos en el caso de Zech, de un autor realista, “la insobornable y humilde honradez estética” con la que la obra se compromete con los asuntos humanos (LUKÁCS, 1968, p. 226). Es decir, en la objetividad planteada por el *Dinggedicht* de Zech, como veremos —así como lo plantea Rilke—, hay un Yo que, si bien está desaparecido o escindido, no niega sin embargo su tendencia, como sí se pretenderá que suceda con posterioridad, por ejemplo, con la fotografía de la *Neue*

³ Zech ha sido muy esquivo respecto a sus datos biográficos llegando incluso a falsearlos, por lo cual los datos que se tienen sobre esta etapa de su vida no son del todo confiables. Sin embargo se sabe de su incursión como trabajador en las minas de carbón, muy probablemente en la zona industrial del Ruhr, aunque dice haber trabajado también en minas de Bélgica y Francia, lo cual no consta que haya sucedido realmente.

Sachlichkeit (Nuevo Objetivismo), a la que podrían hacerse las mismas acusaciones que Lukács hace al naturalismo. De acuerdo con la teoría lukacsiana, el verdadero arte realista es aquel que, independientemente de las ideas políticas del autor, refleja una imagen fiel a la realidad en cuanto a que, de manera dialéctica, logra interpretar los vínculos entre la apariencia superficial y la esencia en su campo histórico, y que siempre esta realidad reflejada está fuertemente vinculada con los aspectos éticamente progresistas del autor (LUKÁCS, 1968).

Sostenemos que en las imágenes presentadas por Zech en estos poemas se construye, a partir de la forma poética que adoptan, de su expresión formal y sus recursos retóricos, una textura en la que la esencia del ámbito representado se expresa en la superficial apariencia del objeto mostrado por el poema (o bien, del objeto-poema) y, a su vez, esa apariencia, en su desenvolverse poéticamente, revela la esencialidad de la que desprende.

El minero

El ancho pecho alzado por la disnea,
así conduce férreas estacas golpe a golpe
a través de la roca, hasta que del salto de bloques
inunda el túnel el polvo que borbotea.

En los fogonazos cintilantes de la luz del foso
reluce cual metálico el desnudo cuerpo;
gotas de sudor bajan, como perlas cayendo
desde los poros bien abiertos del rostro.

Tararea el minero, al compás del martillo
y al juego del picudo hierro, una tonta canción
y sólo cesa, como por súbito susto sobrecogido,

cuando, en la perforada galería, a lo lejos
retumban detonaciones como truenos,
y cesa y deja tres veces girar el farol.⁴

El poema presentado en forma de soneto⁵, con la arquitectura rítmica y estrófica que le dan cohesión, el juego de contrastes: el trabajo ligado a lo pétreo, férreo y polvoriento *versus* la perla del sudor del minero (cuya brillante

⁴ Las traducciones de los poemas de este libro de Zech son nuestras.

⁵ Estos sonetos de Zech, poeta que supo manejar con maestría las formas clásicas, presentan sin embargo una serie de operaciones realizadas sobre sus estructuras métricas y rítmicas que, sin desdeñar la tradición sonetística de la lírica alemana, introduce en ella variaciones que, creemos, aportan a la expresividad poética del libro que conforman. Es necesario considerar también que estos poemas se insertan, indudablemente, en el período expresionista de Zech, corriente para la cual el recurso a las formas tradicionales a la vez que la puesta en tensión de las formas clásicas fue una de sus características principales, en su vertiente lírica al menos. Por lo demás, no constituye éste un aspecto sobre el que corresponda explayarse aquí.

blancura podríamos adivinar brillando contra el tizne del hollín y el carbón), la banalidad de la canción tarareada en contraposición a la siniestra detonación que a lo lejos amenaza con la opresión de la montaña que puede derrumbarse sobre el minero en cualquier momento; todo esto constituye la expresión de una esencia subyacente que se manifiesta en la imagen presentada por el poema y que va a tomar densidad en su vínculo con los demás poemas del libro:

Bajada

De rudas púas dentado el roblizo portal
se sale reticente de los tirantes de hierro.
Pesadas taconeán, sobre adoquines negros,
muchas botas claveteadas un terrible compás.

Se aprieta espantada, como un rebaño,
la cuadrilla en la luz helada de las lámparas,
tropieza somnolienta en alabeadas rampas
hasta que con sofoco la acoge en el atrio el vaho.

La carga desplegada el capataz inspecciona
y mecánicamente lee –y con voz de mando–
los nombres anotados, de la lista.

Luego, sobre tableados, raudal de vapor rechina
y, de diez en diez en jaulas, hacinados,
hacia el pozo, la sogla los arroja.

La concepción presentada sobre el *Dinggedicht* nos permite pensar en una dialéctica de forma y contenido en la que la realización material en la materia versal, es decir, la realidad reflejada en el poema, cobra vida como *objeto-poema* y, a la vez, la pura puesta en práctica de las técnicas, los recursos a la tradición poética adquieren sentido a partir del contenido que sustentan.⁶ Así aparece el poema como artefacto presentador o representador de una realidad determinada. Podemos proponer que Zech busca presentar en el entramado constituido por estos poemas las relaciones humanas del sistema productivo en cierta esfera de la productividad paradigmática de principios de

⁶ Por motivos de extensión tratamos aquí sólo cuestiones generales acerca de estas técnicas formales que utilizan los poemas, pero si nos adentráramos en los poemas en su lengua original, podríamos hacer un análisis de los recursos rítmicos y fonéticos con cuyo “ajustado despliegue” Zech “presenta” el objeto. Sólo por mencionar un ejemplo, en los últimos dos tercetos de “El minero” (*Der Hauer*), el juego del *Stabreim* (rima aliterante de principio de palabra) y el impulso rítmico hacia el ritmo trocaico sustentan el “compás del martillo” y el tarareo del minero, y ritman la escena que se desarrolla en el túnel de la mina: *Der Hauer summt ein dummes Lied zum Takt / des Hammers und zum Spiel der spitzen Eisen / und stockt nur, wie von jähem Schreck gepackt, // wenn hinten weit im abgeteuften Stollen / Sprengschüsse dumpf wie Donnerschläge rollen, / und stockt und lässt die Lampe dreimal kreisen.*

siglo en Europa, exponiendo los vínculos de opresión y de explotación que allí se dan.

El agitador

Cabeza a cabeza: sobre tejuelas, albas fases lunares.
Acecha la porfía como homicidio en todas las caras.
Un extraño hirsuto de frente estrecha tiene la primera
palabra
y pone el brazo cual honda de David contra gigantes.

Mas su voz: de tubo de órgano tierna introducción,
prueba primero el fervor de los reunidos en la sala.
Luego, como coral luterano, truenan aludes de palabras
monte abajo, para tensar del todo la excitación.

Y este estremecimiento, al que nada inhibe y nada subyuga,
asola la defensa tensa de las caras
hasta que un desangrar seso a seso inunda como locura.

Y, encendida de rabia, estridente en deseos de huelga,
se va en siseo la convulsión de las lámparas
y, tres veces ardiendo hacia la noche, empuja la revuelta.

El héroe, o el personaje tipo de la realidad reflejada en el libro, el minero, inserto en su contexto de trabajo, sometido a las precarias condiciones del trabajo en la mina. Luego, el minero en el contexto de trabajo junto sus pares, presentados como un “rebaño” entrando a la mina ante la mirada vigilante del capataz. Por último, trajimos aquí el poema del agitador a la huelga, que introduce la dimensión sindical en la que el proletariado en unión con sus pares intenta pugnar por sus derechos y sus condiciones de trabajo. Asimismo, en el libro aparecen también los burgueses propietarios, el esquirol, las familias de los obreros y el espacio urbano que habitan. Cada uno de estos elementos –que por motivos de extensión no podríamos traer uno por uno aquí– son *presentados* por medio de este artefacto *poema-objeto* cuya constitución, en la que forma y contenido se vinculan dialécticamente para reflejar un fragmento determinado y elegido de una realidad, va construyendo un tejido social, elemento constitutivo a elemento constitutivo, mostrando los *tipos* y la complejidad del contexto, penetrando en la apariencia para, a cada momento, hacer brillar la esencia de esa realidad en cada *objeto-poema* presentado.

Lukács (1968) plantea que:

El tipo se caracteriza por el hecho de que en él concurren todos los rasgos predominantes de aquella unidad dinámica en la cual la auténtica Literatura refleja la vida, de que estas contradicciones, las más importantes contradicciones sociales, morales y espirituales de una época se conjugan en una unidad vital. (...) En la representación

del tipo en el arte típico se unen lo concreto y lo legal, lo eternamente humano y lo históricamente determinado, lo individual y lo socialmente general. (pp. 220-1)

Decir, por lo tanto, que los personajes de los poemas de *Das schwarze Revier* se condicen estrictamente con este concepto de *tipo* sería sin dudas arriesgado, pues, si bien podría aplicarse aquello de “lo eternamente humano y lo históricamente determinado”, considerándolo en términos de los vínculos productivos en un contexto particularmente industrializado como es el de la Alemania de los años previos a la I Guerra Mundial, parecieran ser estos personajes más bien planos con respecto a la parte de la definición que se refiere a las “contradicciones sociales, morales y espirituales de una época”. No hay en ellos, por lo que podemos ver en los poemas citados, grandes contradicciones en los personajes, se trata más bien de caracteres estereotípicos. Sin embargo, el valor que encontramos en estos poemas a este respecto es el de la textura, el del tejido social que en su vinculación a lo largo del libro van constituyendo como un reflejo particular de una realidad determinada.

Unos 20 años después, Zech llegaba a la Argentina y mostraba, en un texto genéricamente distinto –además de autobiográfico–, un personaje más cargado con las contradicciones que su propia situación personal le aportaban:

Quien, en momentos de desasosiego, se vea obligado a reflexionar con absoluta claridad sobre su destino futuro, tras haber reconocido finalmente que ya no puede respirar el aire de su entorno, quizá recuerde, cuando ya no encuentra otra salida que la de apartarse violentamente de esta vida, algún parentesco en el mundo. Y cuando esta imagen ya un tanto difuminada reaparece de golpe con toda frescura y tiene el contorno de una certeza inmediata, la fuerza del recuerdo se extiende un poco más. Y uno intenta descifrar lo vivo detrás de la apariencia y conocer el sentido más profundo del vínculo de parentesco. (1997, p. 19)

Este texto ensayístico está dividido en tres partes, la primera comienza con la imagen de desasosiego e incertidumbre ante la inminencia del viaje del fragmento recién citado y se explaya en las ideas previas que tiene sobre el país al que ha de llegar y las imágenes idílicas con las que se lo imagina:

a un par de jornadas de aquí uno ya puede establecerse junto a la fuente primitiva de todo lo que nutre, de todo lo que fluye y lo que crece. Donde la tierra aún tiene muchísimo espacio para todo excedente de seres humanos y *de la obra de sus manos productoras* (1997, p. 20) [las cursivas son nuestras].

Es el lugar en el que está todo aún por hacerse y desde el que los granos, los animales, la materia prima parten

Hacia un mundo que hace mucho que ya no tiene ese viento, ese bosque, esos campos de pastoreo y *las fuerzas extraídas de ese paisaje nutritivo*. Y que por eso debe desmoronarse, sobre sí mismo,

bajo las manifestaciones críticas de una confusión desorientada (1997, p. 21) [las cursivas son nuestras].

En la visión romantizada de Argentina de un autor alemán que muy en contra de su voluntad debe abandonar su tierra –romantización que entra en crisis en la segunda y tercera parte de este texto– existe también una imagen del sistema productivo mundial y de la división internacional del trabajo de los comienzos de siglo que reflejan una globalización incipiente y una visión desencantada y decadente de la crisis de una Europa que sucumbe ante el fascismo. Frente a esta Europa, con cierta inocencia y aun con cierto orgullo o sensación de superioridad hegemónica, se le figura una imagen de la Argentina como una tierra helénica y sin determinación histórica, como un lugar en el que todo lo que viene causando lo que Zech siente como un fin del mundo, no ha tenido lugar y en donde se va a jugar el futuro del mundo:

Donde a los que ingresan por casualidad, a los que aún no se han asimilado, de ningún modo se les pregunta (...): “¿De dónde vienes? ¿Quién eres?”; pero donde se pretende saber con toda claridad: “¿A dónde vas? ¿Qué sabes hacer?” (...) Una ciudad donde con seguridad todavía no existe mucho de lo que en Europa ya superamos hace tiempo. Pero donde puede decidirse tarde o temprano lo último y tal vez determinante, lo definitivo para el mundo. (1997, p. 20)

Todo el punto de vista autobiográfico de este ensayo es el vehículo de la propia forma que va tanteando, la forma con la que evalúa y pone en consideración una visión determinada del mundo y una lectura del momento histórico. En términos de Adorno:

La referencia a la experiencia (...) es la referencia a la historia entera; la mera experiencia individual, con la que la conciencia arranca y empieza como con lo que más próximo le es, ya está mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad histórica... (1962, p. 20)

La experiencia propia, narrada y reflexionada y el ordenamiento por momentos caprichoso de las ideas y las impresiones reflejan –en la superficie de su expresión– el desencanto que cunde en un mundo en crisis y al borde de una guerra y que se constituye en algo así como su tónica.

De esta forma, podríamos proponer que un escritor intelectual de izquierda se aparece aquí como carácter *tipo* de la sociedad europea del siglo XX, que reflexiona sobre el contexto de su exilio, una clase de emigración cuya especificidad radica en los motivos políticos de la huida⁷:

Así se erigía, en estas consideraciones previas, la ciudad ante él, ante

⁷ Arnold Spitta define que “El exiliado ha sido obligado a la fuga (o emigración) a causa de su propio accionar político o bien sus visiones políticas. Él es el refugiado político en sentido estricto. El emigrante, en cambio, debió abandonar su terruño por causas que fueron independientes a su posición o actividad política (por ejemplo, persecución racial).” (la traducción es nuestra) (1978, pp. 8-9).

el hombre que sólo era uno entre muchos semejantes cuando un día se le quitó no sólo el sentimiento de terruño y la patria, sino además el suelo que lo nutría y la libertad personal en todas sus manifestaciones. (1997, p. 21)

La segunda y la tercera parte del ensayo se ocupan ya de sus primeras impresiones sobre la Argentina. Primero de aspectos urbanísticos de la ciudad de Buenos Aires, la publicidad radial y la colectividad alemana, y luego de aspectos artísticos de la cultura local, principalmente de la literatura y del teatro.

En la primera de estas partes, pareciera ser que las impresiones que recibe Zech sobre esta tierra son tantas y tan intensas que el tono se vuelve más vertiginoso, más cáustico y el estilo parece recordar al de su propio expresionismo más temprano (el de los poemas a los que nos referimos más arriba, pero también a otros poemas de los primeros años en los que retrata escenas del ámbito portuario), pues pareciera ser que tal es la impresión que esta ciudad le genera:

Y ante la verja, en medio de la trajinada acera, una vieja figura humana llena de costras, repleta de harapos y mugre: una mujer de ochenta años, durmiendo con una bolsa de mendigar debajo de la cabeza.

Y, además, el olor del mar, el murmullo en el viento y las poderosas masas de agua en el semicírculo del horizonte. Con barcos que entran y vuelven a partir. Con el chirrido de las cadenas de las anclas y de las grúas correderas. Con un muelle negro por el hormiguero humano... (1997, p. 23)

El prejuicio idílico de una tierra helénica de la modernidad –valga lo paradójico de la expresión– se choca con las contradicciones del subdesarrollo:

Y así como en todas las partes del territorio sudamericano las calles son sólo el letrero de las fuerzas en actividad, oscilando inquietas por las gradaciones de la tensión económica y los estratos sociales, y también el indicador vibrante de aquello que uno quisiera parecer pero que aún no ha llegado a ser realmente, a menudo muy bien encaminado hacia allí, pero constantemente separado por la irrupción inesperada de malas coyunturas y devaluación monetaria, revoluciones e intranquilidad en las provincias, así también aquí, en el amontonamiento de casas de una planta, de construcción morohispana, a menudo muy primitivas y semiarruinadas, junto a rascacielos de 38 pisos, obras en construcción baldías durante años y ruinas de un inquilinato demolido, alineados en una sola calle como la configuración viva de la apariencia: rica y pobre, proletaria y ultracapitalista, archiconservadora y aventurera al borde de la especulación más osada. (1997, p. 22)

En esta etapa de su obra, Zech parece más afectado por los aspectos contradictorios de la sociedad. De la publicación de *Das schwarze Revier* al ensayo *Buenos Aires* (1935) pasaron 22 años y no solamente es distinto el

contexto de escritura sino también –y fundamentalmente– la posición en la que el autor se ubica frente a éste. En 1913 parecía tratarse de un Zech más preocupado por retratar el mundo de los oprimidos; esto era acorde a su posicionamiento político, su pertenencia (o al menos acercamiento, pues no hay datos exactos al respecto de su afiliación) al SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partido Socialdemócrata Alemán) y posteriormente al USPD (*Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partido Socialdemócrata Alemán Independiente –que se asocia con la Liga Espartaquista) y las perspectivas de una revolución socialista. Podríamos proponer que se trataba entonces de una poesía de carácter más militante. Mientras que en esta otra etapa, luego de haber sido derrotada la revolución en Alemania, luego de la experiencia de la República de Weimar, las dificultades económicas y el exilio, se abre a un autor veinte años más maduro un mundo absolutamente nuevo al que llega un poco a regañadientes y donde la necesidad literaria es otra. Entonces, *tanteando*⁸ aquí la forma del ensayo intenta dar cauce a esta serie arrobadora de impresiones novedosas e inesperadas, donde lo contradictorio, lo fragmentario y lo discontinuo se vuelve la expresión formal del discurso. Adorno (1962) plantea sobre la forma del ensayo que su fragmentariedad es comparable a la del romanticismo, a la “concepción romántica del fragmento, como formación incompleta que procede al infinito a través de su autorreflexión” (p. 27). Esta idea es de suma importancia para la estética marxista: lo fragmentario como exponente de lo total, y “que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial escogido o alcanzado, pero sin afirmar que la totalidad misma esté presente” (p. 28), que lo fragmentario que se muestra como superficial sea la arena en la que lo esencial y subyacente se debate, y que haga emerger eso esencial y subyacente para que se vuelva apariencias de otra esencia. Benjamin, asimismo, se refiere al *montaje* de los *harapos* o de los *desechos* de la historia:

Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario – Desechos de la historia. (2005, p. 463)

Como si fuera por entre las coyunturas de los fragmentos, en lo fragmentario (en la sucesión de imágenes de la enumeración, en la concatenación de ideas o en el montaje de los desechos) se filtra la esencia de una modernidad iridiscente, multívoca y polifónica, y en lo contradictorio del entretejido social expresado como superficie, como apariencias, se ven

⁸ Adorno dice al respecto de la manera en que el ensayo procede que “no lo hace programáticamente, sino como caracterización de la intención tanteadora” (1962, p. 28);

reflejadas las fuerzas subyacentes de la realidad que constituyen su esencia. Así, prolifera también Zech en momentos por la vía de la enumeración:

Rostros de marfil oliva y ébano. Inmigrantes con todos sus trastos, charlatanes y timadores. Mercachifles cargados de artículos para fumadores, *caramelos*⁹, naranjas y tortas de maíz rellenas con carne. Griterío ensordecedor de los vendedores de diarios, niños: andrajosos, sucios, la negra gorra de plato llevada don descaro sobre la oreja y el eterno cigarrillo entre los dientes. Ejércitos de lustrabotas, tranvías taxis, *colectivos* y un niño perdido, el mismo que llora siempre y en todas partes. Una magnífica vista, este trozo de puerto, las calles paralelas, rozadas por el follaje sereno de invierno, acariciadas por un aire templado, absolutamente limpio. (1997, p. 24)

En la última parte del ensayo, Zech se ocupa principalmente del ámbito literario y teatral local. Incorre en una diatriba en contra de una cultura para la cual el modelo es el francés y que es propiedad de una clase alta; menciona algunos diarios y publicaciones como *Sur*, que “Lamentablemente aparece casi a puertas cerradas, como placer privado de una rica dama con ambiciones literarias, que se siente más en casa en París y Roma y Londres que en Buenos Aires” (1997, p. 28).

Más allá de su cáustica descripción de la escena local, resultan interesantes en esta parte ciertos elementos que nos construyen el contexto histórico. En cuanto a Alemania, se nos figura un estado particular de la globalización y de la división internacional del trabajo en un momento en que los movimientos migratorios marcaban una productividad específica, pues:

Alemania jamás ha sido para esta gente latinoamericana un concepto político relevante. Más bien ha sido un objeto de intercambio mercantil y de mano de obra especializada barata y voluntariosa. (1997, p. 26)

Asimismo, la amenaza del fascismo parece la confirmación de un estado globalizado del mundo en el que ni el exilio termina de poner distancia ante aquello de lo que se huye. Zech refiere a una puesta en escena de la obra de teatro *Razas*, del antifascista Ferdinand Bruckner (seudónimo del dramaturgo Theodor Tagger), en la cual irrumpieron representantes del sector fascista de la colectividad para protestar

contra el “ultraje de los emblemas alemanes (léase la canción de Hosrt-Wessel), la difamación del Führer y la denigración del pueblo alemán”, lo cual condujo finalmente al cierre temporario del teatro. Después de este “asalto al teatro” y de esa “batalla teatral”, hay que poner absolutamente en duda que estos descarados escándalos, inspirados, puestos en escena y financiados por la conducción local del partido nacionalsocialista alemán, resulten absolutamente útiles al prestigio del pueblo alemán. (...) Y una vez más es necesario

⁹ Las cursivas están indicando que Zech usa esta palabra española.

concluir una consideración que tenía que ver con asuntos totalmente distintos del mundo en torno a la esvástica, constatando que, incluso separados por el océano, cerca de la selva, bajo un sol tropical abrasador, en una ciudad donde los últimos vástagos indígenas se mezclan con las razas blancas de Europa, uno no puede librarse de ese escalofriante lastre (1997, pp. 30-1).

El mundo ahora reflejado se llena de los conflictos y contradicciones que le dan una densidad particular al texto. Y en el texto se entretajan las fragmentarias impresiones y las ideas, debatiéndose en la arena de la expresión que tantea buscando la connivencia dialéctica en la que la superficie del texto pone en marcha la esencia subyacente de un mundo nuevo que todavía pugnaba por adquirir, para Zech, una expresión.

Esperemos valgan, entonces, estas ideas aquí propuestas para introducir la obra de un autor aún poco estudiado en nuestra lengua al horizonte teórico de la estética marxista. Consideramos que su obra puede ser de gran provecho para el estudio de la literatura alemana en el contexto del exilio en Latinoamérica y que, a su vez, una perspectiva marxista es más que propicia (y creemos que novedosa) para su análisis, a la vez que esperamos que la obra de Zech pueda aportar al estudio de la estética marxista.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.
- BENJAMIN, Walter. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- LUKÁCS, György. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- OVERATH, Angenlika. *Das andere Blau: Zur Poetik einer Farbe in modernen Gedicht*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1987.
- PICCOLI, Héctor. Prólogo. In: ZECH, Paul. *Yo soy una vez Yo y una vez Tú: Antología poética*. Rosario, Argentina: Editorial Serapis, 2010.
- SPITTA, Arnold. *Paul Zech im südamerikanischen Exil 1933-1946*. Berlín: Colloquium Verlag, 1978.
- ZECH, Paul. *Das schwarze Revier*. Berlín: A.R.Meyer Vlg., 1913.
- _____. *La Argentina de un poeta alemán en el exilio 1933-1946*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1997.

Como citar:

SUFOTINSKY, Tomás. La configuración de la realidad en dos momentos de la obra de Paul Zech. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 203-15, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 mar. 2020

Data do aceite: 4 maio 2020

	<p>© O(s) Autor(es). 2018 Acesso Aberto Esta obra está licenciada sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR), que permite copiar, distribuir e reproduzir em qualquer meio, bem como adaptar, transformar e criar a partir deste material, desde que para fins não comerciais e que você forneça o devido crédito aos autores e a fonte, insira um link para a Licença Creative Commons e indique se mudanças foram feitas.</p>
---	---

El pensamiento utópico en Christa Wolf

María Belén Castano¹

Resumen:

La propuesta se detiene en analizar el eco del pensamiento utópico de Ernst Bloch presente en los ensayos de Christa Wolf *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode -ein Entwurf* (1978) y *Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine* (1979). Asimismo, se profundizará la caracterización del romanticismo de Wolf como revolucionario utópico, que implica una crítica a la modernidad y a la civilización capitalista y que está ligado al feminismo.

Palabras clave: utopía; Christa Wolf; Bloch; romanticismo.

The utopian component in Christa Wolf

Abstract:

This paper will analyze the echo of the utopian thought of Ernst Bloch present in the Christa Wolf's essays *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode -ein Entwurf* (1978) and *Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine* (1979). Likewise, we will focus in the characterization of Wolf's romanticism as utopian revolutionary, which implies a critique of Modernity and capitalist civilization and that is linked to feminism.

Keywords: Utopia; Christa Wolf; Bloch; Romanticism.

Introducción

Sayre y Löwy (1995, p. 104) caracterizan a Wolf como una escritora romántica ya sea por su fuerte interés por los escritores alemanes románticos sino también por su cosmovisión romántica *Weltanschauung*, que implica una crítica a la modernidad y a la civilización capitalista tecnológica que surge en el siglo dieciocho, inspirada en aquellos valores pre-modernos. Este aspecto que aparece en sus escritos tempranos, se vuelve central en *Kein Ort. Nirgends* y en los ensayos sobre Karoline von Günderrode y Bettine von Arnim, ya que

¹ Doutoranda em Literatura Alemã pela Universidad de Buenos Aires/Conicet. E-mail: belcastano@gmail.com.

estas autoras románticas consideradas al margen del canon literario se pronunciaron en contra de las normas del patriarcado.

La propuesta se detiene en analizar el eco del pensamiento utópico de Ernst Bloch presente en los ensayos sobre Bettine Brentano y Karoline von Günderrode *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode -ein Entwurf* (1978) y Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. *Ein Brief über die Bettine* (1979). Asimismo, se profundizará la caracterización del romanticismo de Wolf como revolucionario utópico y ligado al feminismo.

Si bien las reflexiones sobre el feminismo no son un tema representativo de la obra de Ernst Bloch nos ocuparemos de destacar la actualidad que tienen las consideraciones presentes en el ensayo *Kampf uns neue Weib, Programm der Frauenbewegung* presente en *Das Prinzip Hoffnung* (1954-9) en relación al elemento utópico con el que caracteriza los sueños de una nueva mujer que habían comenzado a surgir hacia principios de 1900 y cómo ellos se vinculan con lo expresado por las autoras románticas *outsiders* elegidas por Wolf.

Ernst Bloch fue profesor de filosofía en la Universidad de Leipzig desde 1949 a 1957, donde Christa Wolf realizó sus estudios y su influencia en la obra de la autora de *Der geteilte Himmel* ha sido poco indagada.

1. El aspecto romántico revolucionario de Ernst Bloch y su caracterización de las utopías del movimiento feminista

Löwy (2007, p. 14) señala que Bloch define a sus primeros escritos y en particular al *Thomas Münzer* como *románticos revolucionarios* y considera que esto se aplica al conjunto de su obra. Aclara que por “romanticismo” no entiende solamente una escuela literaria de comienzos del siglo XIX, sino una vasta corriente cultural de protesta, en nombre de ciertos valores sociales o culturales del pasado, contra la civilización capitalista moderna en tanto sistema de racionalidad cuantificadora y de desencantamiento del mundo (2007, pp. 14ss). En oposición al romanticismo conservador o reaccionario que aspira a la restauración de los privilegios y jerarquías del antiguo régimen, el romanticismo revolucionario integra las conquistas de 1789 y en lugar de plantear “un *retorno* a lo anterior, se funda en un *rodeo* por el pasado comunitario (2007, p. 15). Löwy indica que Bloch siempre permaneció fiel a sus intuiciones juveniles y no renegó jamás del romanticismo revolucionario de sus primeros escritos y que es posible encontrar en *Das Prinzip Hoffnung* frecuentes referencias a *Geist der Utopie*, en particular a la idea de utopía como conciencia anticipadora, como figura de “pre-apariencia” (2007, pp. 15; 16).

Ureña Pastor (1986, pp. 242ss) analiza el sesgo utópico con el que Bloch caracteriza al hombre y explora su deseo de zambullirse en las utopías abstractas del pasado para captar los sueños de una vida mejor vividos por el

hombre occidental de antaño. También, destaca la relevancia de la actitud de protesta que revelan las utopías abstractas al orden establecido y que manifiestan una tensión que implica una ruptura hacia un mundo distinto del presente (1986, pp. 242ss). Son cinco los grupos de las utopías del pasado que Bloch investiga en su análisis histórico que se enfoca en las ilusiones de la salud, de una sociedad sin miseria y en los milagros de la técnica: las utopías médicas [*die ärztlichen Utopien*]; las utopías sociales [*Sozialutopien*]; las utopías técnicas [*technische Utopien*]; las utopías arquitectónicas [*architektonische Utopien*] y las utopías geográficas [*geographische Utopien*]. En su estudio, Bloch se detiene también en las utopías contemporáneas a su época: el movimiento juvenil [*Jugendbewegung*]; el movimiento feminista [*Frauenbewegung*] y el movimiento judío, conocido con el nombre de sionismo (1986, p. 271). Con respecto a las mujeres, Bloch rastrea el origen del movimiento feminista a fines del siglo XIX a partir de la utopía forjada por ese grupo basada en las ansias de reivindicación de la mujer, recluida en la casa, con la obligación de servir y agradar, reducida a la pasividad, que sueña con una mujer nueva, libre de toda enajenación y discriminación (BLOCH, 2006, p. 163).

La mujer está abajo: desde hace tiempo está organizada para ello. La mujer está siempre a mano, siempre presta a ser utilizada; es la más débil y siempre está atada a la casa. En la vida de la mujer se hallan estrechamente unidos el servir y la obligación de agradar, porque el hecho de agradar hace también estar al servicio. La joven tenía que ser sustentada por el matrimonio, y así tenía que permanecer a la espera, tenía que aguardar al marido. (BLOCH, 2006, p. 163)

El planteo de Bloch incluye un reconocimiento de los avances que se emprenden a principios del siglo XX, por parte de mujeres, cuyos sueños -de no ser oprimidas- considera sugestivos y actuales (BLOCH, 2006, p. 163). Sin embargo, critica las limitaciones de dichas conquistas en la sociedad capitalista, al considerar que el capital, al darle un lugar a las profesiones de la mujer, había estado interesado en eliminar todo lo que sonara a libertad y a verdadera emancipación socialista:

la joven burguesa se hizo responsable de ganarse el sustento, pero ello la hizo independiente solo en apariencia. En lugar del derecho al amor libremente escogido, en lugar de la vida libre, lo que vino fue la monotonía de la oficina y, además, en la mayoría de los casos, en una posición subordinada (BLOCH, 2006, p. 164).

Más aún, Bloch subraya cómo la inserción laboral de la mujer se había articulado en puestos mal pagos, para una subalternidad voluntaria, al compás de una objetivación capitalista que había premiado una innegable sobriedad de la mujer (BLOCH, 2006, p. 167). Y sostiene que “el movimiento feminista es suficiente para crear una utopía parcial, tal como la ha creado ya en las utopías generales precedentes” y considera que “este elemento propuesto y

esperado llevará también en la sociedad sin clases a la deliberación y a la acción, como un problema propio heredado” (BLOCH, 2006, p. 171). Asimismo, plantea Bloch que solo en una sociedad socialista, libre de explotación económica y social, podrá la mujer desarrollar las posibilidades latentes de su femeneidad:

La emancipación femenina de especie concreta apunta, en cambio, a ejemplos auténticos desde la perspectiva utópico esencial. (...) Y ello tanto más seguramente cuanto que en una sociedad sin clases desaparecen las múltiples y alienadas categorías de mercancía y de dominación que, sobre todo en el capitalismo, han contribuido a moderlar los tipos de mujer aparecidos hasta ahora. (BLOCH, 2006, p. 172)

Bloch considera que lo utópico en la mujer, allí dónde aparece previamente como valioso [*vorerscheint*] “muestra un aspecto de profundidad humana central y consoladora (BLOCH, 2006, p. 173).

2. Las huellas de la utopía de Bloch en Bettine Brentano y Karoline von Günderrode

Algunos antecedentes que rastrean la influencia de Bloch en la obra de Wolf, se pueden encontrar en el estudio de Huyssen (1979), que plantea el componente utópico presente en su novela más conocida *Nachdenken über Christa T.* (1968). Para Huyssen, es posible advertir que la protagonista, Christa T., encarna la esperanza superadora de la alienación en la sociedad socialista: “La esperanza de que surja la utopía como un medio para eliminar la alienación”² (HUYSEN, 1979, p. 83).

Consideramos que las figuras femeninas del romanticismo alemán que Wolf pone a la luz, Bettine von Arnim y Karoline Günderrode, se identifican con una intención utópica que encuentra coincidencias con el estudio de Bloch mencionado. La utopía de estas figuras, muy poco usual para la época, está ligada a el sueño de un mundo en el que las mujeres dejen de estar excluidas, oprimidas y relegadas al espacio doméstico y en el que su voz y su escritura puedan ser consideradas. Wolf reflexiona también sobre el vínculo entre la poesía y la utopía que se desprende de las epístolas de estas autoras.

En los años 70 se asiste a un redescubrimiento del romanticismo entre los escritores de la RDA y es en esta época que Wolf se concentra principalmente en trabajar dos temas: el período del romanticismo temprano en Alemania y el lugar que las mujeres habían tenido o dejado de tener en la sociedad desde entonces (MCPHERSON, 1988, p. XVIII). El centro de su interés lo ocuparon las figuras de Bettine Brentano y Karoline von Günderrode

² La traducción es mía.

(1780-1806), hija mayor huerfana de una familia aristocrática que tuvo que vivir en un convento de mujeres y que formó lazos con distintos miembros del círculo de los Románticos de Heidelberg a principios del siglo XIX; entre ellos con Bettine Brentano (1785 -1859), hermana del poeta Clemens y más adelante esposa del poeta Achim von Arnim. De Bettine en particular Wolf declara admirar su modo directo de decir las cosas, su coraje que mostró en la vida en general y su activismo político feminista en Berlín. La amistad entre las dos mujeres fue documentada en la novela epistolar *Die Günderrode* publicada en 1839 por Bettine Brentano. Wolf rescata la protesta de Anna Seghers en el intercambio epistolar que tuvo en 1938-9 con Lukács, al señalar que Günderrode había sido excluida del canon literario por él considerado junto con otras figuras *outsiders* de los inicios del siglo XIX como Büchner, Kleist y Hölderlin. En la carta del 28 de junio de 1938, Seghers le recuerda a Lukács que Goethe se había pronunciado muy desfavorablemente a propósito de una generación de escritores con su confrontación categórica en la que asocia el clacisismo con lo saludable y el romanticismo con la enfermedad (LUKÁCS, 1971, p. 345) y menciona la manera fría con la que acogió a Kleist y a muchos otros. Vedda encuentra similitudes entre la preferencia de la autora de *Das siebte Kreuz* por autores envueltos en los conflictos de la época, que habían manifestado agitación y consternación por su época, en oposición al concepto de obra orgánica y cerrada como expresión de acomodamiento del *statu quo* (2010, p. 127). Y sostiene que la capacidad de Wolf, de representar una realidad desgarrada se corresponde con una representación del ser humano entero que “no implica ver al hombre como entidad armónica; a contrapelo de la literatura y la estética del clacisismo alemán, Wolf concibe al hombre como una entidad múltiple y paradójica”, con la convicción de que “la misión de la literatura es poner de manifiesto esa diversidad conflictiva, sin recubrir las contradicciones bajo una ‘bella apariencia’ estética” (VEDDA, 2010, p. 127).

El ensayo *Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode -ein Entwurf*, sobre Karoline Von Günderrode, fue publicado en 1978. Nos interesa resaltar cómo el mismo da cuenta de una denuncia implícita al patriarcado, inusual para la época.

Kuhn (1988, pp. 149ss) sostiene que en dicho estudio Wolf caracteriza a los personajes como víctimas de una transición histórica y señala que en este ensayo es posible identificar el concepto de *Ungleichzeitigkeit* de Ernst Bloch.

McPherson (1988, p. xix) sostiene que en la lectura de Wolf, tal como indica el título del poema de Günderrode que es también el de este trabajo, se arraiga en la visión de que la vida de Günderrode estaba ubicada en los márgenes de la sociedad, una vida en la sombra de un sueño.

Se destaca el hecho que este ensayo plantea una serie de lamentos por parte de Günderrode ligados a su género: al no haber nacido hombre, señala la dificultad de querer escribir siendo mujer. Su autorrealización a través de la

escritura la tuvo que hacer utilizando el pseudónimo masculino “Tian” con el que publicó poesía, obras y prosa y, como era costumbre en aquella época, escribió muchas cartas. Wolf hace alusión a la incongruencia de la época [*die Unstimmigkeit der Zeit*] que experimenta Gúnderrode a los veintiún años y sostiene que había sido marcada por un dilema insoluble, con una vida corta, pobre en acontecimientos pero rica en conmociones interiores (WOLF, 1990, p. 511). Al quitarse la vida, deja una obra corta en gran parte ignorada que es redescubierta un siglo después, ya que la novela de Bettine Brentano *La Gúnderrode* (1840) no había logrado mantener vivo su recuerdo.

Wolf sostiene que no es casual que sean justamente las mujeres las que cuestionen y retraten los males de la época, ya que al no tener trabajos ni independencia económica no tenían nada que perder al decir lo que pensaban; ella encuentra una curiosa contradicción: el surgimiento de un pensamiento libre y utópico al que denomina la “religión de lo inestable” [*Schwebereligion*] en un contexto de total dependencia del género (WOLF, 1990, p. 542). Esta religión se basa, para Wolf en la no admisión de una educación acabada, que permita a cada uno descubrirse a sí mismo. Esto se refiere a la sed de conocimiento y a la búsqueda de la autenticidad, algo que permea, a su vez, toda la obra de Wolf.

Wolf pone a la luz aquí las dificultades que atraviesa Gúnderrode por ser mujer, por haber nacido en el seno de una familia aristocrática empobrecida cuyo padre había muerto prematuramente y cuya madre, por la que ella no se sabe amada, es incapaz de ofrecerle un hogar a sus hijos; Karoline ayuda a su hermana a huir de la casa materna y a otra la cuida muy joven en su lecho de muerte.

La autora subraya la escapatoria que encuentra Gúnderrode en el trabajo intelectual. Al mismo tiempo, introduce la denuncia sobre la falta de lugar para las mujeres de dicha época en áreas como la política, la producción y el comercio y cómo eso generaba en ellas un sentimiento de inferioridad y la experimentación de una pérdida de la realidad.

Se advierte cómo el ensayo hace hincapié en la desdicha del género masculino durante el proceso de industrialización temprana, que lleva a los hombres a la renuncia de sí mismos y a la división de sí mismos; y ello, para Wolf, había afectado su capacidad de amar y los había obligado a rechazar a las mujeres más libres (WOLF, 1990, p. 549). Al mismo tiempo, Wolf considera que en dicha coincidencia histórica las mujeres empiezan a escribir y a mostrar su verdadera forma de ser (WOLF, 1990, p. 549). Sostiene que en el romanticismo muchas callan y se convierten en amas de casa virtuosas y algunas, muy pocas, comienzan a escribir: es allí cuando marca el comienzo de la literatura femenina. Asimismo, sostiene que este tipo de mujeres van a convertirse en las grandes ciudades en las fundadoras de los salones y ve en el tono de sus confesiones, en sus intereses y opiniones un intento, tal vez

inconsciente, de introducir elementos femeninos en la cultura estructurada sobre el patriarcado (WOLF, 1990, p. 541).

Wolf identifica una visión revolucionaria en estas primeras intelectuales femeninas y analiza la manera particular en la que viven los inicios de la era industrial, de la división del trabajo y de la alabanza a la ratio entendida, para ellas como violación de la naturaleza.

Resulta sugestiva la reflexión en la que Wolf sostiene que la poesía tiene algo en común con la esencia de la utopía, al decir que tiende a la búsqueda impaciente y espontánea del absoluto (WOLF, 1990, p. 570). Sin embargo, considera que la mayoría de las personas no puede soportar que se exprese en voz alta el malestar ante la insuficiencia y las limitaciones de la vida a las que han de resignarse (WOLF, 1990, p. 570). Wolf hace hincapié en el carácter de *outsider* de Günderrode que termina con su vida y que no puede adaptarse al mundo de las convenciones, de una sociedad que pretende medirlo todo en cantidad, con la radical división del trabajo; en ese contexto hostil pone a los poetas en el lugar de víctimas de los demás y de sí mismos (WOLF, 1990, p. 571).

El ensayo sobre Bettine³ von Arnim Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine (1979), fue publicado un año después que el de Günderrode. Reúne detalles biográficos de su vida y constituye un documento valioso de denuncia del patriarcado de la época.

Wolf explora en detalle la trayectoria de vida e intelectual de esta figura. El texto adquiere el formato de una carta en la que la autora presenta detalles sobre su vida a un interlocutor denominado D. Menciona su deseo de abordar temas similares a los que Bettine von Arnim trata en su novela epistolar *Die Günderrode* y destaca que la distancia histórica le brinda una ventaja de perspectiva. Sostiene que las cartas sobre las que Bettine había basado su libro en 1839 habían sido escritas en 1804 y 1806: el encuentro con Karoline Günderrode se da en la época en la que Bettine aún no tenía veinte años, en la casa de su abuela, la famosa escritora Sophia La Roche (WOLF, 1990, p. 572). Karoline era cinco años menor que Bettine y en seguida se apegó a ella, la visitaba a diario en su cuarto en el convento de Frankfurt am Main, le leía en voz al alta, anotaba sus poemas, planeaba viajes y compartía muchas cuestiones con ella. Wolf menciona que Bettine se sentía sola en el ambiente rico de los Brentano y su hermano Clemens se la presenta a Achim von Arnim como una joven ingeniosa, que no sabe que lo es y que se siente infeliz con su familia.

³ Cabe destacar que Wolf replica la variabilidad del nombre Bettine a veces escrito con “a” y otras con “e”.

Con respecto a las denuncias del patriarcado, en primer lugar Wolf cuenta que la familia le reprocha a la joven Bettine por estudiar hebreo en lugar de cultivar las virtudes domésticas que un esposo podría apreciar.

En segundo lugar, Wolf destaca las diferencias entre Bettine y Günderrode. La primera se prometía a sí misma no ser infeliz y aceptaba la vida que le tocaba. Günderrode se sentía condicionada por los códigos burgueses de vida y se sometía a los códigos burgueses del arte en la poesía.

En tercer lugar, Wolf presenta una reflexión sobre la forma de este ensayo que considera particular para la época y representativa de una voluntad por parte de las mujeres de resistencia a la dominación de un cierto tipo de forma de canon: un canon a las que ambas se sometieron al mismo tiempo, standard para su trabajo. En este estudio, Wolf profundiza la correspondencia entre Bettine y Günderrode, de la que destaca el carácter poético, el lenguaje ditirámico, el tono muchas veces efusivo, la intemperancia. También considera que la forma que adopta este texto es un híbrido: algo que, como mencionamos antes, se vincula con la resistencia a la dominación al canon de la época. Wolf sostiene que especialmente para Günderrode tratar de estar cerca del canon establecido para la época era necesario para poder ser considerada una poeta significativa (WOLF, 1990, p. 601). La autora de *Nachdenken über Christa T.* describe el particular vínculo de amor que las une, marcado por la admiración de Bettine por la filosofía femenina de Günderrode y (WOLF, 1990, p. 603), cuyo camino es opuesto al de la autoaniquilación de la cultura masculina agresiva. En cuarto lugar, Wolf sostiene que el de Günderrode y Bettine se trata de un vínculo muy particular, cuyo ejemplo en la literatura es quizás el único, un vínculo que es alternativo al masculino.

3. El interés de Wolf por el romanticismo

En la entrevista con Frauke Meyer Goasau, que fue publicada por primera vez en Berlín Oriental en *Alternative* (1982), Wolf detalla algunas cuestiones que nos permiten profundizar nuestra reflexión sobre el carácter utópico y el romanticismo revolucionario de los ensayos analizados. Wolf admite que, más allá del interés personal por las biografías de estas autoras, lo que a ella le interesaba más a la hora de ocuparse del romanticismo era indagar cuándo había comenzado la feroz división entre los individuos y la sociedad. Es por ello que se pregunta hasta qué punto la división del trabajo cobró un protagonismo tal que la literatura había sido expulsada de la sociedad y su comprensión dejó de ser esencial para entender la realidad. Al mismo tiempo, considera que en esta misma época el elemento femenino también había sido expulsado de la sociedad, aunque esto había comenzado mucho antes. La autora observa que en esta etapa de incipiente sociedad industrial, tanto

mujeres como intelectuales habían tenido cada vez menos influencia en los procesos determinantes de las vidas de la esfera social y que la severidad de esta transformación habría llevado a ambos a un lugar de *outsider* (WOLF, 1990, p. 880).

Wolf declara que no se había interesado tanto por el concepto de Romanticismo como movimiento y no considera a Günderrode como un personaje romántico en sentido estricto (WOLF, 1990, p. 880). Lo que a ella le interesa explorar es la incapacidad de algunos autores de esta generación para cooperar con su tiempo, con su talento, con la literatura y con su vida personal; quienes en términos burgueses pero también para la teoría literaria marxista fracasan [*scheitern*] ((WOLF, 1990, p. 881). Wolf confiesa que gracias a Seghers había conocido por primera vez el nombre Günderrode y luego había comenzado su investigación sobre ella. Lo que más le interesa a Wolf de los románticos es la experiencia de vida que transmiten, su vida en grupos, en los márgenes de la sociedad: aquellas figuras literarias centrales que, estaban en los bordes de la sociedad burguesa. Asimismo, se interesa por el modo en el que las mujeres del romanticismo inician ese proceso, al ser las que más tenían la necesidad de expresarse a través de los márgenes. Con este nuevo interés de Wolf por el romanticismo, a diferencia de lo que había estudiado sobre literatura alemana, descubre el componente de los románticos de experimento social protagonizado por un pequeño grupo de personas progresistas.

Conclusiones

Nos propusimos indagar elaboración ficcional que realiza Wolf de las trayectorias de vida de las poetisas del romanticismo temprano con el fin de, por un lado, dar cuenta de su vínculo con el aspecto revolucionario utópico del movimiento romántico que exploran Sayre y Löwy (1995), afín a una crítica a la modernidad y a la civilización capitalista que nos permite evidenciar la potencia de los reclamos del feminismo que los ensayos de Wolf sobre Günderrode y Bettine Brentano traslucen. Por otro lado, exploramos la relación que estos ensayos tienen con las imágenes utópicas de emancipación femenina que Bloch propone en *Das Prinzip Hoffnung*. Al indagar el proceso histórico de los sueños de liberación del movimiento feminista a fines del siglo XIX, Bloch plantea que solo en una sociedad socialista, libre de explotación económica y social, podrá la mujer desarrollar las posibilidades latentes de su femineidad (BLOCH, 2006, p. 172).

Para Bloch “el mundo se encuentra pleno de disposiciones, tendencias y latencias que apuntan a algo, y ese algo es la realización de la intención utópica: un mundo liberado de sufrimientos indignos, de angustia, de alienación” (LÖWY, 2007, p. 16). En este sentido, es que identificamos en

estos ensayos de Wolf la intención utópica que radica en el abordaje de las trayectorias de vida de estas mujeres del romanticismo, que considera en los márgenes de la sociedad de su época y que anhelan un mundo libre de alienación y con igualdad de oportunidades entre los géneros. Esto se relaciona, también, con la reflexión, antes mencionada, que realiza Wolf sobre la escritura, y las primeras mujeres de la época, como Gúnderrode, que empiezan a escribir y que marcan el vínculo entre la poesía y la utopía.

Wolf considera que los románticos forman parte de una de las generaciones que habían sentido que la potencia de sus intensas inquietudes, deseos, pasiones que fluían en sus conversaciones y círculos literarios no podía traducirse en acción. Advierte que esto es difícil en las sociedades industriales orientadas hacia la eficiencia y la producción masiva y que esto se convierte en un fenómeno marginal. Wolf destaca que son las mujeres justamente las que inician ese proceso, al ser las que más tenían la necesidad de expresarse a través de los márgenes, en contra de los modos totalitarios y restrictivos de la sociedad. En segundo lugar, el foco de Wolf en estas autoras se puede interpretar como una defensa de la postura de Seghers que retoma estas figuras poniéndolas por encima de los clásicos en su debate epistolar con Lukács. Al recuperar la voz de estas mujeres, al mismo tiempo, Wolf realiza una crítica implícita al patriarcado, fundamentada en el desplazamiento del canon literario de estas figuras femeninas y pone en un lugar central a estas mujeres como precursoras de la literatura femenina. En tercer lugar, Wolf a través de estos ensayos da cuenta de las dificultades de las mujeres que se reunían en los grupos de Heidelberg y denuncia la compleja situación de Karoline von Gúnderrode y de Bettine Brentano. La primera obligada a vivir en un convento sin ninguna posibilidad de tener independencia sobre su vida, al no estar casada no podía tener ningún rol en la vida pública ni tener una profesión para vivir. En cambio sostiene que Bettine Brentano había padecido la situación opuesta: después de casarse con el poeta Achim von Arnim tuvo siete hijos, y se sintió oprimida por los cuidados domésticos y familiares; luego de la muerte de su marido se convirtió en activista de los derechos de la mujer. La publicación de las obras de Gúnderrode, aunque sea con un pseudónimo fue, para Wolf, el único triunfo que ella había podido tener, ya que la escritura, le había podido permitir trascender la banalidad de las restricciones de su tiempo, (WOLF, 1990, p. 888).

La intención de explorar el vínculo entre el carácter romántico revolucionario que presentan Wolf y Bloch a la hora de esbozar escenarios utópicos -en los que la mujer no sea considerada un objeto- va de la mano del anhelo, que ambos comparten de una emancipación del género humano, en una sociedad libre de explotación y humillaciones.

Referências bibliográficas

BLOCH, Ernst. Kampf um neue Weib, Programm der Frauenbewegung. En: *Das Prinzip Hoffnung*: in 5 Teilen. Kapitel 32-42, Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1993, pp. 687-98.

_____. La lucha por la nueva mujer: programa del movimiento feminista. En: *El principio esperanza* v. 2. Edición al cuidado de Francisco Serra. Trad. Felipe González Vicén. Madrid: Trotta, 2006, pp. 163-73.

HUYSEN, Andreas. Auf den Spuren Ernst Blochs. En: SAUER, Klaus (Ed.). *Christa Wolf*. Materialienbuch. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co. KG, 1979, pp. 81-7.

KUHN, Anna K. *Christa Wolf's utopian vision from Marxism to feminism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

LÖWY, Michael. Utopía y romanticismo revolucionario en Ernst Bloch. En: VEDDA, Miguel (Comp.). *Ernst Bloch*. Tendencias y latencias de un pensamiento. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

_____; SAYRE, Robert. Romanticism as a feminist vision: the quest of Christa Wolf. *New German Critique*, n. 64, 1995, pp. 105-34.

LUKÁCS, György. Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács (1938/39). En: _____. *Werke*. Essays über Realismus. Neuwied y Berlín: Luchterhand, 1971, pp. 345-68.

MCPHERSON, Karin. Christa Wolf – an introduction. En: *The fourth dimension: interviews with Christa Wolf*. Trad. Pilkington Hilary. Bristol: Verso, 1988.

MEYER-GOSAU, Frauke. Lebensform Prosa. Eine Wegbeschreibung von der Moskauer Novelle zu Was bleibt.: *Text + Kritik*, n. 46, 1994, pp. 23-32.

UREÑA PASTOR, Manuel. *Ernst Bloch*. ¿Un futuro sin Dios? Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1986.

VEDDA, Miguel. La dimensión crítica del autor. Christa Wolf como ensayista. En: JANÉ, Jordi; SIGUÁN, Marisa (Ed.). *Was bleibt? Christa Wolf y los temas literarios de la reunificación alemana*. Barcelona: Sociedad Goethe de España, 2010, pp. 119-29.

WOLF, Christa. Der Schatten eines Traumes. Karoline von Günderrode –ein Entwurf“. En: *Christa Wolf*. Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985 Band 2. [1987]. Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1990a, pp. 511-71.

_____. Nun ja! Das nächste Leben geht aber heute an. Ein Brief über die Bettine. En: *Christa Wolf*. Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985 Band 2. [1987]. Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1990b, pp. 572-610.

_____. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche* 1959-1985 Band 2. [1987]. Darmstadt: Sammlung Luchterhand,

1990c.

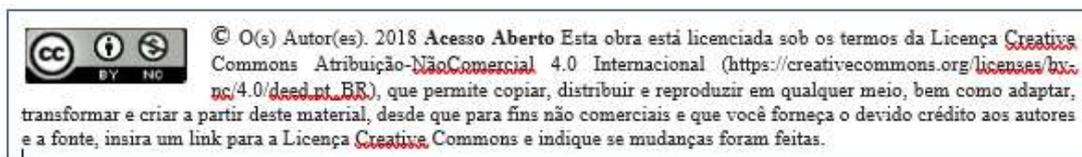
_____. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze Reden und Gespräche 1959-1985* Band 1 [1987]. Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1990c.

Como citar:

CASTANO, María Belén. El pensamiento utópico en Christa Wolf. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 216-27, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 mar. 2020

Data do aceite: 6 maio 2020



A *Estética* de Hegel: introdução¹

György Lukács

A *Estética* de Hegel significa, no campo da filosofia da arte, o ápice do pensamento burguês, das tradições burguesas progressistas. Os conhecidos aspectos positivos do pensamento hegeliano e seu modo de escrever se manifestam com mais clareza neste trabalho; a universalidade de seu conhecimento, seu profundo e fino senso pelas peculiaridades e contradições do desenvolvimento histórico, a conexão dialética dos problemas históricos com as questões teóricas e sistemáticas das legalidades objetivas universais: todos esses traços positivos da filosofia hegeliana aparecem mais claros em sua estética. Os clássicos do marxismo mantinham particularmente grande apreço por esse trabalho. Quando Engels instruiu Konrad Schmidt, nos anos 90 do século passado [XIX], a lidar com Hegel de maneira particularmente cuidadosa, ele naturalmente recomendou em primeira linha a leitura da “lógica”. Mas acrescentou: “Eu posso recomendar a estética para relaxar. Quando penetrar um pouco nela, ficará surpreso.” (MARX; ENGELS, 1979, p. 204)

¹ Trad. Ronaldo Vielmi Fortes, revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção. Existem duas versões do texto de Lukács: a escrita em 1951 (LUKÁCS, 1954) e a edição que compõe o prefácio à obra de Hegel, qual seja, *Einführenden Essay von Georg Lukács* (in: HEGEL, 1955). Entre ambas existem poucas, mas significativas modificações, que poderão ser verificadas particularmente pela supressão, em algumas passagens, das referências diretas a Stálin. A retirada de parte das “citações protocolares” é feita de modo consciente pelo autor e destaca de maneira clara sua posição política naquele momento. Conforme esclarece Lukács no Prefácio à edição italiana, escrito em 1957 (cuja tradução foi feita com base na edição de 1955), “no passado, um autor marxista, para poder, em geral, publicar suas obras e exercer uma influência, via-se mais de uma vez obrigado a firmar compromissos. (...) Esses compromissos se centravam em torno da pessoa e dos trabalhos de Stálin” (LUKÁCS, 1957, p. 10). No entanto, como poderá ser verificado, nem todas as citações protocolares foram retiradas do texto. A esse respeito, o próprio autor se justifica: “se não suprimimos todas as citações de meus velhos trabalhos – coisa que não seria muito difícil –, isso se deve, por um lado, a que aquele ambiente histórico é uma das condições pelas quais nasceram esses trabalhos e eu não desejo ‘modernizá-los’. Por outro, a discussão acerca da obra e a posição histórica de Stálin não está ainda concluída, por se tratar de problemas fundamentais e de método, nem sequer se iniciou de modo científico” (LUKÁCS, 1957, p. 11). Vale destacar que, apesar dessa justificativa, na Introdução à publicação da *Estética* de Hegel, parte dessas chamadas passagens “protocolares” foi suprimida. Para que o leitor possa ter o conhecimento do fato, indicamos esses momentos em notas de rodapé.

I

O vínculo orgânico das concepções históricas com as teórico-sistemáticas se constituiu pela primeira vez, também no campo da estética e na história da filosofia burguesa, na filosofia clássica alemã. É claro que esta concepção também teve seus precursores, como Vico, que, no entanto, não teve nenhum efeito sobre seus contemporâneos diretos, cuja influência no século XVIII foi, por assim dizer, "subterrânea": não há evidências de que Hegel conhecia Vico.

As tentativas de criar uma história da literatura e da arte que precederam a filosofia clássica eram de natureza principalmente empírica, e se de vez em quando era feita uma tentativa de lhes dar uma base filosófica, a concepção demasiadamente abstrata, "atemporal", "supra-histórica" dessas ideias impedia que se tornassem propícias ao registro concreto das legalidades da arte e da história, assim como impedia que fossem aplicadas à estética. O problema em si, o vínculo entre concepção estética e conhecimento histórico, surgiu das questões cotidianas da literatura e da arte. A luta de classes da burguesia tornou necessário defender teoricamente a literatura e a arte emergentes não apenas contra as tradições da arte feudal, mas também contra a teoria e a prática que a teoria da arte classicista e a prática da monarquia absoluta haviam desenvolvido. Essas discussões começaram já na virada dos séculos XVII e XVIII (*Querelle des anciens et des modernes*). Por volta de meados do século XVIII, essa luta assumiu uma forma mais nítida. Os maiores representantes teóricos da burguesia revolucionária, Lessing e Diderot, já haviam dado à nova arte uma base ampla e profunda. Como resultado de toda essa impostação, a ideologia burguesa revolucionária se manifestou no desenvolvimento estético dos princípios da arte burguesa como uma defesa da arte autêntica contra a pseudoarte, como uma proclamação de princípios "eternos" da estética contra todas as aberrações e interpretações errôneas (relação de Lessing com Aristóteles). É aqui que entram em cena os mesmos princípios ideológicos que, na economia clássica, anunciam a ordem de produção capitalista como o único modo de produção sensato e em conformidade às leis.

Certamente, no curso do Iluminismo, a fim de alcançar uma justificativa teórica para a nova arte, surgem outros pontos de vista históricos sobre a concepção da literatura e da arte. Rousseau adverte muito claramente para a natureza problemática e contraditória da cultura baseada na propriedade privada, e especialmente da arte; e Herder tenta fornecer uma representação histórica coerente de toda a cultura humana e, nela, da literatura e arte. As tentativas amplas e significativas no campo da estética, no entanto, não levaram à apreensão sistemática da história e de sua legalidade. O pessimismo cultural de Rousseau às vezes levava à subestimação de toda arte, e Herder era

incapaz de combinar seus esclarecimentos históricos espontâneos-materialistas com a concepção materialista de arte. Na época do Iluminismo, a questão da relação entre história e teoria apenas levava à colocação de questões significativas, mas não à solução metodológico-filosófica.

Isso só ocorreu na filosofia alemã clássica. Em suas *Teses ad Feuerbach*, Marx descreve exatamente o momento metodológico a partir do qual essa inflexão ocorreu. Ele enfatiza que todas as antigas filosofias materialistas têm a deficiência de apenas considerar o mundo por meio do aspecto contemplativo, e não por seu lado prático, ou seja, elas negligenciam o lado subjetivo da atividade humana: "daí o lado ativo, em oposição ao materialismo, [ter sido] abstratamente desenvolvido pelo idealismo – que, naturalmente, não conhece a atividade sensível, real, como tal" (MARX, 2007, p. 533).

A elaboração filosófica desse "lado ativo", também no campo da estética, constitui uma das conquistas mais importantes da filosofia alemã clássica. O principal trabalho estético de Kant (*Crítica do juízo*) representa, portanto, uma inflexão na história da estética. A análise filosófica da atividade do sujeito estético é colocada no centro do método e do sistema, tanto no comportamento estético produtivo quanto no receptivo. No entanto, Kant é apenas o iniciador desse desenvolvimento e não seu realizador, como afirmam os historiadores burgueses da estética. Sobretudo porque ele é um idealista subjetivo, sua nova problemática se refere apenas ao indivíduo isolado, produtor ou receptivo e, desse modo, o papel histórico e social da arte desaparece quase completamente em sua estética. Nesse sentido, a estética de Kant é um passo atrás em relação à de Herder, uma vez que o momento do progresso se relaciona puramente a questões metodológicas abstratas. (Somente a apreensão dessa situação torna compreensível o contraste entre Kant e Herder, aspecto que a história burguesa da estética nunca pode entender.)

Mesmo dentro desses limites, contudo, a estética de Kant contém apenas os primeiros indícios do novo método. Kant, o idealista subjetivo, interpreta o princípio da atividade de tal maneira que nega a teoria estética do reflexo. Segue-se, por um lado, que ele só pode determinar o objeto estético de maneira puramente formalista, o que significa que, de acordo com sua teoria, as questões de conteúdo estão fora do campo da estética real. Por outro lado, como Kant é um pensador sério e, como Lênin apontou, oscila entre materialismo e idealismo, os problemas estéticos de conteúdo também surgem necessariamente, mas ele é incapaz de resolvê-los usando os conceitos básicos de seu sistema e, portanto, muitas vezes só pode incorporá-los ao seu sistema estético com a ajuda de procedimentos sofisticados.

Apesar de todas essas contradições, o impacto do novo método que Kant usou em sua estética foi extraordinariamente grande. Seu primeiro grande seguidor, Schiller, tentou reconciliar o elemento de conteúdo, a determinação filosófica concreta do objeto estético, com a filosofia idealista, dando um passo

mais além de Kant. Essas tentativas teriam de ser, é claro, também de natureza puramente contraditória, pois, ainda que Schiller tenha ido além do conteúdo da concepção de Kant, ele se esforçou vigorosamente para desenvolver o idealismo objetivo, mas, ainda assim, em sua teoria do conhecimento se apegou ao idealismo subjetivo de Kant. Em oposição à visão burguesa, que simplesmente o classifica como aluno deste, Schiller deve ser visto como um fenômeno de transição entre o idealismo subjetivo e o objetivo. O caráter de transição da filosofia de Schiller se manifesta acima de tudo no fato de que ele vai muito além da natureza não histórica da estética de Kant. O novo método, a análise da atividade do sujeito estético, torna-se expressamente um problema histórico. Em um de seus estudos mais importantes (*Sobre poesia ingênua e sentimental*), ele coloca pela primeira vez a questão da oposição entre a nova e a antiga arte do ponto de vista filosófico, tentando demonstrar o direito à vida da nova arte de maneira filosófica. Porém, em Schiller isso ainda é realizado, em grande parte, no marco das categorias do idealismo subjetivo, com base nas mudanças estruturais feitas no sujeito estético. No entanto, para além de suas limitações gnosiológicas, Schiller tem bastante sensibilidade histórica para, pelo menos, suscitar a conexão dessas categorias subjetivas com mudanças históricas e sociais.

O efeito da estética de Kant nos escritos teóricos de Goethe é de outra natureza. Goethe sempre teve uma inclinação ao materialismo espontâneo, e em sua estética nunca rejeitou completamente a teoria materialista do reflexo. Ao mesmo tempo, também é um dialético espontâneo, motivo pelo qual critica mais de uma vez a teoria mecânica do reflexo (veja seu estudo sobre as obras estéticas de Diderot) e, principalmente com base em sua própria prática, transfere para o campo da teoria estética a diferença histórica entre a arte moderna e a antiga (*O colecionador e os seus parentes etc.*).

De uma maneira completamente diferente, a iniciativa metodológica de Kant é mais desenvolvida pelo romantismo, desde o início assumindo uma direção reacionária. Até o jovem Friedrich Schlegel, que, sob a influência de Schiller, levantou a questão do contraste estético filosófico entre a literatura antiga e a moderna, introduziu alguns traços marcantes da decadência nas características da literatura moderna. Os críticos, tradutores etc. do romantismo, ao mesmo tempo, ampliaram extraordinariamente os horizontes da literatura mundial e da arte. Foram eles que renovaram Dante e a literatura medieval, trouxeram a público os grandes tesouros da literatura espanhola, foram os tradutores pioneiros da literatura indiana. Sobre essa base, o jovem Schelling escreveu sua primeira estética resumida (1805), em que tratou filosoficamente as questões históricas. Com Schelling, a transição para o idealismo objetivo foi concluída e, por conseguinte, efetuou-se a tentativa de expor filosoficamente a dialética como a força que move a realidade objetiva. No primeiro período do idealismo objetivo, em Schelling se encontrava

também certa oscilação entre idealismo e materialismo. Desse modo, em sua estética, o reflexo da realidade objetiva desempenhava um novo papel. Tudo isso aconteceu de uma forma completamente mistificada: para Schelling, a retomada da teoria do reflexo significava a renovação da teoria platônica das ideias. Nessa estética, há a tendência de derivar as questões mais importantes do desenvolvimento histórico da arte a partir da dialética objetiva da realidade. Na implementação real, no entanto – além de alguns comentários e análises engenhosos –, a dialética de Schelling se move essencialmente entre analogias abstratas e a imersão em um misticismo irracional. Esse elemento irracional é ainda mais acentuado pelo fato de que Schelling só é capaz de imaginar a transição do pensamento mecânico para o dialético de maneira intuitiva, apenas através da chamada "intuição intelectual".

O pensador mais importante do romantismo no campo da "estética" é Solger. Com ele, o movimento dialético das contradições é muito mais vivo do que Schelling, mas ele não consegue concentrar o movimento das contradições em uma síntese dialética e, portanto, sua estética desemboca em um misticismo relativista.

II

A estética de Hegel é um compêndio crítico enciclopédico de todas essas tendências. O desenvolvimento precedente havia reunido tanto material sobre a história da arte e a teoria da arte que tornou possível a Hegel dar uma síntese histórica abrangente e filosófica do desenvolvimento da arte. Esse desenvolvimento, no entanto, abrange a história e o sistema de emergência, decadência e mudança das categorias estéticas na história real da humanidade e no sistema completo das categorias filosóficas.

Esse tratamento enciclopédico de problemas estéticos naturalmente amadureceu lentamente, apenas passo a passo, mesmo em Hegel. Embora tenha se envolvido com literatura e arte desde tenra idade, a estética como ciência independente tem um papel relativamente tardio em seu pensamento.

Em seus escritos de juventude de Berna e Frankfurt (até o ano de 1800), Hegel trata o problema da arte exclusivamente nos contextos históricos ou sociofilosóficos. Hegel era republicano em sua juventude e, embora se opusesse às concepções jacobinas, ainda se reconhecia como um defensor entusiasta da Revolução Francesa. Como tal, ele ficou entusiasmado com a arte antiga, cuja conexão interna com as condições de vida democráticas das repúblicas da cidade antiga enfatizava com frequência e determinação. Sob a influência de Georg Forster – líder da Revolta de Mainz Jacobina que morreu como exilado em Paris –, rejeitou, em nome da Antiguidade – cuja renovação ele esperava que fosse empreendida pela Revolução –, a arte do cristianismo e, com ela, toda a arte moderna da maneira mais veemente.

Após o fim da Revolução Francesa, em Frankfurt, ocorreu uma inflexão na filosofia de Hegel: ele fez o ajuste de contas com as aspirações revolucionárias de sua juventude, pelas quais ele esperava a renovação da antiga cultura democrática – em conformidade com a ideologia da Revolução Francesa.

Em conexão com essa inflexão, Hegel estudou os clássicos da economia (Steuart, Adam Smith) e a vida econômica inglesa com grande intensidade. No curso de seus estudos, certas contradições da sociedade capitalista e, ao mesmo tempo, a necessidade social do capitalismo gradualmente se tornaram mais claras. Essa compreensão o levou a dissipar suas ilusões da juventude, que o haviam enganado, de poder usar a revolução para restaurar a cultura antiga. A primeira consequência que essa concepção histórica lhe traz é a percepção de que a Antiguidade não é u ideal a ser renovado – não pode ser considerada a medida de todas as culturas –, mas é apenas a cultura de um tempo que finalmente desapareceu, um tempo definitivamente extinto. Como resultado da mesma percepção, Hegel passou a conceber o desenvolvimento da Idade Média e dos tempos modernos não mais como um puro declínio, e não mais como uma ruína, mas como o caminho real do desenvolvimento social, cujo conhecimento da lei é o dever da filosofia, da estética. Segundo Hegel, esse desenvolvimento levou à sociedade capitalista. A cultura e a arte que caracterizam o caminho que conduz até esse ponto são necessárias. Como resultado dessa percepção, a atitude de Hegel em relação ao cristianismo e, portanto, à cultura e arte medievais mudou radicalmente. Obviamente, não podemos acompanhar passo a passo o desenvolvimento de Hegel; limitar-nos-emos aos pontos de inflexão mais importantes. Em seu período de Iena, cuja maior obra conclusiva é *Fenomenologia do espírito* (1807), Hegel trata a arte como parte do desenvolvimento religioso, como a transição da mera religião natural para a religião "revelada", para o cristianismo. Mesmo essa divisão nos mostra que, apesar da mudança em seu ponto de vista histórico-filosófico, Hegel ainda considerava apenas a arte grega antiga arte real: embora a tratasse como um período ultrapassado e desatualizado do desenvolvimento do "espírito". Pode não ser supérfluo ao leitor de hoje notar que o tratamento da arte como parte do desenvolvimento religioso está relacionado ao atraso da filosofia alemã naquele período. (Lembremos que, mesmo 40 anos depois, o materialismo de Feuerbach vê as mudanças na consciência religiosa como as principais características do desenvolvimento histórico. Por outro lado, deve-se levar em conta que, embora a filosofia de Hegel esteja cheia de elementos místicos devido ao seu idealismo, ele ainda assim frequentemente coloca questões concernentes à consciência religiosa de um modo muito mais social e histórico que Feuerbach.)

Como já observamos, essa concepção da *Fenomenologia do espírito* preserva grande parte da concepção juvenil de Hegel, segundo a qual apenas a

arte da Antiguidade pode ser vista como arte autêntica. Os capítulos estéticos da *Fenomenologia* contêm muitas análises inteligentes e profundas sobre a escultura grega, os épicos homéricos, a *Antígona* de Sófocles, a comédia grega. Essas análises também são de grande importância porque, na análise estética das maiores obras de arte, Hegel relaciona a origem dos gêneros, sua sucessão, seu desaparecimento etc. ao desenvolvimento da sociedade grega. A comédia antiga aparece nele como o gênero das repúblicas gregas em desintegração. Dessa maneira, a obra juvenil de Hegel lança as bases para a dialética histórica das categorias estéticas. Nesse período de Hegel, o processo de dissolução da arte grega antiga significou o fim do desenvolvimento da arte. A comédia antiga não é seguida por um novo gênero, mas a arte é substituída pela categoria da "situação jurídica" como expressão apropriada para esse nível de desenvolvimento do "espírito". Para Hegel, o domínio de Roma, que entra no lugar da hegemonia grega, também significa a substituição da arte pela lei. O trabalho de Hegel, portanto, não lida com os problemas estéticos da Idade Média e dos tempos modernos. (No entanto, Hegel analisa a obra-prima de Diderot em detalhes: *O sobrinho de Rameau*; essa análise detalhada, no entanto, trata exclusivamente de questões de moralidade social, e Diderot figura aqui como representante do Iluminismo que prepara a Revolução Francesa; sobre o fato de ter sido Diderot, em sua obra, um grande artista nenhuma palavra foi dita.)

Encontramos a mesma concepção na primeira edição da *Enciclopédia* (1817). A única diferença é que, nesta obra, o "espírito absoluto" na terminologia de Hegel aparece pela primeira vez. A estética ocupa o primeiro capítulo sob o título: "Religião da arte", seguido pelo tratamento da religião e da filosofia; a esse respeito, já aparece aqui o sistema de divisão triádico, que mais tarde se desenvolveu plenamente no sistema hegeliano. O tratamento da arte em si ainda corresponde totalmente ao espírito da *Fenomenologia*. Aqui, também, apenas a arte grega antiga obtém uma caracterização séria.

Este modo de tratamento mudou apenas na segunda edição da *Enciclopédia* (1827), a saber, tornou-se mais radical. O próprio título muda, a palavra "arte" permanece. Essa mudança de título é o reflexo de uma mudança fundamental no conteúdo e na metodologia. Aqui encontramos a periodização básica da estética hegeliana: a distinção e análise dos períodos da arte simbólica (oriental), clássica e romântica (medieval e moderna).

Hoje não podemos seguir em suas fases específicas o processo em que a forma metodológica definitiva da estética hegeliana surgiu. E não podemos fazê-lo porque a maioria dos manuscritos que Hotho, o estudante de Hegel, tinha disponível no momento da primeira impressão deve ser considerada definitivamente perdida. Hegel realizou dois cursos de estética em Heidelberg (1817 e 1819) e quatro em Berlim (1820-1, 1823, 1826 e 1828-9). Hotho teve acesso a muitos cadernos de ouvintes desses cursos, principalmente dos anos

de 1823 e 1826, bem como às próprias anotações de Hegel. Por meio desses registros, Hotho observa que os mais antigos foram escritos em Heidelberg em 1817, e Hegel os reformulou completamente em 1820. Nos últimos anos, Hotho acredita que não houve mudanças fundamentais, apenas acréscimos. A partir disso, pode-se dizer que, na construção da estética hegeliana, a inflexão efetiva ocorre no ano de Heidelberg e nos primeiros anos de Berlim, por volta de 1820. Os alunos de Hegel, no entanto, que prepararam seus trabalhos para impressão, foram muito descuidados com o seu legado e, portanto, a maior parte desses registros foi perdida.

O próprio Hotho não se importava minimamente com as origens da estética hegeliana. Apenas uma coisa era importante para ele: montar um livro perfeitamente legível e uniforme das palestras de Hegel. Isso ele conseguiu. No entanto, os documentos mais importantes sobre a origem da estética hegeliana foram perdidos. Georg Lasson, que começou a publicar uma nova edição da estética há pouco tempo, conseguiu, com bastante esforço, detectar o texto original de Hegel nos suplementos de Hotho; ele também apontou algumas diferenças no ordenamento entre as palestras de 1823 e 1826; tudo isso se refere apenas à primeira parte da estética. Dessa forma, a fase decisiva de desenvolvimento da estética hegeliana permanece uma questão em aberto.

A partir deste breve esboço, pode-se ver que a reorganização da estética hegeliana está principalmente relacionada ao método e à realização da periodização; esta cria os fundamentos histórico-sistemáticos da estética. Seria muito superficial pensar que a incorporação do desenvolvimento artístico moderno na estética depende exclusivamente da época em que Hegel dominou todo o material concreto dessa arte. Obviamente, ele adquiriu passo a passo seu conhecimento diversificado e extenso. Já em Iena, onde mantinha contato estreito com Goethe, Schiller, Schelling e alguns românticos, ele teve muitas oportunidades para se familiarizar com obras notáveis de arte moderna. (Vimos que, por exemplo, na *Fenomenologia* Hegel examinou minuciosamente o trabalho de Diderot, que acabara de aparecer, pouco antes, na tradução de Goethe.) Em 1805, quando Hegel negocia com Voss – o notável poeta e tradutor de Homero – sobre sua nomeação em Heidelberg, ele se declarou pronto para realizar palestras estéticas. E, em sua *Propedêutica filosófica* (1809-11), examinou dois estilos artísticos fundamentais, o antigo e o moderno; caracterizou o primeiro como estilo plástico e objetivo, o segundo como estilo romântico e subjetivo. No entanto, é significativo o fato de suas análises subsequentes tratarem apenas do estilo antigo. Devemos considerar tudo isso em relação ao fato de que, na estética de Hegel, a Antiguidade é considerada o período autêntico e próprio da arte. Na seção introdutória sobre arte romântica, ele olha para a Antiguidade e diz: "Algo mais belo não pode haver nem haverá mais." (HEGEL, 2001, p. 251)

III

É, portanto, evidente que a construção e reconstrução da estética hegeliana se concentra na questão de como conceber histórica e dialeticamente o passado e o desenvolvimento artístico anteriores e posteriores à Antiguidade. Isso é, no desenvolvimento da arte, Hegel quer concretizar o caráter e o valor estético histórico e dialético daqueles períodos que, em sua opinião, não correspondem ao conceito puramente estético da arte, em que a arte não possui a forma fenomênica apropriada para o grau de desenvolvimento dado do "espírito", em que o desenvolvimento do "espírito" ainda não atingiu ou já superou o grau de desenvolvimento filosófico do estético, cujo caráter fundamental, portanto, contradiz a essência da estética. A elaboração aprofundada dessas contradições dialéticas peculiares que caracterizam esses períodos é um dos grandes méritos da estética hegeliana. Em oposição ao romantismo, que reverenciava acriticamente, anti-historicamente, a arte da Idade Média e, mais tarde, a arte oriental, ele contrapôs abstratamente essas artes às grandes obras artísticas da Antiguidade e do Renascimento, para pô-las, distorcendo os princípios básicos da estética, muito acima dessas; assim, Hegel elabora a linha do desenvolvimento histórico que fornece o fundamento, ou pelo menos o ponto de partida, para a correta avaliação histórica e estética dos fenômenos específicos em quase todas as questões do desenvolvimento artístico. A profundidade e a generosidade dessa visão histórica são particularmente evidentes na arte contemporânea, em cujo tratamento, por um lado, Hegel comprova de maneira aguda o quão desfavorável é a sociedade capitalista para o desenvolvimento da arte e, por outro, mostra uma profunda sensibilidade em relação à importância artística das grandes figuras desse período – especialmente de Goethe.

Em Hegel, o tratamento da história da arte está em estreita relação com a elaboração das categorias estéticas. Como idealista objetivo, Hegel luta vigorosamente – contra Kant e contra os empiristas – pelo reconhecimento da verdade objetiva e absoluta das categorias estéticas. Como dialético, no entanto, Hegel vincula essa essência absoluta das categorias ao caráter histórico, relativo, de sua aparência concreta; ele tenta em todos os lugares investigar a conexão dialética entre o absoluto e o relativo, especificamente em relação ao curso do processo de desenvolvimento histórico. Do ideal estético até a teoria dos gêneros específicos de arte, a estética de Hegel tenta a todo momento trazer à tona esse entrelaçamento indissolúvel e dialético do absoluto e do relativo.

Essa relação entre as categorias sistemáticas e históricas da estética não é, de maneira alguma, na estética hegeliana, a contemplação de afirmações abstratas por meio de "exemplos" históricos – como em seus sucessores, que fizeram todas as perguntas de maneira muito mais abstrata –, mas significam

para ele a estreita conexão com a estrutura dialética de todas as questões fundamentais da estética como um todo. Aos olhos de Hegel, o conjunto da estética é apenas uma seção do grande desenvolvimento histórico do mundo, da natureza ao "espírito absoluto". Nesse desenvolvimento, a estética ocupa um estágio mais baixo de manifestação do "espírito absoluto", o grau de intuição. O estágio imediatamente sucessivo é o da representação: religião; o estágio mais alto é o do conceito: a filosofia.

Nessa estrutura histórica e dialética de todo o seu sistema, e nele a da estética, Hegel chega a formulações completamente novas nas inúmeras questões fundamentais da estética. (Trataremos posteriormente das consequências distorcidas que o idealismo de Hegel apresenta em sua dialética estética e principalmente para seu sistema estético.) Acima de tudo, a estética hegeliana suplanta o idealismo subjetivo de Kant, seu falso dualismo, que contrapõe ao conteúdo – supostamente externo à estética e completamente alheio às suas categorias – uma forma sempre concebida abstrata e subjetivisticamente, ainda que caracterizada esteticamente. A estética de Hegel sempre parte do conteúdo, e da análise histórica e dialética concreta desse conteúdo ele deriva as categorias estéticas fundamentais: a beleza, o ideal, as formas artísticas concretas específicas, os gêneros de arte. No sentido do idealismo objetivo hegeliano, entretanto, esse conteúdo não surge puramente da atividade individual do sujeito da estética, da atividade do artista ou do receptor estético. Pelo contrário, o indivíduo recebe esse conteúdo da realidade social e histórica objetiva que existe independentemente dele, como o conteúdo concreto do respectivo estágio de desenvolvimento.

Dessa maneira, Hegel não apaga o papel ativo do sujeito estético, mas essa atividade só pode ser exercida nas circunstâncias concretas descritas. O conteúdo discutido aqui é a respectiva situação de desenvolvimento da sociedade e da história (situação do mundo), que o sujeito estético ativo considera e elaborada do ponto de vista da intuição. Para a atividade do sujeito estético, segue-se a necessidade, a tarefa de reproduzir artisticamente este e somente este conteúdo, de expressá-lo e apropriá-lo por meios próprios à arte. Mediante o qual esses meios peculiares (formas) da arte afloram sem exceção, na estética hegeliana, desse mesmo conteúdo. A estética hegeliana baseia-se na dialética, na interação dialética de conteúdo e forma, e especificamente – na estética ainda mais decisivamente do que na lógica – sobre a prioridade do conteúdo.

Para Hegel, no entanto, a concretização histórica do conteúdo nunca significa um relativismo histórico. Pelo contrário, segundo a estética de Hegel, essa concretização do conteúdo pode levar à determinação dos critérios estéticos. Acima de tudo, para a avaliação estética de obras de arte específicas, em que o critério da grande obra de arte consiste na extensão em que expressa toda a riqueza inesgotável do respectivo conteúdo de maneira abrangente,

profunda e lúcida (isto é, não puramente com a ajuda das reflexões do entendimento). O conteúdo também fornece uma medida da extensão em que os artistas se expressam em formas vivas ou não vivas (formalistas, epigonais) em cada gênero artístico; isto é, a medida para a escolha certa ou errada do gênero também é o respectivo conteúdo histórico. As formas dos gêneros artísticos não são arbitrarias. Pelo contrário, elas emergem a partir da definição concreta da respectiva situação social e histórica (situação do mundo). Seu caráter, sua peculiaridade são determinados pela capacidade de expressar as características essenciais de uma determinada fase sócio-histórica. Por isso vários gêneros surgem em determinados estágios de desenvolvimento da história, e mudam radicalmente de caráter (o épico se torna romance), podem desaparecer completamente e reaparecer no curso da história com certas modificações. No entanto, uma vez que, na visão de Hegel, esse desenvolvimento é objetivamente necessário e relativo a leis, seu reconhecimento não leva a um relativismo, mas, ao contrário, à objetividade dialética e concreta das categorias estéticas. Em suma, ele elaborou os critérios com os quais podemos avaliar períodos inteiros de estilos de desenvolvimento da arte. Hegel não acredita que todas as fases do desenvolvimento da arte sejam capazes de criar algo de igual valor, que, como afirma o relativismo burguês decadente, a necessidade histórica para o surgimento de certos estilos em certos períodos possa apagar as diferenças estéticas de valor e classificação existentes entre os períodos e estilos específicos. Pelo contrário, ele acha que é próprio da essência da arte que um conteúdo em particular seja mais adequado para a expressão artística do que outro, que certos estágios do desenvolvimento humano não são ainda ou já não são mais adequados para a criação artística.

A situação particular que Hegel atribui à arte grega clássica assume um significado estético geral e, além disso, um significado filosófico universal. Assim, toda a estética se torna a revelação em larga escala dos princípios humanísticos: a expressão do homem multilateralmente desenvolvido, não distorcido, ainda não fragmentado pela desfavorável divisão do trabalho; expressão do homem harmonioso, na qual as características físicas e mentais, os traços individuais e sociais formam um todo orgânico inseparável. Aos olhos de Hegel, formar esses homens é a grande tarefa objetiva da arte. Naturalmente, esse ideal da humanidade cria o critério absoluto para avaliar todo estilo artístico, todo tipo de arte ou obra individual.

Segundo Hegel, essa essência humanística da arte determina as categorias estéticas. O jovem Marx enfatiza que Hegel vê a autocriação do homem como um processo (...), que ele concebe a essência do trabalho e o

homem objetivo, o verdadeiro porque real, como resultado de seu *próprio trabalho*².

A visão social da filosofia hegeliana baseada nessa concepção se reflete em toda a sua estética. Só podemos entender a rejeição da beleza natural, a visão de que a beleza como categoria é inseparável da atividade social humana, nessa concepção geral. (O caráter idealista dessa concepção naturalmente também decorre das distorções do problema que são evidentes nela.)

Assim, a estética hegeliana é a primeira – e a última – síntese científica, teórica e histórica abrangente da filosofia da arte a que a filosofia burguesa poderia chegar.

Certamente, esse sistema grandioso tem de apresentar todas as deficiências e limitações do pensamento burguês. O idealismo objetivo de Hegel foi suficiente para descobrir e superar os erros do idealismo subjetivo de Kant; Hegel, como mestre consciente da dialética objetiva, pôde ir além do genial e espontâneo dialético Goethe. Como pensador progressivo que liberou todo o ser social para reconduzi-lo a seu processo, a seu desenvolvimento, Hegel lutou com sucesso contra as tendências reacionárias do romantismo, foi bem-sucedido sobre Schelling e Solger. Tudo isso, no entanto, só pôde ser feito dentro dos limites do idealismo objetivo. Todos os erros, deficiências, distorções, rigidez, construções abstratas, violações da realidade que os clássicos do marxismo³ descobriram e criticaram incansavelmente na dialética idealista de Hegel também estão em sua estética. Esta estética – assim como a lógica de Hegel – constitui um documento fundamental para a história do desenvolvimento do método dialético. A estética contém, por assim dizer, problemas fecundos em cada uma de suas colocações e, em certos casos, até soluções corretas. No entanto, para que possam ser usados de modo profícuo, também precisamos transformá-los de maneira materialista; as soluções corretas de Hegel devem ser invertidas da cabeça para os pés.

Essa inversão materialista da dialética idealista hegeliana é o problema geral de toda a filosofia de Hegel, da qual a filosofia da arte é apenas uma parte. Como resultado, a reelaboração materialista da estética é em grande parte uma função da transformação geral, lógica, gnosiológica etc. dos problemas dialéticos realizados no espírito do materialismo. Os clássicos do marxismo⁴ fizeram isso, fundamentalmente. Um prefácio como este, é claro, não pode propor a tarefa de tratar tudo isso, ainda que brevemente. Temos de nos limitar a destacar aquelas questões mais importantes que têm um efeito profundo nas

² [NT] Embora não apareça entre aspas no texto original, este trecho consiste na citação de uma passagem dos *Manuscritos econômico-filosóficos* (MARX, 1982, p. 292, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2014, p. 123).

³ [NT] Na edição de 1951 encontra-se: “Marx, Engels, Lênin e Stálin”, aqui substituídos por “clássicos do marxismo”.

⁴ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin...”.

questões estéticas cruciais que são as principais fontes dos erros e distorções idealistas particulares da estética hegeliana.

A primeira dessas questões é o problema do reflexo. O idealismo hegeliano é um idealismo objetivo que afirma reconhecer a realidade objetiva independente da consciência humana e expressá-la de forma racional, coerente e dialética. Para isso, o método científico exclusivo e consistente é a teoria dialética do reflexo, que reconhece plenamente a realidade objetiva, que existe independentemente de nós, sua dialética objetiva e a dialética subjetiva que ocorre em nossa consciência como o reflexo mais aproximado do processo objetivo-dialético. O conceito de objetividade de Hegel é, no entanto, idealista, ou seja, em essência, de natureza espiritual ou consciente. O conceito básico da dialética idealista hegeliana é, portanto, completamente contraditório, um anel de ferro de madeira, como costumam dizer os húngaros: é a consciência, mas não a consciência do sujeito, do homem; Hegel, a fim de poder dar-lhe um portador, tem de elaborar o espírito, o espírito do mundo, como um princípio de natureza espiritual, semelhante à consciência, mas que, ao mesmo tempo, existe independentemente de toda consciência humana subjetiva, e é até mesmo o produtor ou criador desta consciência humana. A consequência de tal mistificação é que a filosofia hegeliana, que pretende apreender a realidade objetiva em sua essência real, perde-se em um misticismo religioso.

Assim, enquanto a dialética materialista é capaz de determinar a relação do mundo objetivo em si com a consciência subjetiva de maneira precisa e científica, com o auxílio gnosiológico da teoria do reflexo, a dialética idealista hegeliana deve se refugiar na teoria mística do sujeito-objeto idêntico. Segundo Hegel, a consciência subjetiva do homem é o produto de um processo, cuja força motora é precisamente o espírito do mundo, cuja revelação consciente é a consciência que surgiu historicamente no homem. O processo de conhecimento não vai na direção da aproximação progressiva da realidade objetiva que existe independentemente da nossa consciência, mas na direção da união perfeita de sujeito e objeto, para o surgimento do sujeito-objeto idêntico. A objetividade da realidade objetiva não é, portanto, uma propriedade necessária da realidade objetiva, mas apenas a forma fenomênica do fato de que o espírito do mundo ainda não alcançou completamente a si mesmo, o fato de que o sujeito-objeto ainda não foi realizado. O conhecimento perfeito seria, se a filosofia de Hegel fosse levada às últimas consequências, a dissolução de toda objetividade, a fusão completa de toda objetividade no sujeito-objeto idêntico: portanto, um misticismo completo.

É claro que essa consequência extrema contradiz totalmente a direção progressiva do método dialético, que constituía a arma poderosa do conhecimento mais completo da realidade objetiva. A contradição indissolúvel, que Engels enfatizou particularmente como uma contradição do sistema hegeliano e de seu método, está intimamente relacionada a essa

questão. É claro que Hegel também era um pensador sério demais, e seu conhecimento enciclopédico da realidade era grande e extenso demais, para coroar sua filosofia com um absurdo místico, com a retirada de qualquer objetividade na esfera do sujeito. O fato de ele não ter feito isso foi apenas um desvio das consequências gnosiológicas finais de seu sistema. E essa contradição entre sistema e método pode ser sentida em todas as suas análises. Portanto, não é possível que, como alguns imaginam, com a inversão materialista da filosofia hegeliana simplesmente adotemos as considerações concretas de Hegel e apenas substituamos o materialismo pelo idealismo, que se poderia substituir o sujeito-objeto idêntico pela teoria do reflexo⁵. Pelo contrário, temos de ver claramente que essa contradição fundamental da dialética idealista hegeliana, a contradição entre sistema e método, influencia profundamente todas as análises concretas de Hegel. Devemos ler suas discussões específicas com as maiores críticas, mesmo onde e quando Hegel capta certas conexões concretas profunda e corretamente, porque a contradição fundamental de sistema e método também penetra nelas. A exigência da inversão materialista e do exame crítico da dialética idealista deve se estender ao exame de cada problema singular, de todos os detalhes singulares da estética. Ao analisar a lógica hegeliana, Lênin deu aos marxistas um modelo metodológico de como essa inversão materialista deveria ser realizada. Em relação ao todo e aos detalhes da estética, esta tarefa ainda está por realizar.

Da contradição fundamental da dialética idealista segue-se que Hegel não está em condições de determinar, de maneira concreta e consequente, o lugar da estética nas ciências filosóficas. Não há dificuldade metodológica intransponível para a dialética materialista; para ela, o reflexo estético é um caso especial de reflexo em geral. A tarefa da estética marxista é reconhecer com precisão as categorias da estética, formulá-las e determinar cientificamente seu lugar na teoria geral do reflexo. Os artigos de Stálin sobre linguística realizaram também para esta questão importantes trabalhos metodológicos preparatórios.

O problema é bem diferente para a dialética idealista hegeliana. Em sua polêmica contra Kant, Hegel faz corretamente o acerto de contas com os princípios formais do idealismo subjetivo e agnósticos na estética. Ele também tem razão – também em relação a Kant – quando se opõe fortemente à rígida divisão de forma e conteúdo, àquela concepção kantiana que afirmava que os elementos da estética só podem ser encontrados na forma. A lógica hegeliana estabeleceu uma interação, uma mudança constante recíproca de conteúdo e forma entre si. Este é um grande passo adiante em relação a Kant; no entanto, a lógica idealista hegeliana foi incapaz de determinar consequentemente a

⁵ [NT] Na edição de 1951: “etc.”.

prioridade do elemento de conteúdo. Hegel foi mais longe em sua estética, especialmente em suas discussões concretas, do que nas determinações abstratas da lógica: muitas vezes observou com muita clareza que o conteúdo concreto determina a forma estética concreta e usou esse conhecimento em suas análises. Na história da estética esta foi uma conquista ainda maior, pois Hegel sempre apreendeu o conteúdo historicamente, como o conteúdo necessário de um determinado período histórico ou fase de desenvolvimento. De fato, Hegel ofereceu mais do que uma exposição na qual o caráter social dessa historicidade aparece mais ou menos concreta e claramente, de forma que podemos encontrar em inúmeras análises da estética hegeliana a dialética concreta do conteúdo social e da forma estética. Este é, sem dúvida, um elemento avançado e prospectivo do método dialético de Hegel, aberto ao futuro.

Dessa maneira, o ponto central da estética hegeliana não é a forma, mas o conteúdo. Essa afirmação metodológica está intimamente relacionada ao esforço de Hegel de apagar a natureza dupla do conhecimento da verdade e do mundo artisticamente representado, que é a maior debilidade, o lado mais reacionário de qualquer estética formal, em primeira linha a de Kant. Kant se esforçou intensamente para evitar essas consequências extremas em sua estética e em colocá-la em uma conexão orgânica com outras áreas da atividade humana (a moral), mas a direção básica de seu método o impediu de executar com sucesso essa tendência. E, apesar da abordagem completamente diferente de Kant, os neokantianos, baseados nele, desenvolveram ainda mais o isolamento da estética, chegando até mesmo à fundação do princípio *l'art pour l'art*. Como vimos, a estética de conteúdo de Hegel rompe radicalmente essa visão. A esse respeito, Hegel se encontra em acordo com os representantes do Iluminismo, que se recusaram absolutamente a admitir que fosse possível construir uma contraposição excludente entre verdade e beleza. E, pelo fato de concretizar historicamente, até mesmo socialmente, o conteúdo declarado como primário, Hegel continuou a estética do Iluminismo nesse ponto, enriquecendo-a com pontos de vista da dialética histórica.

Nem o Iluminismo nem Hegel foram, no entanto, capazes de resolver consequentemente a questão da relação entre verdade e beleza. Somente a dialética materialista do reflexo é capaz disso. Na filosofia do Iluminismo, a relação entre verdade e beleza e sua unidade última era geralmente apresentada como se a estética e o belo fossem apenas uma forma primitiva e subordinada, apenas um estágio preliminar do conhecimento científico e filosófico da verdade. Com isso, no entanto, a estética e todo o campo da arte, não importa como os grandes pensadores do Iluminismo buscaram o oposto, perdem sua independência, seu valor particular.

A filosofia pré-marxista não pôde resolver essa questão. Vimos os dois falsos extremos que necessariamente surgem aqui: um é a independência da

estética sob a base formal subjetivista kantiana; o segundo é a dissolução da estética na teoria do conhecimento geral, como uma fase necessária, mas apenas preparatória, do conhecimento filosófico.

Hegel faz grandes esforços para suplantar essa contradição. O fato de se concentrar no conteúdo histórico já significa certo passo adiante nesse sentido. Aqui, ele se beneficiou da conquista de sua metodologia geral, de sua lógica, pois ela cria uma conexão dialética entre fenômeno e essência que supera a justaposição rígida de ambos, característica de toda filosofia metafísica e, portanto, também do materialismo antigo. Hegel viu a peculiaridade da estética no fato de que o ser aparece adequadamente no próprio fenômeno, que no estético essa conexão não é dada conceitualmente, mas é imediatamente dada aos nossos sentidos, que através do fenômeno, para usar sua expressão, a essência transparece. Hegel percebeu elementos muito importantes das características particulares da estética. Aprofundá-los conseqüentemente, revelando-os como características particulares do reflexo estético, só seria possível usando o método materialista-dialético do reflexo.

Vimos, no entanto, que Hegel substituiu o lugar do reflexo pelo processo dialético idealisticamente mistificado que, na sua opinião, deve desembocar no sujeito-objeto idêntico. Obviamente, ele incorporou em seu sistema essa afirmação, rica em intuições corretas, que fez sobre as características peculiares da estética. Nesse caso, a estética se torna uma fase de desenvolvimento no processo de busca e localização do sujeito-objeto idêntico. Na filosofia hegeliana, essa localização de si mesmo já ocorre no plano em que o nível mais alto de consciência, de acordo com a terminologia hegeliana, o nível do espírito absoluto, é alcançado. Hegel distingue três estágios no âmbito do espírito absoluto: arte, religião e filosofia. Ele as toma como as fases históricas do desenvolvimento do espírito e as relaciona com as fases da estrutura de sua lógica, ou seja, com a intuição, a ideia e o conceito, segundo as quais a estética significa a aparência do espírito absoluto no plano da intuição, a religião na ideia, a filosofia no conceito. (Já falamos da contradição entre o método hegeliano e seu sistema, que conduz sua filosofia a conseqüências extremas.)

Hegel pretendeu relacionar essa construção lógica com a estrutura histórica de seu sistema, de modo a vincular cada período de manifestação do espírito a certos períodos históricos, para que o desenvolvimento do espírito, da intuição ao conceito, fosse um processo filosófico e histórico. Para Hegel, o período da arte grega significa a forma fenomênica do espírito no nível da intuição, de acordo com o qual a arte representa a forma adequada da fase correspondente de desenvolvimento do espírito. As coisas ocorrem do mesmo modo entre a ideia e a religião cristã na Idade Média, assim como entre o conceito e a filosofia no tempo de Hegel. Essa construção engenhosa, mas extremamente artificial, deu origem ao problema – insolúvel – da filosofia

hegeliana, pois é preciso explicar a existência e o caráter da arte antes e depois do real "período estético" (o grego). Hegel caracterizou, assim, a arte oriental como aquela em que o espírito ainda não atingiu o nível da intuição, e a arte medieval e moderna como tal, como aquelas em que já se superou a intuição. Em análises específicas, fez excelentes contribuições para os problemas sociais, portanto os problemas de conteúdo e forma, tanto da arte oriental quanto especialmente da arte moderna. No entanto, a excelência das análises específicas não pode cancelar o caráter artificial e a contraditoriedade que todo esse sistema contém.

Aqui só posso destacar dois momentos principais. Um é que Hegel às vezes é forçado a chegar à conclusão de que o espírito já ultrapassou a arte e que esta perdeu seu significado filosófico. Ou, se levarmos conseqüentemente este pensamento até o fim: o período da arte acabou. Felizmente para a estética hegeliana, Hegel não implementou conseqüentemente esse ponto de vista nas observações dos fenômenos concretos e em sua avaliação estética. O segundo ponto ao qual devemos prestar atenção aqui é o fato de que Hegel não conseguiu justificar filosoficamente a independência da estética. De fato, se observarmos o desenvolvimento do espírito no sentido hegeliano, a arte é apenas um estágio de preparação para o conhecimento adequado da realidade, do conhecimento filosófico, do surgimento do sujeito-objeto idêntico. Aqui também a estética não pode suplantar a contradição que já apareceu em Leibniz, a saber, que a arte é um estágio preparatório do conhecimento, uma forma fenomênica inadequada e não uma maneira independente de refletir corretamente a realidade, ou seja, que é uma forma imperfeita do conhecimento. Isso não pode ser reconciliado com a óbvia – relativa – independência do mundo da arte no círculo das atividades humanas. E, ainda que Hegel tenha ultrapassado seus predecessores na determinação da estética, das diversas categorias estéticas, e na análise dos fenômenos, não pôde suplantar a contradição que era insolúvel para eles nessa questão crucial.

A partir dessas contradições fundamentais se seguem todos os detalhes rigidamente construídos da estética hegeliana e não pensados de maneira conseqüente. Com a ajuda de seu grande conhecimento e extraordinários dotes de observação, Hegel pôde ver mais claramente a necessidade da mudança histórica de todos os fenômenos estéticos do que todos os seus antecessores. É claro que outros também observaram essa mudança histórica antes dele. Com exceção de um – Vico – e alguns pensadores posteriores a Kant, as mudanças foram observadas apenas empiricamente e nenhuma tentativa foi feita para trazê-las para uma conexão filosófica orgânica com a legalidade do desenvolvimento histórico. Um dos maiores méritos da estética hegeliana é a tentativa de historicizar as categorias fundamentais da estética. Por um lado, Hegel reconhece que todo estilo – por trás do qual a estrutura da forma deriva de seu conteúdo social – é histórico por sua essência, e não por mera

exterioridade. Hegel é, portanto, capaz de fornecer análises profundas e, em muitos aspectos, corretas dos problemas estruturais e de conteúdo fundamentais dos estilos grego, romano, oriental, medieval etc. Por outro lado, ele também reconhece que os gêneros de arte não são simples abstrações de natureza empírica, nem mesmo diferenciações intelectuais de qualquer ideia platônica, mas que o processo histórico os produz como expressões mais adequadas de qualquer atitude diante da vida que surgiu de situações sociais e históricas concretas. Daí resulta que, embora seja possível, mesmo teoricamente necessário, criar um sistema de diferentes artes e gêneros de arte, tais artes e gêneros não apenas aparecem diversamente nos diferentes períodos, mas também cada período possui um gênero ou gêneros artísticos, tipos ou gêneros de arte dominante correspondentes à sua posição histórica. Hegel chega ao ponto de ver e determinar as mudanças qualitativas na história que foram determinadas historicamente dentro dos gêneros de arte, que de tempos em tempos atingem um tal grau que passa, em essência, a constituir um novo gênero de arte.

Nesse sentido, Hegel foi o primeiro a reconhecer as novas propriedades de gênero do romance moderno, sua conexão com as peculiaridades da sociedade burguesa; por outro lado, ele também reconheceu que esse novo gênero de arte nada mais é, por sua essência, do que a renovação do antigo épico sob as circunstâncias fundamentalmente alteradas da sociedade burguesa. Com uma profundidade semelhante, Hegel analisa a unidade fundamental e a diversidade qualitativa do drama da Grécia Antiga e de Shakespeare. Mediante tais afirmações, a estética hegeliana lança de fato as bases para uma estética científica que é simultânea e inseparavelmente teórica e histórica.

Devido às contradições de método e sistema discutidas acima, todavia, Hegel não está em condições de implementar de maneira consequente essa ideia genial, de vesti-la de uma forma conceitual que corresponda aos fatos da história da arte; muitas vezes, é forçado a fabricar, devido às bases de seu sistema, construções eventualmente vazias e rígidas. Assim, por exemplo, Hegel retrata a arte oriental como o período autêntico da arquitetura, o que resulta em uma subestimação teórica do desenvolvimento da arquitetura dos gregos até os dias atuais. Quando ele, em continuidade, vê a escultura como a forma dominante da arte grega, a pintura e a música como formas dominantes da arte romântica (sob "romântica", ele considera o desenvolvimento artístico da Idade Média e dos tempos modernos), expressa um pensamento profundo e verdadeiro, que se tornou extraordinariamente fecundo para a estética posterior, mas que, pelo modo como é realizado em sua estética, está cheio de construções esquemáticas e enganosas. Assim, a afirmação segundo a qual o período da sátira é o período da literatura romana tardia contém elementos de uma observação correta. Porém, ele também exagerou essa ideia, cedendo aos

requisitos arquitetônicos da construção de seu sistema e, portanto, negligenciou completamente as grandes realizações da sátira moderna etc.

Por fim, um problema da arte deve ser destacado: a relação entre arte e a natureza, a questão da chamada beleza natural. Tanto o materialismo mecânico quanto o idealismo subjetivo são incapazes de resolver esta questão, porque contrastam rigidamente a natureza, completamente independente dos homens, e a atividade artística subjetiva do homem como sendo mutuamente excludentes. Isso cria dificuldades intransponíveis. Se os estetas acreditam que a natureza é esteticamente superior à sua reprodução artística humana (Diderot) em todas as circunstâncias, ou pensam que na arte o belo é exclusivamente o produto do sujeito, da consciência (Kant), em ambos os casos, os problemas dessa conexão permanecem insolúveis. Na estética hegeliana existe a ideia bastante clara de que a natureza, que figura como objeto da estética e na qual a beleza natural pode aparecer, é um campo de interação entre sociedade e natureza. No entanto, devido à sua atitude idealista, Hegel é incapaz de pensar dialeticamente até as últimas consequências este pensamento fecundo, muitas vezes retorna ao desprezo pela natureza, próprio do idealismo, e esse importante problema permanece sem solução, apesar de algumas intuições geniais. Somente o marxismo está em condições de resolver esta questão. Ao reconhecer o metabolismo da sociedade com a natureza e concretizá-la economicamente, Marx tira todo esse campo de problemas da esfera das meras intuições e possibilita seu tratamento científico também para a estética. Essa questão recebeu uma solução definitiva nos artigos de Stálin sobre linguística, com a ajuda da afirmação de que a superestrutura (incluindo a arte) não está diretamente ligada à produção e, portanto, à natureza, mas é mediada exclusivamente pela base, pelas relações de produção. Aqui, o princípio científico recebe uma expressão clara, com a ajuda da qual esse problema básico da estética, de frequente reaparição desde o princípio de sua existência, pode ser resolvido cientificamente.

IV

Apenas Marx e Engels poderiam realizar a inversão materialista da estética. Os discípulos de Hegel, na medida em que eram idealistas, apenas exageraram os erros de seu sistema, conduziram seu idealismo objetivo de volta a um idealismo subjetivo, ou diluíram e engrossaram as contradições entre seu método e seu sistema. E mesmo quando Feuerbach criticou Hegel, com frequência de maneira correta, ele o fez do ponto de vista gnosiológico do antigo materialismo mecânico e, portanto, foi incapaz de fazer progressos reais e concretos para realmente resolver as contradições. O que Engels acusou na filosofia de Feuerbach, particularmente em sua filosofia da religião e em sua ética, também é totalmente válido para as críticas de Feuerbach à estética

hegeliana e principalmente para suas tentativas de desenvolver ainda mais a estética hegeliana.

Se reconhecermos, dessa maneira, que a dissolução do hegelianismo – seja a dos discípulos e críticos idealistas de Hegel ou a de seus oponentes do materialismo mecânico – foi incapaz de superar os erros fundamentais da estética hegeliana, isso não significa que a dissolução do hegelianismo nesse campo tenha sido um movimento completamente sem importância. Pelo contrário, nas décadas de 1830 e 1840, as críticas à estética hegeliana e a exploração de seus elementos mais fecundos – na Alemanha e, sobretudo, entre os democratas revolucionários russos, como Belinsky, Tchernyshevsky e Dobrolyubow – desempenharam um papel importante.

Na Alemanha, o maior poeta desse período, [Heinrich] Heine, estava muito preocupado com as críticas, a nova valoração e o desenvolvimento da estética hegeliana. Para Heine, a questão mais importante era ir além da concepção de Hegel, segundo a qual o desenvolvimento da arte do mundo inteiro havia terminado no presente, havia chegado precisamente ao fim. Heine chama o período que Hegel considera o último e o culminar do desenvolvimento da arte de o "período da arte", ou seja, o período de Goethe; e compreende o desenvolvimento histórico no sentido de que o "período da arte" chegou ao fim como consequência de eventos históricos, especialmente o desenvolvimento revolucionário desencadeado pela Revolução de Julho; todavia, a seus olhos, isso não significa o fim do desenvolvimento da arte, mas, pelo contrário, era o início de um novo período, o período da arte revolucionária. (Ao mesmo tempo que Heine, Belinsky adotou uma visão semelhante do desenvolvimento da literatura russa, vendo em Púshkin o final de um período e Gogol como o alvorecer do novo período, de um novo realismo crítico. Belinsky supera Heine na clareza da percepção ao pôr o realismo sociocrítico no centro da estética desse período, coisa que Heine viu menos claramente devido ao atraso das condições alemãs.)

Na Alemanha, a crítica de esquerda à estética hegeliana atingiu seu auge no trabalho de Bruno Bauer; naquele momento, Bauer estava em estreito vínculo de amizade e, em parte, de cooperação com o jovem Marx, que ainda era, na época, um idealista na filosofia. O jovem Bruno Bauer, como o representante mais extremo da ala esquerda do hegelianismo na época, esforçou-se por descobrir os aspectos progressistas da filosofia hegeliana. No entanto, ele os concebeu, incorretamente, como autêntica filosofia de Hegel, oculta, silenciada e "esotérica", sem ver nas páginas reacionárias de Hegel mais que mera adaptação externa às condições da época (pouco depois, em 1843, Marx assumiu uma posição firme contra essa concepção hegeliana). Bruno Bauer via Hegel como ateu, como inimigo do cristianismo, como admirador e propagandista da Revolução Francesa. No campo da estética, ele usou as duras declarações de Hegel contra o romantismo reacionário de sua época e editou

uma brochura com uma série de declarações de Hegel nessa direção. O jovem Marx apoiou o trabalho de Bauer nessa área na época. Infelizmente, seus próprios trabalhos estéticos (*Sobre a arte religiosa, Sobre o romantismo*, 1841-2) permaneceram meros projetos; inúmeros comentários e observações que ele escreveu sobre livros de estética e arte cristã mostram o quão seriamente ele considerou esses planos.

Os democratas revolucionários russos começaram sua luta pela renovação da estética em um nível significativamente mais alto que o de Heine, para não mencionar o de Bauer. Aqui não é possível elaborar em detalhes a direção positiva de sua filosofia e seus limites diante do parco desenvolvimento do movimento revolucionário de seu período. Só precisamos enfatizar que eles percorreram o caminho que leva do idealismo ao materialismo e, no que diz respeito à concepção filosófica do materialismo, às consequências revolucionárias e à aproximação da dialética, foram muito mais além de Feuerbach. Certamente, esse ir além se manifesta de maneira muito mais decisiva e concreta nas exposições estéticas individuais desses grandes pensadores do que em sua teoria do conhecimento e na elaboração dos princípios gerais da estética. Nesse último campo, eles estão naturalmente mais próximos do materialismo antigo, como todos os pensadores anteriores a Marx.

Essa abordagem da dialética materialista no campo da análise estética concreta é ainda mais evidente. Nesse âmbito, o que Engels afirmou sobre Diderot se aplica em maior grau. Nesse sentido, os democratas revolucionários criticaram a estética hegeliana e, especialmente, seus discípulos, que caíram no liberalismo de direita e no idealismo subjetivo. (Crítica de Tchernyshevsky a Vischer.) No entanto, a percepção dialética deles é mais bem demonstrada ao levantar problemas literários concretos e ao respondê-los. A importante nova periodização de Belinsky já foi mencionada. Os democratas revolucionários russos foram os primeiros a elaborar os princípios fundamentais do realismo crítico e, assim, foram os primeiros a estabelecer os fundamentos teóricos para a avaliação correta da literatura e da arte nos séculos XVIII e XIX; essa é a grande importância teórica deles. Ao fazer isso, eles não apenas foram muito além de Hegel, que mal viu esse problema, mas também foram além de Feuerbach, que, devido a suas críticas abstratas a Hegel, foi incapaz de levar em conta os novos problemas da época e formulá-los teoricamente.

Certamente, esses democratas revolucionários eram apenas a ala esquerda dos pensadores que estavam, imediata ou mediatamente, sob a influência teórica de Hegel. A maioria dos estetas que tinham uma afiliação filosófica com Hegel e queriam desenvolver seus ensinamentos em um sentido idealista estava no campo do liberalismo. (F. Th. Vischer, Rosenkranz, Ruge, Röttscher, Hotho etc.) Enquanto na Alemanha antes de 1848 a preparação

ideológica da revolução burguesa era a questão central, esses filósofos representavam – embora em muitas questões eles mais retrocederam a estética hegeliana do que a fizeram evoluir – uma direção relativamente progressiva. Eles tentaram – embora de maneira liberal, incerta e deslumbrada – expor filosoficamente as novas características especiais da arte burguesa moderna e formulá-las como novas categorias estéticas. (A estética do feio em Ruge, Rosenkranz etc.)

Depois que a burguesia traiu sua própria revolução burguesa em 1848, porém, os traços reacionários da estética dos hegelianos se desenvolveram completamente. A dialética do desenvolvimento histórico afundou no positivismo raso, o fundamento gnosiológico da estética retornou de Hegel a Kant, ao idealismo subjetivo e até aquém: na direção do misticismo irracionalista. Esse desenvolvimento é visto com mais clareza no mais famoso representante dessa direção, Vischer, que iniciou sua carreira como hegeliano dos assim chamados ortodoxos e, no último estágio de seu desenvolvimento, tornou-se o precursor da estética moderna e irracionalista da vivência.

A filosofia após 1848 é caracterizada pelo fato de Hegel ser completamente relegado a segundo plano, tratado, para usar as palavras de Marx, "como um cão morto". Kant e Schopenhauer governam na filosofia e, conseqüentemente, também na estética. O movimento posterior de renovação de Hegel, primeiro na Inglaterra, na Itália etc. e mais tarde, no período imperialista, na Alemanha, já era decididamente reacionário. Basta referir estetas conhecidos como Taine e principalmente Benedetto Croce, que foram extremamente influenciados por Hegel. O hegelianismo do período imperialista expressa essas tendências reacionárias de maneira ainda mais clara. Glockner, que foi quem mais lidou com a estética nessa direção, pretendendo rebaixar a estética hegeliana ao nível mais reacionário do irracionalista Vischer, tornou-se um adorador de Bismarck.

V

Apenas por meio da crítica e da inversão materialistas o núcleo vivo e fecundo da estética hegeliana pode ser preservado e, assim, tudo o que é progressivo para a ciência da estética pode ser usado para desenvolvimento posterior. Marx e Engels passaram a vida inteira lidando com os problemas da literatura e da arte, mas nunca tiveram tempo de resumir sistematicamente suas concepções ou escrever uma crítica abrangente da estética hegeliana. (Sabe-se que Marx queria escrever um livro sobre Balzac, mas este permaneceu apenas um plano e sequer foi fixado na forma de notas.) No entanto, os princípios básicos da inversão materialista foram deixados muito claros para nós na forma de expressões que Marx e Engels fizeram a propósito de questões concretas específicas.

Marx e Engels, é claro, realizaram as críticas à estética hegeliana em conexão com a crítica de toda a filosofia hegeliana. Mesmo nas críticas à *Fenomenologia do espírito*, o jovem Marx já lidou com os erros dúplices fundamentais de Hegel: com "idealismo acrítico" e "positivismo acrítico". Nas mesmas investigações, como vimos, Marx enfatizou o mérito de Hegel que vê no trabalho humano a base da autocriação do homem, seu devir homem. Ao mesmo tempo, porém, ele viu claramente, e criticou profundamente, os limites idealistas dessa concepção e as distorções decorrentes dela. Ele escreveu: "O único trabalho que Hegel conhece e reconhece é o trabalho espiritual abstrato." (MARX; ENGELS, 1982, p. 405, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2004, p. 124) Como resultado, toda conexão, mesmo que Hegel a perceba corretamente de modo genial, aparece nele de cabeça para baixo. Hegel se esforça de maneira mais enérgica do que qualquer esteta anterior para fundamentar filosoficamente a objetividade das categorias estéticas. Sua teoria da prioridade do conteúdo, no entanto, permanece como autorreflexo do espírito absoluto e não constitui de fato o reflexo da realidade objetiva, independente da nossa consciência, na consciência do homem que se transforma historicamente. Dessa maneira, Hegel distorce a condição de uma mera aparência tanto a objetividade real quanto o processo histórico. Marx escreveu: "Como o espírito absoluto chega à *consciência* do filósofo apenas *post festum*, como espírito do mundo criador, sua fabricação da história só existe na consciência, na opinião e na representação do filósofo, apenas na imaginação especulativa." (MARX; ENGELS, 1962, p. 90, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2003, p. 103). Somente a dialética materialista, que não faz – como Hegel – o trabalho abstrato do espírito, mas o trabalho real sob a base do devir homem e do desenvolvimento do homem, é capaz de formular científica e corretamente a realidade também nas questões estéticas. Somente nessa filosofia é possível apreender corretamente a objetividade social da respectiva condição do mundo, o papel da atividade social humana na origem e no desenvolvimento da arte, sem que a relação do homem com a natureza seja rígida e incorretamente separada de sua atividade social. Sobretudo, a visão marxista do trabalho pode fornecer uma solução materialista para as dificuldades intransponíveis que Hegel apresenta mais de uma vez em conexão com suas intuições geniais. Isso é possível porque a concepção marxista do trabalho inclui tanto o metabolismo da sociedade com a natureza – ou seja, a conexão das categorias de trabalho com suas condições naturais – como a mudança dessas condições em relação ao desenvolvimento social do trabalho.

O fato de Marx ver a arte dialeticamente como um reflexo da realidade objetiva resolve todos os pseudoproblemas e mistificações com base no idealismo hegeliano. A relação das categorias estéticas com a realidade histórica, a dialética do absoluto e do relativo que entra em jogo aqui, torna-se realmente concreta e viva em Marx, rejeitando toda a rigidez e construção

idealistas. Damos apenas um exemplo: a concepção dialética da arte ou gênero de arte predominante em cada período. Vimos que Hegel chegou a um beco sem saída em relação a essa questão mais de uma vez, por haver atribuído rígida e artificialmente um fenômeno a algum período histórico e, assim, violentou as riquezas do mundo histórico; por exemplo, quando considera a arquitetura a forma típica da arte oriental, ou quando apresenta o romance como a forma de arte dominante do período burguês moderno. Seu sistema o obriga a figurar os gêneros dominantes de arte exclusivamente no período que os produziu, no que os torna dominantes. Isso também se aplica quando Hegel vê no romance o paralelo moderno ao épico antigo, o produto da épica cavaleiresca medieval. Marx e Engels, por sua vez, também veem quão concreta e socialmente necessários aparecem nos diferentes tempos os precursores imperfeitos do romance, mas também que, devido à mesma necessidade social, não podem chegar ao pleno desdobramento do gênero artístico. Assim, Engels escreve sobre os romances da Antiguidade tardia, nos quais o amor idílico só poderia ocorrer na periferia da sociedade oficial, cujos heróis eram exclusivamente escravos, que, portanto, não podiam participar da vida dos cidadãos livres, da vida social. Por um lado, Engels mostra que, na periferia da sociedade antiga, os germes do romance brotam de seus sinais de desintegração, mas, por outro lado, ele também reconhece que apenas seus germes podem surgir aí. Tais afirmações, possibilitadas pelo materialismo dialético, vão além da rigidez idealista da teoria histórica da arte de Hegel. Ao fazê-lo, Engels refuta antecipadamente as modernas teorias vulgar-sociológicas dos gêneros, que colocam essas abordagens de maneira abstrata e formalista no mesmo nível das formas fenomênicas clássicas desse gênero de arte e, portanto, levam ao relativismo histórico. A teoria social e histórica do marxismo, no entanto, concretiza a relação da arte com sua base social e suas mudanças. Enquanto Hegel só podia falar a esse respeito por meio de uma intuição parcial, por vezes genial, das conexões corretas, Marx e Engels já podem explicar isso mediante uma teoria cientificamente fundamentada.

A concepção idealista da história de Hegel não é apenas mais pobre, mais abstrata e mais rígida que a realidade – mesmo nos casos em que ele intui relações reais –, mas também muitas vezes conduz a uma distorção da realidade, e essa distorção quase sempre acontece em uma direção reacionária. Aqui nos limitaremos a um exemplo mais simples possível. Hegel via na possibilidade de ação livre dos homens, como existia especialmente na Antiguidade, um fenômeno social favorável à arte. Como resultado do exagero idealista desse pensamento, ele vê "heróis" semelhantes em figuras tardias como Götz von Berlichingen ou Franz von Sickingen, e isso o leva a elogiar o jovem Goethe por sua feliz escolha do tema. Marx também acredita que a escolha do tema em Goethe estava correta e o defendeu contra o alegado apoio rígido e abstrato de Lassalle ao progresso. No entanto, em Götz von

Berlichingen, ele naturalmente não viu um "herói", mas um "tipo miserável", representante de uma classe condenada, a cavalaria. Os julgamentos de Hegel e Lassalle são de igual modo idealisticamente unilaterais e rígidos, embora a visão histórica de Hegel esteja muito acima da de Lassalle. Contudo, a determinação complexa do desenvolvimento histórico só é compreendida pelo dialético materialista Marx; para ele não há dúvida de que Götz von Berlichingen se tornou precisamente, na importante situação histórica, um representante típico de sua classe por causa de sua natureza baixa, e Goethe – embora, claro, ele não tivesse clareza sobre o contexto histórico – o representou de modo genial.

A dialética idealista é impotente diante de tais contextos. Como em Hegel o desenvolvimento da arte é impulsionado pela dialética interna do movimento do "espírito", é natural que nele os grandes artistas tenham de expressar de modo necessário, imediata e adequadamente, o sentido desse desenvolvimento. A dialética materialista de Marx e Engels vê na arte uma forma particular de reflexo da realidade objetiva. Esse reflexo, como vimos em Goethe, pode, portanto, seguir de outras maneiras, alcançar objetivos diferentes, mais distantes e mais elevados do que aqueles que estavam presentes diretamente na imaginação do artista. Pensemos na excelente determinação de Engels sobre a arte de Balzac:

Que Balzac fora forçado a agir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que viu a necessidade de ruína de seus nobres amados e os retratou como homens que não merecem um destino melhor; e que vira os homens reais do futuro no único lugar em que podiam se encontrar naquela época: considero esse um dos maiores triunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac. (MARX; ENGELS, 1967, p. 44)

Somente a dialética materialista pode penetrar tão profundamente na apreensão da realidade no tratamento da arte, da grande arte. É capaz de fazê-lo porque a teoria de Marx da luta de classes é, ao mesmo tempo, a teoria dialética do desenvolvimento contraditório da humanidade. Embora o método de Hegel coloque corretamente a contradição no centro de todas as análises filosóficas, embora seu gênio às vezes consiga enxergar corretamente as conexões reais do desenvolvimento, ele foi incapaz de apreender a dialética correta. Como resultado, mais de um dos maiores e mais importantes problemas concernentes ao desenvolvimento da arte permaneceu insolúvel para ele. Vamos nos limitar, também aqui, a apenas um exemplo. A análise da pintura holandesa do século XVII na estética de Hegel é justamente valorizada por muitos, principalmente por Plekhânov, como uma explicação social e historicamente correta de importantes e novas peculiaridades de estilo. É característico dos limites da estética hegeliana, contudo, que ele só seja capaz de entender e apreciar esteticamente os pintores que expressaram direta e sem

problemas aquele poderoso impulso econômico, político e cultural no seio da burguesia. As mesmas relações sociais, no entanto, produziram, como figura trágica, o maior pintor da Holanda, Rembrandt; e foram precisamente essas circunstâncias sociais que formaram a base do caráter trágico de sua pintura. A dialética idealista hegeliana não era capaz – e nem poderia sê-lo – de entender isso.

Essa reorganização metodológica e de conteúdo socioeconômico de todos os problemas concretos da estética hegeliana também é evidente quando Marx concorda mais ou menos com a pergunta e com a avaliação histórica de Hegel. A arte da Antiguidade, especialmente a épica de Homero, também é para Marx, para usar suas próprias palavras: "norma e padrão inatingível" (MARX; ENGELS, 1976, p. 45, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2011, p. 63). No entanto, somente porque Marx e Engels descobriram as leis da sociedade gentílica e sua dissolução é que a arte grega, como expressão da "infância normal" (MARX; ENGELS, 1976, p. 45) no desenvolvimento da humanidade, vem a ocupar o seu devido lugar histórico real. Marx e Engels também veem que esse período é definitivamente uma coisa do passado. No entanto, isso não resulta em um pessimismo em relação à arte do presente e do futuro, como em Hegel. Resulta ainda menos na imitação formalista e acadêmica vazia da arte antiga, como aconteceu com a maioria dos discípulos idealistas de Hegel, e tanto menos que a arte deve ser vista como um desvio dessas normas, como foi feito na teoria estética e na prática artística da burguesia em declínio. A perspectiva socialista do desenvolvimento da humanidade, a percepção de que a luta de classes deve inevitavelmente levar à ditadura do proletariado ilumina de modo correto pela primeira vez as perspectivas do passado, o presente e o futuro do desenvolvimento da arte.

A avaliação correta da grande arte antiga, da Antiguidade, de Shakespeare etc. está intimamente relacionada à avaliação correta do presente. Vimos que Hegel examinou profundamente os problemas da arte burguesa moderna. Marx enfatizou esse traço problemático ainda mais vigorosamente e deu-lhe uma interpretação historicamente materialista: "Por exemplo, a produção capitalista é hostil a certos ramos da produção intelectual, como arte e poesia." (MARX; ENGELS, 1965, p. 257)

Em Hegel, no entanto, a única consequência dessa percepção, do reconhecimento dessa problemática, é que o "espírito" já ultrapassou o nível da estética, de modo que qualquer florescimento real da arte se tornou definitivamente impossível. Marx, por outro lado, viu claramente que a derrocada do capitalismo deveria dar um novo impulso poderoso a toda a cultura humana, e nela à arte. Essa nova perspectiva socialista do futuro também forneceu uma nova luz ao período da arte burguesa. Marx concordou, no geral, com a avaliação de Hegel sobre Cervantes, Shakespeare e Goethe, mas, ao mesmo tempo, centrou-se vigorosamente no realismo sociocrítico do

período burguês, em particular Fielding, Balzac e a arte dos realistas russos, cuja orientação sequer existia para a estética de Hegel.

Do ponto de vista teórico, há também muito mais a ser dito aqui além da avaliação correta de alguns destacados artistas. O significado real da concepção de Marx é o reconhecimento da importância revolucionária da arte progressista no decurso contraditório da sociedade capitalista. A concepção de Hegel da arte desse período só poderia necessariamente ser resignada, ser apenas a glorificação de tais tendências resignadas, como ocorre na arte do velho Goethe. Se Marx e Engels enfatizaram vigorosamente a importância dos grandes realistas dos séculos XVIII e XIX, se viram o grande realismo de Shakespeare como um exemplo atual de como a revolução popular deveria ser artisticamente configurada, é porque por trás dessa intuição estava a questão teórica de como se poderia superar, com a ajuda da dialética materialista, a concepção hegeliana do "fim da história", que também forma a base da estética de Hegel.

Tal crítica, no entanto, também inclui a ultrapassagem materialista da teoria hegeliana dos gêneros, a ruptura de seus estreitos limites idealistas. Em Hegel, por exemplo, o herói típico da tragédia é um homem que defende a velha ordem social contra os princípios da nova sociedade que avança. Marx e Engels não negam a existência de um tal tipo trágico, mas em sua discussão com Lassalle eles apontam que também há um novo tipo de herói trágico, isto é, a tragédia da ilusão heroica socialmente necessária entre os revolucionários do passado: a tragédia de Thomas Münzer, a tragédia do início dos revolucionários (cf. LUKÁCS, 2016). Em Hegel, como já apontamos, a sátira é exclusivamente a forma de arte da Antiguidade decadente. Marx e Engels mostram que a crítica satírica das contradições, mentiras e hipocrisia na sociedade capitalista de Diderot, Balzac, Heine e Shchedrin é extraordinariamente característica da literatura burguesa moderna etc. Aqui também podemos ver que uma questão concreta da avaliação e do gênero necessariamente decorre da visão idealista, a respectiva concepção dialético-materialista do desenvolvimento social: a reelaboração materialista da estética hegeliana não pode, portanto, limitar-se à crítica materialista de alguns princípios básicos, mas deve se estender a todas as análises concretas de Hegel, que se referem a certos estilos, gêneros ou artistas.

Mais do que caracterizar, os traços principais da inversão materialista da estética idealista hegeliana só podiam ser aqui apontados. Uma introdução necessariamente tão breve pode não ser adequada para uma caracterização efetiva. Isso exigiria um estudo tão fundamental quanto a crítica de Lênin à lógica hegeliana. Lamentavelmente, estudos de tal natureza ainda não são numerosos na teoria marxista-leninista. Embora Lênin tenha criado a base metodológica para isso, embora Engels tenha afirmado claramente como

Hegel não deve ser criticado se quisermos que o núcleo fecundo oculto nele seja útil para o futuro. Ele escreve para Conrad Schmidt:

Sob nenhuma circunstância você deve ler Hegel como o Sr. Barth leu, a saber, para descobrir os paralogismos e truques preguiçosos que serviram de alavanca para a construção. Isso é puro trabalho de garoto da escola. É muito mais importante descobrir o que há de certo e genial sob a forma incorreta e do contexto artificial. Assim, as transições de uma categoria ou de uma oposição para a próxima são quase sempre arbitrárias (...). Permanecer muito nisso é uma perda de tempo. (ENGELS, 1979, p. 204)

Essas indicações negativas de Engels e positivas de Lênin podem ajudar muito a estudar a estética de Hegel no espírito marxista correto.

VI

O fato de a literatura marxista sobre estética, especialmente aquela que lida com a relação de Marx com a estética hegeliana, ser tão pobre não é de forma alguma um acaso. As tradições no período da II Internacional foram as mais prejudiciais nesse campo. Para os teóricos da II Internacional, Hegel era de fato um "cão morto". Até um marxista tão importante, esteticamente educado e profundamente versado na literatura como Franz Mehring vê na estética de Kant o trabalho teórico fundamental deste campo – embora ocasionalmente faça um elogio sem sentido sobre o conhecimento universal de Hegel. Plekhânov tratou a estética de Hegel de maneira mais profunda e detalhada. No entanto, também suas análises não tocam nas questões fundamentais da crítica materialista em relação à estética hegeliana e sua aplicação; ele não trata das consequências metodológicas e teóricas concretas desses princípios. O que Lênin comentou criticamente sobre ele – sem deixar de reconhecer-lhe os méritos –, a saber, que ele lidou detalhadamente com muitas questões da filosofia hegeliana, mas não abordou os problemas cruciais, aplica-se perfeitamente à atitude de Plekhânov em relação à estética hegeliana.

Somente as críticas agudas que Lênin e Stálin fizeram a respeito de toda a teoria da II Internacional, a respeito da ingenuidade com a qual aplicou os princípios do marxismo ao período do imperialismo durante as guerras mundiais e a revolução proletária, tornaram possível que o marxismo se desenvolvesse ainda mais no campo da estética. A partir desse grande complexo de temas é claro que podemos apenas tocar aquelas questões específicas que estão intimamente ligadas à estética hegeliana.

A primeira questão é a concepção dialética do reflexo da realidade objetiva. Lênin explicou que, embora a dialética fosse o foco principal no tempo de Marx, quando o materialismo dialético foi fundado e desenvolvido, no período do imperialismo, a ênfase teve de ser mudada para o lado

materialista da teoria e do método. Em suas críticas devastadoras ao idealismo reacionário do período imperialista, Lênin elaborou a teoria do reflexo e a elevou a um nível superior. Somente era possível dar o golpe fatal na filosofia idealista se, ao mesmo tempo, a diferença entre a teoria do reflexo do antigo materialismo mecânico e a do materialismo dialético fosse trabalhada com clareza. Lênin levantou essa questão principalmente no campo da teoria do conhecimento e da lógica. No entanto, suas afirmações fundamentais também são de importância decisiva para o desenvolvimento futuro da estética no sentido materialista. Lênin, particularmente no contexto das críticas à lógica, destaca claramente que as formas abstratas relativamente mais constantes da lógica que foram repetidas por milênios, como as formas do silogismo em particular, são tipos abstratos de reflexo da realidade. A aplicação desta afirmação de Lênin às formas de arte relativamente constantes, por exemplo, as formas de gênero, confere à teoria estética sua base materialista real.

No campo da estética, Lênin aplicou essa visão à análise de fenômenos concretos. Assim, nos estudos fundamentais escritos sobre Tolstói, ele assume o mesmo ponto de vista de princípio de Engels em relação a Balzac – mesmo sem ter conhecido a análise de Engels que citamos (esses escritos só apareceram após a morte de Lênin); mas, como analisa um escritor que viveu em condições mais desenvolvidas da luta de classes, ele torna mais concreta essa aplicação engelsiana do marxismo e a desenvolve ainda mais.

A segunda questão importante para que precisamos chamar a atenção é o papel da atividade do sujeito. Como vimos, o materialismo antigo negligenciou essa questão; o idealismo subjetivo a considerou, mas, devido ao formalismo que acompanha tal idealismo, o papel social efetivo do indivíduo é excluído do conceito de atividade, e com ele, todo conteúdo social da arte. Não é por acaso que Kant combina o conceito de belo com o desinteresse. Embora o idealismo objetivo de Hegel coloque o conteúdo social e histórico da arte no centro de suas discussões, ele se detém na exposição objetiva do conteúdo; a atividade se limita quase exclusivamente ao processo artístico; e o papel socialmente ativo da obra de arte, o papel social da arte se apaga ou, no melhor dos casos, fica muito aquém da realidade. Como vimos, Marx e Engels também reconhecem e criticam os limites idealistas da dialética hegeliana a esse respeito. A análise de Engels da poesia de tendência já estabelece as bases para a unidade orgânica inseparável do talento artístico e da atividade social.

Lênin, no entanto, vai muito além das determinações de Engels sobre essa questão e, ao desenvolver ainda mais o marxismo, ele também empresta a ele sua base científica efetiva. Em sua polêmica contra o objetivista burguês Struve, o jovem Lênin define com precisão o partidarismo social de toda revelação filosófica correta de um materialista: “Por outro lado, o materialismo, por assim dizer, inclui o elemento do partido em que é obrigado, direta e abertamente, a avaliar todos os eventos, a assumir o ponto de vista de

um determinado grupo social." (LÊNIN, 1961, p. 414) Ao mesmo tempo, porém, o ponto de vista abrangente de Lênin não permite tirar dessa tomada de posição subjetiva, aberta e determinada consequências subjetivistas. Na mesma polêmica, Lênin também aponta que o objetivismo burguês é vago, abstrato e imperfeito, inclusive em sua busca pela objetividade. Portanto, quando o materialismo dialético exige o partidarismo, está ao mesmo tempo apresentando como incondicionalmente necessário o mais perfeito e objetivo reflexo: "Dessa maneira, o materialista é, por um lado, mais conseqüente que o objetivista e realiza seu objetivismo de maneira mais profunda e contínua. Não se contenta com a referência à necessidade do processo, mas esclarece qual formação socioeconômica dá conteúdo a esse processo, *qual classe* determina essa necessidade." (LÊNIN, 1961, p. 414) Lênin não se refere diretamente à estética nessa polêmica, mas é indubitavelmente certo que essa determinação teórica fundamental torna possível criticar e resolver todas as questões da estética, a estética hegeliana no sentido do materialismo dialético.

VII

Stálin⁶ concretizou esses ensinamentos de Lênin para os grandes problemas de nosso tempo. Aqui, podemos apenas enfatizar alguns pontos de vista teóricos fundamentais, cujo conhecimento é essencial se queremos estudar e criticar a estética hegeliana correta e com sucesso, no espírito do marxismo-leninismo, e tornar seu núcleo racional útil para o futuro. Acima de tudo, devem ser enfatizadas as discussões fundamentais de Stálin sobre a luta do novo contra o antigo como legalidade principal de qualquer desenvolvimento dialético. É particularmente importante ressaltar que, segundo essa concepção⁷, o novo, o que está em desenvolvimento, é mais importante que o antigo, o moribundo, mesmo que seja mais fraco no momento, ainda menos desenvolvido que o velho. Com a ajuda desse princípio, o desenvolvimento da arte, a luta das teorias estéticas pode ser integrada organicamente em todo o desenvolvimento social, a mudança pode ser vista não apenas onde enormes diferenças qualitativas se tornaram aparentes (o drama antigo e shakespeariano em Hegel), mas também em todas as partes da vida cotidiana da literatura e da arte. Dessa maneira, o desenvolvimento do estilo, dos gêneros de arte, perde completamente seu caráter estático, por assim dizer, um caráter puramente comparativo, semelhante a um museu, e se apresenta como fenômeno contraditório e combativo da sociedade humana. Isso porque já não se observa esse desenvolvimento no passado, como Hegel, mas como um processo chamado a realizar o futuro da arte. Esses princípios

⁶ [NT] Na edição de 1951: "... continuou e...".

⁷ [NT] Na edição de 1951: "... que, segundo Stálin, o novo...".

fundamentais já haviam sido claramente desenvolvidos por Marx e Engels, mas as exposições de Stálin sobre a luta do antigo e do novo concretizaram e também formaram a teoria estética do marxismo-leninismo.

Os trabalhos de Stálin sobre a questão da linguística também são de grande importância⁸. Aqui ele determina a literatura e a arte no espírito do marxismo, com uma inegável clareza, como uma superestrutura e, cientificamente, determina seu lugar na totalidade da atividade humana. Todavia, Stálin não se satisfaz em estabelecer apenas a conexão correta, mas concretiza essa determinação com energia extraordinária. Do ponto de vista do avanço científico da teoria estética, é de suma importância que Stálin vincule de maneira inseparável o reflexo da realidade objetiva ao caráter ativo da superestrutura, em virtude do fato de que é parte de sua natureza ajudar, respectivamente, a garantir a nova base e a derrubar o antigo. Por meio dessa atividade, o momento em que conseguimos acompanhar toda a história moderna da estética recebe sua mais alta formulação científica. Já nos referimos a importantes exposições de Lênin que necessariamente vinculam a questão da objetividade ao problema do partidarismo. Esse desenvolvimento adicional do marxismo recebe uma expressão ainda mais ampla em Stálin. Ele infere todas as consequências da conexão entre reflexo e atividade e vê essa atividade como o caráter superestrutural da superestrutura, que no nosso caso significa: o critério do caráter de arte pela arte⁹. "A superestrutura só precisa abandonar seu papel servil, a superestrutura só precisa passar da posição de defesa ativa de sua base para a posição de uma atitude indiferente a ela, para a posição de uma atitude indiferente em relação às classes, para que perca sua peculiaridade e deixe de ser superestrutura." (STÁLIN, 1950)

A segunda afirmação fundamental dos trabalhos¹⁰ linguísticos de Stálin, que são de importância crucial para todas as questões da arte, é de que a superestrutura está conectada à produção mesma apenas pela mediação da base, apenas mediada pelas relações de produção.

⁸ [NT] na edição de 1951: "... de importância histórica".

⁹ [NT] Lukács se vale nesse momento de uma estratégia muito comum em seus textos da época da repressão stalinista: atribui a Stálin ideias que lhe são próprias. Como o próprio autor revela no já referido Prefácio da edição italiana: "Aproveito a edição italiana para revelar abertamente os expedientes diplomáticos que utilizei nessa questão. O último ensaio desse volume trata do escrito de Stálin sobre a linguística. O leitor atento perceberá sem dificuldade que minha conferência refuta diretamente – ou corrige, ao menos, de um modo substancial – as afirmações de Stálin em dois pontos importantes. Segundo Stálin, a superestrutura serve sempre a uma base determinada e apenas a ela: minhas considerações tendem a demonstrar que uma superestrutura pode também atacar a base existente, e até pode endereçar-se a desagregá-la ou destruí-la. Em segundo lugar, Stálin sustenta que ao desaparecer a base tem de desaparecer também a superestrutura inteira: eu, pelo contrário, pretendo demonstrar que esse destino não afeta em absoluto a toda a superestrutura." (LUKÁCS, 1957, p. 10) Em outras palavras, ele interpreta Stálin de um modo intencional e bem peculiar no intuito de expor suas próprias ideias, burlando assim a censura dos órgãos oficiais do Partido.

¹⁰ [NT] edição de 1951: "artigos".

A superestrutura não está ligada diretamente à produção, à atividade produtiva do homem. Ela só está ligada à produção indiretamente, por meio da economia, por meio da base. Eis porque a superestrutura não reflete as mudanças no nível de desenvolvimento das forças produtivas imediata e diretamente, mas as reflete uma vez que sejam verificadas as transformações no âmbito da base, quando as transformações ocorridas na produção tenham encontrado o seu reflexo nas mudanças no sentido da base. (STÁLIN, 1950)

A estética marxista ainda não extraiu todas as consequências dessa importante formulação. No entanto, é claro que os problemas estéticos, muito discutidos e nunca resolvidos antes do advento do marxismo, só podem ser resolvidos de maneira unívoca e científica com base em tais formulações. Assim, por exemplo, uma questão como a da beleza natural só pode receber uma solução científica séria sob a base de tal afirmação¹¹. Ela penetra profundamente em todos os problemas estéticos: o como toda a representação artística, a relação do artista com a natureza, com o conteúdo, com o tema, com o mundo do objeto a ser representado podem agora ser entendidos corretamente. É claro que os grandes artistas e os grandes escritores sempre representaram instintivamente a realidade de acordo com o contexto; o humanismo dos grandes escritores e grandes artistas se expressa nessa instintiva e correta tomada de posição. A explicação científica da literatura e da arte, da estética e da crítica, no entanto, foram desvirtuadas desse desenvolvimento real; eles foram incapazes de explicar cientificamente os princípios da arte que foram colocados em prática. Essa formulação do marxismo-leninismo¹² permite, assim, a interpretação científica correta da prática artística passada e futura da humanidade.

Por fim, temos de aludir brevemente a outro tema, o problema do realismo socialista. É claro que mesmo a verificação mais superficial dessa questão está fora dos limites de uma introdução. Só é necessário apontar brevemente as relações metodológicas dessa questão, pois somente a prática e a teoria do socialismo podem dar uma base realmente científica à estrutura histórica da estética – questão cuja sistematização constitui um dos maiores méritos da estética de Hegel; pois a simples existência do realismo socialista não apenas dá uma nova perspectiva ao desenvolvimento da arte, mas também, inseparavelmente, dá à história real da arte (estilos, gêneros etc.) uma base metodológica para a elaboração científica das tradições progressistas.

Já mencionamos como Marx e Engels criticaram a afirmação de Hegel sobre as possibilidades artísticas do presente e como isso afetou sua afirmação

¹¹ [NT] edição de 1951: “... só com base nessa formulação de Stálin”.

¹² [NT] Na edição de 1951: “... de Stálin...”.

sobre toda a concepção da história, sobre a periodização da arte, sobre a elaboração do significado histórico e estético do realismo. Mas, a partir da situação histórica em que Marx e Engels escreveram suas obras, segue-se necessariamente que a arte do socialismo futuro poderia estar viva neles apenas como uma perspectiva geral de desenvolvimento da arte. Muitas de suas explicações mostram claramente que eles viram com clareza a necessidade desse desenvolvimento. No entanto, como ela ainda não podia ser um problema atual em sua época, fica evidente que não poderia ter um impacto concreto em sua compreensão da arte. Nos tempos de Lênin, o movimento revolucionário dos trabalhadores havia progredido tanto que o fundador literário do realismo socialista, seu primeiro clássico, apareceu na pessoa de Maxim Gorki. Lênin estava ciente da importância de Gorki desde o primeiro momento e, em sua teoria geral, também inferiu as consequências da novidade da situação. Na época da ditadura do proletariado, Lênin também demonstrou praticamente sua clareza teórica quando se opôs fortemente às tendências sectárias falsas na nova arte proletária (*Proletkult*) e levantou muito claramente a questão das tradições progressistas, sua importância para o desenvolvimento da arte socialista. E, no entanto, um nível mais alto de desenvolvimento socialista teve de ocorrer para que o realismo socialista como a nova forma de arte, no novo período, se tornasse um problema central concreto e positivo da literatura e da arte. Essa questão foi levantada no período após a morte de Lênin¹³ e continuou a estender suas lições a todo o campo da atividade artística. Isso deu à análise teórica e histórica da estética um novo ponto de vista, com a ajuda do qual podemos avaliar corretamente as tradições progressistas tanto na arte como na teoria da arte e na estética. No nosso caso, isso se refere à crítica da estética hegeliana, à explicitação do núcleo fértil que ela contém.

Dessa maneira, os clássicos do marxismo¹⁴ lançaram as bases principais para a crítica materialista da estética hegeliana, possibilitando assimilá-la como um legado a ser visto criticamente e permitiram que seja aproveitada em nosso trabalho. Tão brevemente como caracterizamos o trabalho de Marx e Engels nesse campo, por mais esquivas que tenham sido nossas explicações sobre como seus seguidores¹⁵ desenvolveram ainda mais a estética do marxismo, ainda esperamos que o leitor tenha recebido esses pontos de vista, com cuja ajuda a estética hegeliana pode ser usada como um legado a ser processado criticamente em nosso trabalho teórico. No entanto, considero

¹³ [NT] Na edição de 1951: “Stálin levantou essa questão e os representantes da teoria da arte soviética...”.

¹⁴ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin”.

¹⁵ [NT] Na edição de 1951: “... como Lênin e Stálin”.

necessário enfatizar mais uma vez que em relação a essa questão não se deve adotar o ponto de vista que consiste em afirmar que, como Hegel é idealista, nada que ele afirme pode estar certo, nem que Hegel esteja realmente certo em todas as questões essenciais e apenas o sinal idealista deve ser trocado por um materialista. A esse respeito, gostaria de salientar o que Engels escreveu sobre o método crítico correto e como não se deve criticar a estética hegeliana. Os clássicos do marxismo¹⁶ nos mostraram o método da crítica correta, que faz a crítica concreta, ao mesmo tempo e de modo inseparável um do outro, das distorções teóricas e históricas que a filosofia idealista necessariamente implica, e ao mesmo tempo permite extrair em cada caso, com a ajuda do mesmo método, as intuições corretas, muitas vezes geniais, da verdade que tanto enriquecem a estética de Hegel.

Referências bibliográficas

ENGELS, F. Carta a Margaret Harkness, abr. 1888. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 37: Briefe von Friedrich Engels, Januar 1888 -Dezember 1890. Berlin: Dietz Verlag, 1967.

_____. Carta a Conrad Schmidt, 1 nov. 1981. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 38 - Briefe von Friedrich Engels, Januar 1891 - Dezember 1892. Berlin: Dietz Verlag, 1979.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética* v. II. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Ästhetik*; Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

LÊNIN, V. *Werke*, Band 1 - 1893-1894. Berlin: Dietz Verlag, 1961.

LUKÁCS, György. *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag, 1954.

_____. *Contributi alla storia dell estetica*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1957.

_____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARX, K. Die heilige Familie. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 2. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

_____. *Grundrisse*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *MEGA II*, Band 1.1 Text - Karl Marx, Okonomische Manuskripte -1857-58, teil 1. Berlin: Dietz Verlag, 1976.

_____. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Heft III*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *MEGA I*, Band 02 Text - Werke, Artikel, Entwürfe März 1843 bis August 1844. Berlin: Dietz Verlag, 1982.

_____. *A sagrada família*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2003.

¹⁶ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin”.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 26-1 - Theorien über den Mehrwert - Erster Teil. Berlim: Dietz Verlag, 1965.

_____. *Werke*, Band 38 - Briefe von Friedrich Engels, Januar 1891 - Dezember 1892. Berlim: Dietz Verlag, 1979.

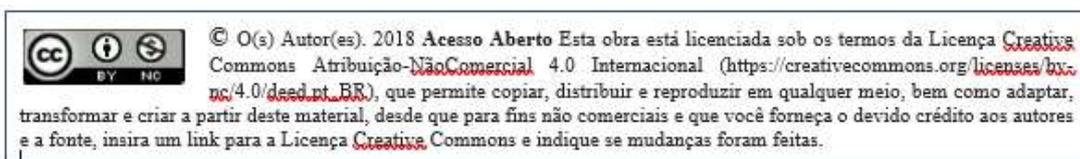
STÁLIN, J. Sobre o marxismo na linguística. *Problemas - Revista Mensal de Cultura Política* n. 28, jul. 1950.

Como citar:

LUKÁCS, György. A *Estética* de Hegel: introdução. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 228-62, jan./jun. 2020.

Data do envio: 24 mar. 2020

Data do aceite: 8 maio 2020



La otra teoría de la reflexión de Lênin: la formulación de una segunda teoría leninista del reflejo en el Resumen de la *Ciencia de la lógica*

Manuel Alejandro Bonilla¹

Resumen:

Este artículo analiza la teoría del reflejo desarrollada por Lênin en su confrontación con la filosofía hegeliana en los comentarios que escribió a La ciencia de la lógica en 1915. En estos comentarios, Lênin presenta la reflexión en el contexto de una relación reflexiva adaptativa entre el movimiento del conocimiento y el movimiento de realidad; La dinámica del conocimiento sigue el movimiento de la realidad y la influencia. Para Lênin de estos comentarios, la reflexión es un momento (mental) en el proceso de objetivación humana que transforma la realidad y origina al ser humano.

Palabras llave: dialéctica; ontología; Marxismo; lógica; gnoseología

The other theory of reflection of Lênin: the formulation of a second leninist theory of reflection in the commentaries to The science of logic

Abstract:

This article discusses the “theory of reflection” developed by Lenin in his confrontation with the Hegelian philosophy in the commentaries he wrote to the Science of *logic* in 1915. In these commentaries Lenin presents the reflection in the context of an adaptive reflective relationship between the movement of the knowledge and the movement of reality; the dynamics of knowledge follows the movement of reality and influences it. For the Lenin of the commentaries, the reflection is a (mental) moment of the process of human objectification that transforms reality and creates the human being.

Keywords: dialectics; ontology; Marxism; logic; gnoseology.

1. Introducción

La difusión de la teoría del reflejo en los debates de la filosofía contemporánea se ha atribuido tradicionalmente a Lênin, y en particular con

¹ Doutor em Filosofia pela Universidad Nacional de La Prata, Argentina e professor de filosofia da Universidad Luis Vargas Torres, Ecuador. *E-mail:* mabonillab5@gmail.com.

la discusión que se originara a partir de la defensa que él hizo de aquella teoría en su libro *Materialismo y empiriocriticismo* (ANDERSON, 1992, p. 79). Cuando Lênin postuló su teoría sobre las peculiaridades gnoseológicas y ontológicas del reflejo en el libro mencionado, no se situaba sin embargo a sí mismo en la posición de estar diciendo algo sustancialmente nuevo dentro del marxismo. Nociones de una teoría materialista sobre el reflejo se encuentran ya presentes en las obras de Marx (HAUG, 1994, p. 7). El pensador y revolucionario alemán hizo uso de vocablos dentro del campo conceptual del reflejo: *espejo* (MARX, 1957, p. 378), *reflejo* (MARX, 1957, p. 390), *reflejar* (MARX, 1961, p. 618) —sin alcanzar una aproximación sistemática (ZIMMERMANN, 1974, p. 187)—, con la intención de discutir la relación que tienen las ideas de los individuos con la realidad natural y social. Como se ha podido notar (MILLER, 1971, p. 29), Marx aprobaba la tendencia del materialismo ilustrado a rescatar la pasividad del sujeto frente a la naturaleza, y el vínculo inseparable establecido entre el conocimiento y la realidad material objetiva (MARX, 1968, p. 5). La reivindicación materialista de los factores de la producción social frente a lo que él entendía como desvirtuaciones del idealismo, le condujo desde temprano a recurrir a términos dentro del campo léxico del reflejo para hablar de la importancia de la realidad económico-social. Este uso del término fue posible porque, en el esquema del reflejo dos elementos asumen una clase de relación estructural en la que uno de los términos lleva a un plano diferente caracteres esenciales del primero, sin llegar a superponerse, y se establece de forma reconocible la prioridad del primer elemento respecto del segundo. Según este esquema, Marx situó como término primero de la relación a la realidad social material, y como término segundo a las distintas formas de conciencia social —o en palabras de Haug, estableció la actividad material social por un lado, y la actividad intelectual social por el otro (HAUG, 1973, p. 560)—; vinculadas ambas en una interdependencia dinámica atravesada por la historia.

En vista de la pertinencia del concepto reflejo en los trabajos de Marx, y del mismo modo en los escritos individuales del Engels tardío (KOSING, 1968, pp. 28-9), Lênin usó del término reflejo para poner en evidencia el papel central que una teoría del reflejo tiene para la comprensión de la relación entre lo ideal y la realidad social.

Aunque Lênin tiene breves textos anteriores a *Materialismo y empiriocriticismo* en los que, de manera rápida y coyuntural, se ocupó de cuestiones que podemos relacionar con la teoría del reflejo —esto es, el estudio de la relación reflexiva que se establece entre la actividad intelectual y la actividad material—, como por ejemplo, los artículos “Cuales son los amigos del pueblo y cómo aquellos luchan con los socialdemócratas” [1894] (LÊNIN, 1960), y “Dos tácticas de la social democracia en la revolución democrática” [1905] (LÊNIN, 1962b); en estos escritos mencionados el problema del reflejo

es encarado dentro de la cuestión más general del entendimiento teórico de la movilidad social con el fin de intervenir tácticamente en ella y lograr así la revolución; el reflejo no es por tanto un tema principal. El primer texto donde la cuestión del reflejo es abordada comprensivamente y a fondo es en el mencionado *Materialismo e empiriocriticismo* [1908] (LÊNIN, 1962a). Concretamente el libro se halla situado en los debates teóricos que tenían lugar en la Rusia de inicios del siglo XX entorno de la naturaleza del conocimiento espontáneo y del conocimiento científico –de manera que buena parte de él es una crítica a las concepciones positivistas de Ernts Mach y sus seguidores rusos-, dedicando sus más de 300 páginas a argumentaciones polémicas que buscan probar la existencia de un mundo material objetivo con independencia del conocimiento humano. En el transcurso de esta argumentación polémica, que tenía igualmente su trasfondo político en la rusia prerrevolucionaria de la época, termina Lênin en la justificación de la primacía de la praxis sobre el pensamiento abstracto y argumenta sobre la necesidad de una teoría vinculada a la praxis revolucionaria. Se llega a afirmar que las ideas tienen un estatuto “secundario” respecto de lo real, y que se encuentran condicionadas por él. En este sentido Lênin afirma que a la filosofía del marxismo le caracteriza “reconocer la teoría como copia aproximada de la realidad objetiva” (LÊNIN, 1962a, p. 265)². En posición contraria al idealismo epistemológico positivista representado por Mach y sus seguidores rusos como Bogdanov, Lênin sostiene que la filosofía materialista del marxismo afirma el conocimiento veraz de la realidad mediante un reflejo objetivo de lo que existe independientemente de la conciencia, y comprueba la verdad interviniendo objetivamente en aquél. Este formulario esquema con respecto de la relación entre las ideas y la realidad material, que considera a lo que Marx llamaba la “formas de conciencia social” (MARX; ENGELS, 1959, p. 26) como reflejo del mundo objetivo independiente de la conciencia, pasó a ser conocida en la URSS y en el mundo occidental coma la teoría del reflejo de Lênin. Una interpretación que se consolidó a partir de la canonización, favorecida por el mismo Stálin, de *Materialismo e empiriocriticismo* como uno de los textos básicos del marxismo-leninismo (STÁLIN, 1976, p. 847), y la inclusión además de la teoría del reflejo leniniana allí planteada como uno de los pilares del Diamat soviético (TIUKHTIN, 1962). Al ser conocido *Materialismo y empiriocriticismo* internacionalmente con ocasión de su inclusión en las obras completas de Lênin, se estableció una asociación entre la teoría del reflejo allí presente y lo que conforma la aportación específicamente leniniana a la tradición filosófica del marxismo.

La consolidación de esta idea como *locus communis* a lo largo del siglo XX, no coincidió, sin embargo, con la recepción positiva del texto.

² En los textos de Lênin citados, la traducción es nuestra.

Comenzando con las reservas con las que fue recibida la publicación del libro en Alemania en 1927 (KORSCH, 1975, p. 111), ha sido prácticamente unánime la crítica por parte de los representantes del marxismo occidental a los presupuestos epistemológicos presentes en la teoría del reflejo leniniana, que, se consideró, conducía a una simplista definición del conocimiento como “fotocopia” mecánica de la realidad exterior (ADORNO, 1966, p. 205; HABERMAS, 1971, p. 396; SCHMID, 1974, p. 31; HORKHEIMER, 1978, pp. 171-88). La interpretación de Boer, que en un artículo reciente colocaba *Materialismo y empiriocriticismo* como ejemplo de la dialéctica “vulgar” y “mecanicista” con respecto de la relación sujeto y objeto (BOER, 2015, p. 58), pone en evidencia lo que sigue siendo dictamen corriente entre los intelectuales occidentales vinculados al marxismo, y en el panorama filosófico contemporáneo.

En la vasta producción literaria de Lênin existe, sin embargo, una obra que confronta la dialéctica mecanicista de *Materialismo y empiriocriticismo*, y que, en lo que hace al caso presente, incluye una reformulación sustancial de la teoría del reflejo. Nos referimos al breve Resumen a la *Ciencia de la lógica* [1929] (LÊNIN, 1976b). Este texto es el resultado de las investigaciones históricas y filosóficas a las cuales Lênin se dedicó en el transcurso de su exilio en Suiza después de iniciada la I Guerra Mundial. Aprovechando el tiempo libre que le permitía su exilio en el país helvético, a partir del mes de septiembre de 1914, Lênin pasó un considerable número de horas en la biblioteca pública de Berna estudiando diversos libros filosóficos e históricos, a los cuales anotó, citó y comentó, en varios cuadernillos que fueron luego recogidos y editados en un tomo de las obras completas bajo el nombre de *Cuadernos filosóficos* [1933]. Parte de este material bibliográfico recogido corresponde a un estudio específico dedicado a la hegeliana *Ciencia de la lógica* [1812-6] (HEGEL, 1986). En este texto Lênin establece una valoración renovada de la obra y figura del pensador alemán -que ha sido un “redescubrimiento de Hegel”, así como de una restitución de la importancia y la influencia tenida por aquél en la historia intelectual del marxismo (ANDERSON, 1992, p. 302).

Una típica página del Resumen de la *Ciencia de la lógica* consiste principalmente en extractos en alemán de párrafos de *Ciencia de lógica*, resúmenes, comentarios y *marginalia* con reflexiones de diversa naturaleza. A pesar de ser éste el resultado de un trabajo realizado en el año 1915, la primera publicación es de 1929, en Ruso, como volumen IX de la colección *Miscelánea de Lênin*; después el texto es publicado, junto con otros escritos vinculados a las mismas investigaciones de aquellos años tales como el Resumen a las *Lecciones de historia de filosofía*, las anotaciones a las *Lecciones de la filosofía de la historia*, y el pequeño ensayo Sobre la cuestión de la dialéctica, en el tomo XLII de la edición rusa de las *Obras completas* [1933].

Con la discreta difusión que siguió a la publicación del Resumen de la *Ciencia de la lógica* en lenguas europeas como el alemán [1932], francés [1938], o el inglés [1958], los comentarios argumentados por Lênin pasaron a ser objeto de análisis y discusión por parte de algunos reconocidos intelectuales en el ámbito del marxismo occidental o afines a aquél (BLOCH, 1962; COLLETTI, 1958; DUNAYEVSKAYA, 1980; 1989; 1991; LEFEBVRE, 1957; 1967; 1969; LUKÁCS, 1948; SÁNCHEZ-VÁZQUEZ, 1980). Kevin Anderson ha realizado una investigación sobre las particularidades históricas de esta recepción y la relativamente reducida difusión alcanzada por la obra (ANDERSON, 1992, 1995a; 1995b). A pesar de los autores aludidos, la labor de Anderson y un pequeño número de comentarios en años recientes (BOER, 2015; KOUVÉLAKIS, 2007; MICHAEL-MATSAS, 2007; COOMBS, 2015), el Resumen de la *Ciencia de la lógica* tiene todavía un limitado papel en el enjuiciamiento del legado filosófico del pensador ruso y en la crítica a la filosofía hegeliana. En consecuencia, la argumentación presente en el Resumen de la *Ciencia de la lógica* ha sido descuidada al discutir la teoría del reflejo. En lo que sigue se argumenta, sin embargo, que la particular teoría del reflejo que Lênin desarrolló como resultado de su contacto con la *Ciencia de la lógica* de Hegel en su exilio suizo de 1915 se trata efectivamente de una argumentación con caracteres sistemáticos y distintivos, original en relación al resto de su producción, y que tiene su papel al momento de juzgar la naturaleza de la contribución de Lênin al marxismo y a la discusión filosófica sobre la teoría del reflejo.

2. Hacia la reformulación de la teoría del reflejo

Un postulado substancial que guía a las argumentaciones de Lênin cuando comenta en sus notas a Hegel, es la correspondencia que existe entre el proceso histórico social y el proceso del pensamiento. Se ha puesto de manifiesto que *La ciencia de la lógica*, como expresión analítica del complejo sistema hegeliano, presenta en forma estática el movimiento de los conceptos y de las relaciones entre ellos que han devenido históricamente. A diferencia de, por ejemplo, la *Fenomenología del Espíritu* [1807], que busca seguir el movimiento inmanente del desarrollo de las figuras de la conciencia en el marco general del despliegue del Espíritu, la *Ciencia de la lógica* muestra el “resultado” del movimiento y encuadra a los conceptos en un sistema cerrado, de modo que la movilidad fenomenológica-histórica de las ideas, que no es allí el foco de atención, se halla inferida. Lênin se muestra consciente de que en la *Ciencia de la lógica* se encuentra asumido el movimiento, particularmente en dos sentidos complementarios: 1) las relaciones conceptuales presentadas analíticamente en la lógica hegeliana son indicativo de la movilidad del pensamiento, a la vez que son expresión de la dinámica propia de lo real; 2) en

este movimiento del pensamiento y de lo real hay un proceso dinámico de mutua influencia y correspondencia, que se concretiza a lo largo de la historia humana. Por el carácter “materialista” del comentario y la argumentación de Lênin, al discutir este movimiento de correspondencia entre el pensamiento y la naturaleza natural y social, el momento preponderante es el movimiento de la realidad. Sentada esta prioridad, y la correspondencia en el movimiento, Lênin se considera autorizado a “transmitir” el devenir de los conceptos hacia la naturaleza intrínseca de las cosas. Así por ejemplo, al discutir una expresión de la multilateralidad de los conceptos hegelianos, afirma taxativamente que no solo las ideas, sino “cada cosa concreta, cada algo concreto, permanece en multifacéticas y a menudo contradictorias relaciones con todo lo demás, ergo, es ella misma y lo otro” (LÊNIN, 1976b, p. 138). De hecho, en un proceso característico de inversión materialista de Hegel, esta dinámica inherente a lo real material es puesta como la verdadera base de la movilidad del pensamiento. El conocimiento resulta, para el Lênin comentador de la *Ciencia de la lógica*, del movimiento puesto en marcha por la interrelación que acontece entre el devenir del pensar y el proceso histórico de lo material social. En el movimiento el pensamiento se acerca a lo real, en un proceso de “aproximación” en el que va captando cada vez con mayor precisión las determinaciones efectivas de los objetos. Se va produciendo así lo que puede entenderse como un juego de correspondencias: el pensamiento revela el movimiento de los conceptos, en tanto que se encuentra reflejando la “multilateralidad del proceso material y su unidad” (LÊNIN, 1976b, p. 110). Es característico de esta inversión leniniana al pensamiento de Hegel, el intento de reconducir la dialéctica supuesta en las interrelaciones de los conceptos lógicos a presupuestos materiales. La dialéctica, en sentido estricto, aparece nada más que como “la reflexión correcta [mental] del eterno desarrollo del mundo” (LÊNIN, 1976b, p. 110).

La labor de traducción desde las categorías conceptuales descritas en la *Ciencia de la lógica* hacia la configuración de la vida material, es posible y está sustentada según Lênin por la teoría materialista del reflejo; la cual pone como el elemento preponderante de la relación a lo real material, y considera a las relaciones reflexivas entre pensamiento y mundo según aquella preponderancia. Dialéctica y reflejo según este esquema muestran una mutua conexión: la teoría del reflejo es en principio una teoría respecto de la dialéctica, es decir, sobre la naturaleza y especificidad de la reflexión que, por medio de conceptos dinámicos, abiertos e interdependientes, el pensamiento lleva a cabo sobre la dinámica inherente de las cosas.

Partiendo del conocimiento como movimiento aproximativo que emprende la conciencia hacia un mundo objetivo -y que da lugar, según Lênin, a la dialéctica de los conceptos descrita por Hegel en sus obras-, el pensador ruso asume a la dialéctica como una propiedad del conocimiento humano

general. Idea que además se encuentra en el pequeño ensayo de la misma época “Sobre la cuestión de la dialéctica” [1915] (LÊNIN, 1976c). De acuerdo con Lênin, en toda captación realizada por el pensamiento de algo objetivo, se descubre los gérmenes que dan lugar a la movilidad dialéctica. Específicamente cree encontrar una comprobación de este axioma en los postulados y en el proceder propios de las ciencias naturales, pobladas siempre de teorías que hablan de modulaciones, transiciones y conexiones recíprocas de opuestos al intentar descubrir las determinaciones del mundo natural. A este respecto la concepción de Lênin, es semejante más al Marx de *El capital* que al Engels de *Dialéctica de la naturaleza*, pues entiende la dialéctica como la reflexión mental y siempre aproximativa del movimiento real, de manera que los conceptos dialecticos no acontecen en el pensamiento fuera del movimiento objetivo al que reflejan, y tampoco son atribuibles directamente a las cosas.

La especificidad del nuevo contacto de Lênin realiza con la filosofía hegeliana se muestra en este uso conceptual de la teoría del reflejo para interpretar el texto hegeliano. Al leer y comentar los pasajes de Hegel en los cuales encontraba la dialéctica, Lênin traduce la dialéctica como un proceso de reflexión mental que parte de un movimiento real en la que propio sujeto está involucrado. En sus anotaciones a la *Ciencia de la lógica* llegó a caracterizar la dialéctica en un esquema que mantenía la interdependencia continua entre los dos términos de la reflexión –lo real y lo material-, al mismo tiempo que reivindicaba la prioridad del movimiento del primer término respecto del segundo. Lênin entendió el procedimiento de vincular los abstractos conceptos hegelianos con la realidad exterior objetiva como otro ejemplo de la inversión realizada por Marx a la filosofía hegeliana; así habla entusiásticamente de “la universal, unilateral y vital conexión de todo con todo, y la reflexión de esta conexión en humanos conceptos –esto es poner, materialistamente, a Hegel de cabeza-” (LÊNIN, 1976b, p. 146).

La noción de reflejo así entendida lleva a suponer la esencialidad de la dialéctica como resultado de la “conexión” del pensamiento con el movimiento material, de manera que se entiende la dialéctica específicamente con relación a *tal conexión*, sin ser ya posible el utilizarla para calificarla independiente de ninguno de los dos términos. Esta característica es el resultado de comentar las categorías hegelianas con base en una teoría del reflejo que traduce a las determinaciones ideales “en clave material”, y es una particularidad del Resumen a la *Ciencia de la lógica* como expresión del contacto con la filosofía hegeliana que Lênin lleva a cabo en su exilio suizo de 1915. Es relevante en relación a esto el mencionar que el breve ensayo Sobre la cuestión de la dialéctica contiene una noción parecida de dialéctica, al definirla no como propiedad metafísica del universo, sino como un “viviente, multilateral conocimiento, con un número infinito de matices en cada acercamiento y

aproximación a la realidad” (LÊNIN, 1976c, p. 360). En el mismo texto mencionado llega Lênin a enunciar un juicio que podría considerarse incluso como una reconvención al mecanicismo presente en *Materialismo y empiriocriticismo*, al afirmar que la falta de aplicación del antes mencionado concepto de dialéctica a una teoría del reflejo es el infortunio fundamental de todo materialismo metafísico, que se muestra incapaz de hacer justicia a la multilateralidad del conocimiento (LÊNIN, 1976c, p. 360).

El reflejo del proceso de lo real conduce a la formación de categorías mentales con características específicas, que, de acuerdo con Lênin, se pueden desentrañar al interpretar (dialécticamente) los conceptos presentados en la *Ciencia de la lógica*.

Un hecho recalcado en varias ocasiones en los comentarios de Lênin, y al cual asigna un papel principal, es la naturaleza reflexiva de las categorías. Al analizar la presentación que hace Hegel de la noción de Esencia, como idea que establece semejanza consigo misma y que se pone a sí misma en un movimiento auto-referente, anota Lênin que “la semejanza (que se muestra a sí misma), es la reflexión de la Esencia en sí” (LÊNIN, 1976b, p. 133); juicio con el cual se termina definiendo a la semejanza del concepto consigo mismo no como algo estático que conduciría al conocido axioma lógico de $A=A$, sino como algo movable que se encuentra sometido al proceso de auto-referencia que envuelve a todos los conceptos y los dispone al cambio. Al comentar el texto hegeliano Lênin asume una perspectiva fundamentalmente diferente a la de Hegel para explicar tal fenómeno. Si, como ha apuntado Gadamer entre otros, el pensamiento mismo es para Hegel movimiento, y toda categoría al formar parte del movimiento del pensar se encuentra a sí misma desenvolviéndose en un proceso abierto de enriquecimiento de sus determinaciones (GADAMER, 1961, p. 173); para Lênin, en cambio, la reflexividad del concepto es el resultado directo de la dialéctica, es decir, del proceso por el cual el pensamiento humano refleja el movimiento de las determinaciones reales sirviéndose de categorías lógicas. Todas las leyes de la lógica hegeliana son, de acuerdo con Lênin, resultado de un proceso por el cual se hacen “reflexiones de lo objetivo en la subjetiva conciencia del hombre” (LÊNIN, 1976b, p. 184).

El esquema procesual del reflejo, que justifica según Lênin el aplicar las determinaciones de los conceptos de la *Ciencia de la lógica* al entramado de lo real-social con el pensamiento, tiene consecuencias relevantes para el entendimiento de la historia. Los hechos y acontecimientos son considerados desde la perspectiva del devenir, y el devenir mismo se concibe como un proceso de despliegue inmanente de determinaciones por parte de instancias que se colocan en relaciones reflexivas consigo mismas y con las otras. Lênin ve inmerso en este proceso a toda instancia de la realidad material en tanto que es parte de una relación variable con el pensamiento: el devenir de las

determinaciones de las cosas y de los conceptos se reflejan mutuamente. La historia política, la ciencia, las instituciones sociales, todos aquellos espacios de expresión objetiva de lo humano, siguen un proceso que tiene su correlato abstracto y abstraído en el pensamiento. De allí que Lênin llegue a afirmar que una continuación (materialista) de las dialécticas planteadas por Hegel y Marx consistiría en la elaboración dialéctica de las manifestaciones de lo humano, de la ciencia y de la técnica (LÊNIN, 1976b, p. 147), es decir, tal continuación consistiría en un estudio histórico que explique la relación procesual reflexiva que acontece entre los fenómenos dados y las teorías que el hombre aplica para comprenderlos y usarlos.

Es relevante recalcar que no se trata en ese sentido de que la conciencia se limite a observar simplemente el movimiento de la historia. Un aspecto general de la teoría del reflejo es que, aunque asume la prioridad del primer elemento respecto del segundo con el cual entra en relación, permite todavía mantener la interdependencia dinámica entre ambos. En principio, la característica principal del reflejo no es la idea de la copia o de la imitación, sino el establecimiento de una estructura por medio de la cual un término de la relación lleva a otro nivel a determinaciones esenciales del primero; esto es, señala primeramente una estructura reflexiva, que puede tener muchas formas de concretización, y que da ocasión para distintas formas en que los términos entren en la relación de referencia. En el caso de la teoría del reflejo sostenida por Lênin en sus comentarios a Hegel, la prioridad del movimiento material-social es acompañada no solo de una correspondencia en el movimiento del pensamiento, sino de una mutua influencia. El conciso axioma: “la conciencia del hombre no solo que refleja el mundo objetivo, sino que lo crea” (LÊNIN, 1976b, p. 212) es una expresión de este paradigma.

La mención a la relación sujeto-objeto, entendida como la conexión entre el movimiento del pensamiento y el movimiento de lo real, asume un esquema particular sobre el paso de lo abstracto a lo concreto y de lo concreto a lo abstracto. Lênin pone en evidencia que en el conocimiento se encuentran ambos tipos de procesos. Así, en el Resumen a las *Lecciones a la ciencia de la historia* de la misma época, anota que Hegel en ocasiones inicia el movimiento conceptual desde “lo abstracto a lo concreto: ser (abstracto) – existencia (concreta) – el ser para sí, o en el sentido inverso: la noción subjetiva – objeto – la verdad” (LÊNIN, 1976a, p. 314). Esto es así porque de acuerdo con la interpretación de Lênin, el pensamiento ordinariamente inicia con impresiones indeterminadas sobre las cosas que nos dejan nociones abstractas, a las cuales se aplica el estudio y la reflexión, para llegar a conceptos concretizados, los cuales a su vez nos vuelven a conducir a nociones generales. En tanto que el pensamiento es movimiento que refleja el movimiento objetivo, ambas orientaciones en el proceso del conocimiento son válidas. Lênin aclara que, en último término, “los momentos de la cognición se mueven en la

dirección del sujeto al objeto; siendo probados en la práctica y arribando a la verdad a través de ensayos” (LÊNIN, 1976a, p. 316). Es decir, son las necesidades de la acción práctica las que determinan el movimiento del proceso de lo abstracto y lo concreto y viceversa, al necesitar el sujeto cognoscente “reflejar” de una u otra manera las determinaciones reales que se presentan como objeto de su acción.

En el marco de esta argumentación, Lênin presenta una reevaluación de la noción de abstracción, que la dispone en una luz mucho más favorable que aquella de *Materialismo y empiriocriticismo*. “El pensamiento que procede desde lo concreto a lo abstracto —afirma—, probado que es correcto, no se aleja de la verdad, sino que llega más cerca de ella.” (LÊNIN, 1976b, p. 171) Y esto es así porque la abstracción de los procesos de la realidad es una de las características del proceder científico, el cual se orienta como ningún otro tipo de conocimiento al reflejo objetivo de los procesos. El proceder abstracto de la ciencia, que encuentra leyes y principios generales en la naturaleza y en lo social, es reflejo válido en cuanto que se aplica -y necesita aplicarse- a determinaciones verdaderas, esto es, en cuanto que, bajo la estructura del reflejo, conserva a la realidad exterior como el momento predominante a partir del cual se realiza la abstracción. La abstracción en estos casos requiere la comprensión verídica de determinaciones objetivas con el fin de influir e intervenir en la realidad: una abstracción que fallara en captar la configuración efectiva de realidad, condenaría al fracaso a la acción involucrada. Lênin afirma que el camino que conduce “desde la percepción viva hasta el pensamiento abstracto, y desde allí hacia la práctica, es el camino dialéctico al conocimiento de la verdad” (LÊNIN, 1976b, p. 147). Un juicio que muestra su reivindicación de la actividad abstraedora de la subjetividad en el acto del conocimiento, siempre y cuando su punto de partida sean las determinaciones existentes en lo real; una condición que su esquema del reflejo garantiza.

El entendimiento general que implican los comentarios de Lênin al problema del conocimiento, en tanto que aproximación dinámica del sujeto hacia al objeto, muestra que la dialéctica, en tanto interrelación entre el movimiento del pensamiento y el movimiento del mundo exterior, no significa la mera imitación por parte del pensamiento. Según el pensador ruso la lógica es la ciencia del conocimiento; pero el conocimiento, lejos de ser una reflexión inmediata, simple y completa de la naturaleza exterior, es en cambio “el proceso de una serie de abstracciones; la formación y el desenvolvimiento de los conceptos, las leyes etc... que embrazan condicional y aproximativamente la naturaleza en movimiento y desarrollo” (LÊNIN, 1976b, p. 182). Tal “abrazamiento” de lo real exterior consta de tres instancias: la naturaleza, el conocimiento humano, y la reflexión de la naturaleza en la cognición humana (LÊNIN, 1976b, p. 182). La última es la que da lugar a conceptos, leyes y categorías entregadas al conocimiento del cambio a la realidad. Según Lênin el

reflejo aplicado a lo objetivo solo puede ser la aproximación a la exterioridad que es totalidad y movimiento; el pensamiento, que va de lo concreto a la abstracto o regresa de lo abstracto a lo concreto, forma parte del acercamiento a lo real, limitado respecto de la totalidad, pero siempre perfeccionable.

Otro postulado leniniano es que la noción de subjetividad, en tanto actividad que es referida en un objeto exterior, presupone la existencia de una “otredad” independiente del pensamiento (LÊNIN, 1976b, p. 212). Al tratar sobre la objetividad que recibe el reflejo del conocimiento, Lênin distingue dos instancias específicas: “el proceso natural exterior (mecánico y químico), y la actividad material humana” (LÊNIN, 1976b, p. 188). El conocimiento es verdadero (objetivo) cuando el movimiento del pensar corresponde con aquellos dos procesos. La objetividad del conocimiento, basada como vemos en el “reflejo dinámico” del movimiento de lo real, apunta a lo que para Lênin es el fundamento de la interdependencia entre el sujeto y el objeto: la prioridad del trabajo. Si por un lado la naturaleza y la actividad material son objetos de la subjetividad; por el otro la naturaleza es el objeto tanto de la actividad ideal como de la material; la actividad humana, abarcando ambas dimensiones de lo ideal y de lo material, se encuentra en una relación fundamental con la naturaleza. Al analizar el fundamento que sostiene tal forma de relación, dice Lênin que la noción del hombre presupone el impulso de la realización de sí mismo, una forma de exteriorización hacia la otredad, la naturaleza, por la que aquél se “da a sí mismo la objetividad en el mundo objetivo... y se realiza (completa) a sí mismo” (LÊNIN, 1976b, p. 212).

Pasaje que es de relevancia capital para entender la especificidad de la argumentación leniniana sobre el reflejo desarrollada en la nueva confrontación con Hegel. Para Lênin la actividad ideal y material son el resultado de la orientación del hombre hacia la naturaleza exterior con el fin de crear una nueva realidad (objetiva) humana. Este proceso de creación ocurre mediante el trabajo. Es el trabajo el que finalmente explica la conexión entre el movimiento del conocimiento y el de la realidad, pues es necesario un conocimiento verdadero (objetivo) para intervenir adecuadamente en la naturaleza y transformarla según las necesidades y potencialidades humanas. Lênin afirma que la inclusión de la noción de vida en la *Ciencia de la lógica* tiene sentido “desde el punto de vista del reflejo del mundo objetivo en la conciencia humana, y de la puesta a prueba de esta conciencia a través de la práctica” (LÊNIN, 1976b, p. 202). Con lo que establece un esquema desde el principio mediado el reflejo: la vida presenta al hombre la necesidad del trabajo, y el trabajo requiere el reflejo objetivo para funcionar. En tanto que el trabajo es un proceso por el cual se va creando un mundo humano de acuerdo con fines y proyectos idealmente trazados, y es al mismo tiempo un proceso por el que el hombre se va objetivando (completando) en el mundo que crea, el reflejo mental que ocurre en el conocimiento se manifiesta como

instrumento activo de creación y transformación, continuamente retroalimentado por el resultado de la praxis. De allí la afirmación axiomática, expresión de su entendimiento del reflejo en tanto momento activo del proceso de la praxis, de que la conciencia del hombre no solamente que “refleja el mundo objetivo, sino que lo crea” (LÊNIN, 1976b, p. 212). La teoría del reflejo se manifiesta así, como una parte de una teoría general sobre proceso de auto objetivación de lo humano en la historia, y reivindica el rol activo de la conciencia en aquél.

3. Conclusión

Al interpretar las determinaciones de los conceptos presentes en la lógica hegeliana, Lênin establece una argumentación por la cual encuentra en los procesos objetivos (ya sea de la naturaleza, o de la actividad humana) las mismas cualidades que distinguen a los conceptos dialécticos hegelianos. Esto le lleva a ver una convergencia entre el movimiento del pensamiento y el movimiento de los procesos objetivos. Mediante el esquema del reflejo Lênin comprueba la existencia de aquella correspondencia en el propio devenir en la historia, y a la vez que salvaguarda, en contraposición con Hegel, la prioridad ontológica del movimiento de lo objetivo frente a la subjetividad. La teoría del reflejo desarrollada en los comentarios que conforman el Resumen a la Ciencia de la lógica arriba a una comprensión compleja de la relación sujeto-objeto, la cual supera el mecanicismo materialista de *Materialismo y empiriocriticismo*, al poner en primer plano la existencia de una dinámica interdependencia entre el movimiento del pensamiento y el movimiento de los procesos sociales y naturales. Según Lênin la interdependencia de ambos movimientos se encuentra justificada por la necesidad que tiene el ser humano de dirigirse hacia el mundo objetivo exterior y comprenderlo efectivamente en sus cambios. Al ser una instancia enmarcada en el complejo proceso de transformación de la realidad exterior, el reflejo que hace el pensamiento del mundo exterior es considerado no solamente como imagen pasiva de lo material, sino como un elemento que influye activamente en el objeto. Se llega a una afirmación del papel activo de la conciencia, al señalar que la correspondencia que sucede entre el movimiento del pensamiento y el movimiento de lo real interviene siempre en el proceso de creación y transformación del mundo humano, y es efectivizada por aquél. Todas estas cualidades permiten hablar de la emergencia de una sui generis teoría del reflejo en los estudios dedicados por Lênin a la lógica hegeliana durante su estancia en Suiza el año 1915, y que terminan en el texto de el Resumen a la *Ciencia de la lógica*; y esta teoría amerita ser traída a discusión siempre que se estudie la contribución de Lênin a este importante problema de epistemología y ontología marxistas como es del reflejo.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. *Negative dialektik*. Fráncfort d.M: Suhrkamp, 1966.
- ALTHUSSER, L. *Lênin and philosophy*. Londres: New Left Books, 1971.
- ANDERSON, K. *Lênin, Hegel and Western Marxism: from the 1920s to 1953*. *Studies in Soviet Thought*, XLIV, 1992.
- _____. *Lênin, Hegel, and Western Marxism: a critical study*. Urbana: University of Illinois Press, 1995a.
- _____. *Lênin's encounter with Hegel after eighty years: a critical assessment*. *Science & Society*, LIX, 3, pp. 298–319, 1995b.
- BLOCH, E. *Subjekt-Objekt*. Erläuterungen zu Hegel. Fráncfort d.M.: Suhrkamp, 1962.
- BOER, R. *Between vulgar and ruptural dialectics: reassessing Lênin on Hegel*. *International Critical Thought*, V, 1, pp. 52–66, 2015.
- COLLETTI, L. *Il marxismo e Hegel*. Introduzione. En: *Quaderni filosofici*. Milán: Feltrinelli Editore, 1958.
- COOMBS, N. *Did Lênin refound Marxist dialectics in 1914?* *The European Legacy*, XX, 8, pp. 1–19, 2015.
- DUNAYEVSKAYA, R. *Marxism and freedom: from 1776 until today*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- _____. *Philosophy and revolution: from Hegel to Sartre and from Marx to Mao*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- _____. *Rosa Luxemburg, women's liberation and Marx's philosophy of revolution*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- FETSCHER, I. *Marx and Marxism*. Nueva York: Herder and Herder, 1971.
- GADAMER, H-G. *Hegel und die antike Dialektik*. En: *Hegel-Studien*, v. 1, pp. 173-99, 1961.
- HABERMAS, J. *Theorie und Praxis, Sozialphilosophische Studien*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp, 1971.
- HARDING, N. *Lêninism*. Durham: Duke University Press, 1996.
- HAUG, W.F. *Was soll materialistische Erkenntnistheorie?* *Das Argument*, XV, 81, pp. 559–73, 1973.
- HAUG, W.F. *Abbild*. En: HAUG W.F. (Ed.). *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, v. 1. Hamburgo: Argument, 1994, pp. 7–21.
- HEGEL, G. *Wissenschaft der Logik*. Fráncfort d.M.: Suhrkamp, 1986.
- HORKHEIMER, M. *Über Lênins Materialismus und Empiriekritizismus*. En: SCHMIDT, N. (Ed.), *Gesammelte Schriften*, v. 11, Fráncfort d.M.: Fischer Wissenschaft, pp. 171-88, 1986.
- JAMES, C. *Notes on dialectics: Hegel-Marx-Lênin*. Westport: Lawrence Hill, 1980.
- KORSCH, K. *Lênin's Philosophy*. En: PANNEKOEK, A. (Aut.). *Lênin as Philosopher*. Londres: Merlin Press, 1975, pp. 111–5.

- KOSING, A. Karl Marx und die dialektisch-materialistische Abbildtheorie. *Deutsche Zeitschrift Für Philosophie. Sonderheft*, II, pp. 7–29, 1968.
- KOUVÉLAKIS, S. Lénin as reader of Hegel: hypothesis for a reading of Lénin's notebooks on Hegel's *The science of logic*. En: BUDGEN, S.; KOUVÉLAKIS, E.; ŽIŽEK, S. (Eds.). *Lénin reloaded: towards a politics of truth*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 120–204.
- LEFEBVRE, H. *La pensée de Lénine*. Paris: Bordas, 1957.
- LEFEBVRE, H. Introduction. En: LÊNIN, V. (Aut.). *Cahiers sur la dialectique de Hegel*. Paris: Gallimard, 1967.
- LEFEBVRE, H. *Logique formelle, logique dialectique*. Paris: Anthropos, 1969.
- LÊNIN, V. What the 'Friends of the people' are and how they fight the social-democrats (a reply to articles in Russkoye Bogatstvo Opposing the Marxists). En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 1. Moscú: Editorial Progreso, 1960, pp. 129–332.
- _____. Materialism and empirio-criticism: critical comments on a reactionary philosophy. En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 14. Moscú: Editorial Progreso, 1962a, pp. 17–361.
- _____. Two tactics of social-democracy in the democratic revolution. En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 9. Moscú: Editorial Progreso, 1962b, pp. 15–140.
- _____. Conspectus of Hegel's book lectures on The philosophy of history. En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 38. Moscú, Editorial Progreso, 1976a, pp. 303–14.
- _____. Conspectus of Hegel's book *The science of logic*. En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 38. Moscú: Editorial Progreso, 1976b, pp. 85–242.
- _____. On the questions of dialectics. En: *V. I. Lénin Collected Works* v. 38. Moscú: Editorial Progreso, 1976c, pp. 355–62.
- LUKÁCS, G. *Der junge Hegel. Über beziehungen von Dialektik und Ökonomie*. Viena: Europa Verlag, 1948.
- MARX, K. Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. En: I. für M.-L. beim Z. K. der SED (Ed.). *Marx Engels Werke* v. 1. Berlín: Dietz, 1957, pp. 378–91.
- _____. Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie. En: I. für M.-L. beim Z. K. der SED (Ed.). *Marx Engels Werke* v. 13. Berlín: Dietz, 1961, pp. 615–41.
- _____. Thesen über Feuerbach. En: I. für M.-L. beim Z. K. der SED (Ed.). *Marx Engels Werke* v. 3. Berlín: Dietz, 1968, pp. 5–7.
- _____; ENGELS, F. Die deutsche Ideologie. En: I. für M.-L. beim Z. K. der SED (Ed.). *Marx Engels Werke* v. 3. Berlín: Dietz, 1959, pp. 11–532.
- MICHAEL-MATSAS, S. Lénin and the path of dialectics. En: BUDGEN, S.; KOUVÉLAKIS, E.; ŽIŽEK, S. (Eds.). *Lénin reloaded: towards a politics of truth*. Durham: Duke University Press, 2007, pp. 101–19.
- MILLER, A. *Diderot studies XV*. Ginebra: Librairie Droz, 1971.
- SÁNCHEZ-VAZQUEZ, A. *Filosofía de la praxis*. 3. ed. Barcelona: Grijalbo, 1980.

SCHMIDT, S. *Elemente einer Textpoetik*. Theorie und Anwendung. Munich: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1980.

STÁLIN, J. Dialectical and historical materialism. *Problems of Lêninism*. Pekín: Foreign Languages Press, 1976, pp. 835-73.

TIUKHTIN, V. On the process of reflecting reality in cognition. *Soviet Studies in Philosophy*, I, pp. 45-53, otoño 1962.

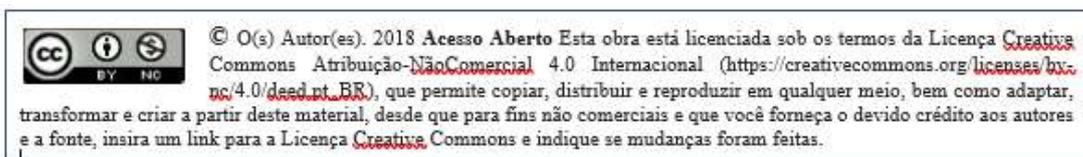
ZIMMERMANN, R. Semantik Widerspiegelung und marxistische Erkenntnistheorie. *Das Argument*, XIV, 85, pp. 187-201, 1974.

Como citar:

BONILLA, Manuel Alejandro. La otra teoría de la reflexión de Lênin: la formulación de una segunda teoría leninista del reflejo en el Resumen de la *Ciencia de la lógica*. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 263-77, jan./jun. 2020.

Data do envio: 5 ago. 2019

Data do aceite: 16 mar. 2020



Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética

Henrique Coelho¹

Resumo:

O texto visa a mostrar, a partir das análises do Roberto Schwarz e György Lukács, como a análise de lastro marxista autêntico é divergente da leitura meramente sociológica, procurando superar a dualidade “esteticismo x sociologismo”, dois reducionismos antidialéticos. Em outros termos, trata-se de expor, dentro de nossos limites, como o autor brasileiro, ao buscar a inflexão realista de algumas obras, não deixa de debater problemas da especificidade estética, portanto, sem que a vida social explique absolutamente a arte, mas ao mesmo tempo, seja seu substrato indispensável. Para tanto, faremos uma primeira reflexão sobre o decurso em que György Lukács, referência importante para Schwarz, deslinda a arte através, primeiramente, de posições idealistas e, logo após, a partir da emergência e redescoberta gradual da ontologia marxiana e da valorização do realismo crítico.

Palavras-chave: dialética; forma estética; objetividade social; Lukács; Schwarz.

Roberto Schwarz and Gyorgy Lukacs: a dialectic approach

Abstract:

The text aims to show, from the analyzes of Roberto Schwarz and Gyorgy Lukacs, how the analysis of authentic Marxist ballast is divergent from the merely sociological reading, seeking to overcome the duality "aestheticism x sociologism", two anti-dialectical reductions. In other words, it is a matter of exposing, within our limits, how the Brazilian author in seeking the realistic inflection of some works does not stop debating problems of aesthetic specificity, therefore, without the social life explaining art absolutely, but at the same time, is its indispensable substrate. To do so, we will make a first reflection on the Lukacsian course (Gyorgy Lukacs) where the Marxist author, an important reference for Schwarz, breaks the art through, firstly, Idealist positions and then afterwards emergence and gradual rediscovery of Marxian ontology and appreciation of critical realism.

Keywords: dialectic; aesthetic form; social objectivity; Lukács; Schwarz.

¹ Sociólogo (UFMG), doutorando em Estudos Organizacionais, Trabalho e Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). *E-mail:* rickcoelho@hotmai.com. Revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção.

I

O tema da autonomia da arte deve ser colocado e travejado pela querela acerca de sua inflexão absoluta ou sua inflexão relativa. Nesse sentido, seguindo a dicção e o decurso teórico lukacsiano, podemos observar esta dupla natureza de teorias. Em primeiro momento, a que apreendeu a arte de maneira absoluta e hermética – mesmo que não se empenhe, necessariamente, nas inflexões causais do “gênio” ou do “desinteresse” (SILVA, 2008) –, como também, mais adiante, em sua maturação teórica marxista, a inflexão que captura as determinações reflexivas entre a arte e as demais esferas da vida social. No último caso – referente à autonomia relativa –, não fica suspensa a especificidade da arte, quer dizer, sua lógica específica enquanto práxis e esfera social, mas impressa a demarcação ontológica da totalidade e da articulação (interrelação peculiar às entificações sociais), lineamento marxiano de primeira ordem filosófica.

Acerca do jovem Lukács, Arlenice Almeida da Silva diz que:

Se para os antigos a reflexão sobre a arte estava fundada, *grosso modo*, na pesquisa do bem e da verdade, em Lukács a estética é pensada nos quadros teóricos da modernidade, isto é, a partir de questões formais referentes à constituição interna da própria obra de arte, e na autonomia que a obra reivindica para si. Nestes estudos, em sua maioria fragmentados e redigidos na forma de ensaios, Lukács estabelece um diálogo não só com o cerne do idealismo alemão e com o romantismo (Kant, Fichte, Schelling, F. Schlegel, Novalis, Hegel), mas também com a fenomenologia de Husserl e o existencialismo de Kierkegaard, sem falar da presença latente de Nietzsche. (SILVA, 2008, p. 1)

Ou seja, tem-se uma primeira posição lukacsiana que não toma uma bem equacionada posição marxista. O travessão idealista (seja influenciado pelas filosofias da vida, seja, logo depois, influenciado por Hegel) dura, *com grande acentuação*, até os marcos de seu último livro travejado pela lente hegeliana, *História e consciência de classe* (1923). É possível, ainda, ver certa influência mais à frente, no que tange ao suposto *vínculo lógico* Hegel-Marx, como em *Introdução a uma estética marxista* (1957) e na própria *Estética* (1963), porém, aqui o materialismo já está mais demarcado (CHASIN, 2009). Na fase anterior, de tino idealista, depreende-se da arte um “automovimento” (referência ao seu hermetismo enquanto objeto e práxis), seja como faculdade estética *a priori*, seja como essência metafísica autoposta.

Neste momento, para o autor, há, como emblema da “modernidade” (expressão que será menos usada quando o marxismo passa a predominar em sua teoria; expressão típica das filosofias da subjetividade), uma “ruptura” (SILVA, 2008) desagregadora e fundamental entre indivíduo/arte e mundo. Por mundo, pelo viés anticapitalista romântico (“modernidade”) adstrito à época, entende-se a referência às entificações cotidianas reificadas, o

esvaziamento das relações humanas e a dominação “coisal” (dos objetos dos homens sobre os homens). Nesta contextura, a arte apareceria como forma universal posta pela faculdade estética da individualidade, momento concernente à sua elevação-suspensão (fugaz), destaca-se, em total rompimento e incomunicabilidade com a vida cotidiana reificada. Assim, nestas condições de análise da obra de arte, afirma Arlenice Almeida da Silva (2006), há uma ruptura insuperável entre indivíduo e mundo. Segundo nos explica a autora, também não se trata, para o jovem Lukács, de analisar a questão estética a partir do psicologismo, isto é, das qualidades intrínsecas à subjetividade do autor. Parte-se, antes de tudo, da própria obra de arte entificada, objetivada, “puro artefato”, manifestação (SILVA, 2008).

Para Hegel, a modernidade também impedia uma integração entre individualidade e sociedade. Isso, no entanto, era apreendido de forma positiva, uma vez que a perda dessa totalidade e a integração interioridade-objetividade se dava ao passo que 1) a totalidade já estava garantida pela realização do Espírito no estado; 2) o Espírito já se encontra na consciência de si mesmo, quer dizer, em seu paroxismo na própria subjetividade, denegando a necessidade de um ação do sujeito na vida exterior (COTRIM, 2009). Não se fazia demandante, dessa forma, a integração ética exemplar à Antiguidade, onde a individualidade grega se perfazia integrada à comunidade, isto é, inexistência de antagonismo entre subjetividade e estrutura social, integração ética que possibilitava a realização plena da plasmação estética, uma vez que a forma artística refletia a forma social em sua integração e totalidade indivíduo-sociedade (COTRIM, 2009). No caso da “modernidade”, termo típico das reflexões do “anticapitalismo romântico”, apresenta-se uma perda da totalidade dada a desintegração entre individualidade e sociedade, cisão que separa uma subjetividade elevada, um espírito alcandorado, mas em perdição, uma vez que a estrutura social apresenta-se como deletéria, decrépita e corrompida para ação dessa alma. Para o jovem Lukács, em termos dessa mesma concepção, não haveria, como em Hegel, uma instituição para assegurar a totalidade perdida (estado). A própria subjetividade se encontraria em conflito irresoluto com a objetividade social, reino do inautêntico. Destarte, se para Hegel o lirismo é uma positividade, uma vez que é uma subjetividade refletindo o “espírito consciente de si mesmo” na ambiência da própria subjetividade fechada em si absolutamente, o jovem Lukács verá o lirismo (como se dará no romance) como uma “irmandade da solidão”, isto é, subjetividades que comunicam sua falta de sentido no mundo (COTRIM, 2009).

A arte, para este jovem Lukács, atua, neste momento, como apanágio de um mundo em que subjetividade e objetividade estão rompidas, propondo-se à busca de uma totalidade perdida. A arte, entretanto, remontando à nuance pessimista, só pode ser uma falsa panaceia, já que alça o mundo sem sentido,

aborda a perda da totalidade, sem, contudo, poder dar uma resolução objetiva ao problema, quer dizer, posta-se como uma lírica do impossível que denota as “fragmentariedades do mundo” (LUKÁCS *apud* COTRIM, 2009). No mundo em que a vida empírica está apartada da essencialidade, configuração objetiva da “modernidade”, a epopeia tem de dar lugar ao romance, de modo tal que o romance aparece como uma atitude estética desesperada e de fracasso em busca da essência e totalidade perdida, dada a cisão pungente entre individualidade e objetividade (COTRIM, 2009).

Segundo este jovem Lukács, eivado pelo idealismo (do subjetivo, primeiramente, ao objetivo, por fim), o herói do romance (assim como o artista) segue em uma “busca infeliz”, porquanto só em sua alma, em sua interioridade, poderia mover-se para a essência, contudo, essa essência mesma se escapa, é inalcançável, configurando a busca do indivíduo problemático (COTRIM, 2009), da alma inquieta, diante da assustadora plethora do inautêntico que está objetivada na exterioridade moderna, isto é, um insurgente – fracassado – contra a mendacidade e perfidez da efetividade. Ao passo que evidencia a problemática do mundo, é dação de tom e corolário da sua própria problemática, já que, diante da puerilidade e ardil da exterioridade, resta-lhe o autoisolamento da “busca infeliz”. Trata-se de uma desintegração pujante da ética, da integração entre individualidade e comunidade que plasmariam uma totalidade em harmonia, em plenitude canora. O tom pessimista está posto em sua nuance clara, já que o herói dá-se como fracassado, como quem procura e não acha, o ser ausente de comunidade, uma vez que é perene e instada a “inessencialidade” insuperável da vida. No prumo dessa busca, atinge um mero “vislumbre”, como parca aproximação da totalidade e integração, pseudorealização, já que cativo de seu solipsismo forçado, dada a hostilidade do mundo moderno. Permanece no romance, segundo o jovem húngaro, a “intenção ética”, uma espécie de evocação da comunidade perdida, acompanhada de certo desolamento e insubordinação.

O imanentismo da obra de arte deságua na incomunicabilidade tanto com o autor quanto com o receptor, ainda que o produtor, ao ser seu portador e via, esteja em estado de “suspensão fugaz” em relação à vida cotidiana. A arte não serve, portanto, para o jovem Lukács, para reconciliar indivíduo e mundo, não tem esse poder. Vejamos, desta forma, que há para ele uma divisão rigorosa entre subjetividade e objetividade, tendo na segunda (a objetividade enquanto “modernidade”) o reino da perdição e embrutecimento contra o qual as personalidades se defrontam. Neste instante, a dialética materialista entre objetividade e subjetividade não é sequer suspeitada, assim como as determinações reflexivas entre as esferas sociais.

Para o jovem Lukács, portanto, há uma *dissonância* na produção estética, já que entre indivíduo e mundo há um terreno do incomunicável: arte

que fica à deriva, torna-se um “mal-entendido”, no sentido e diapasão de seu hermetismo contra o mundo. Nesse sentido, segundo Silva (2008), para o jovem húngaro, a forma estética produz “signos inadequados”, ou seja, sem relação com os possíveis impulsos advindos da *realidade vivida*. Assim, “A dissonância é a compreensão da realidade na perspectiva do *non sense* afirmado na forma” (SILVA, 2008, p. 4). Quanto ao problema histórico, vejamos a resolução dada:

A obra de arte manifesta esse caráter paradoxal, é ao mesmo tempo temporal e atemporal, uma duplicidade que é o resultado de uma produção circunscrita e enraizada em um tempo e a um espaço, mas portadora de validez e efeitos universais. Ela possui ao mesmo tempo um caráter histórico e artístico, mas também há algo de irracional em sua manifestação, um “mal-entendido” que lhe é constituinte; a arte fala e constitui-se, em suma, a partir de uma distância, de um “Hiatus” [*Abstand*]. A obra é temporal segundo sua gênese e atemporal pelo efeito que produz no sujeito receptor; um efeito independente do transcorrer do tempo. (SILVA, 2008, p. 4)

Ademais:

A relação entre historicidade e atemporalidade na obra de arte é o tema que marcará toda a produção do jovem Lukács, bem como boa parte de seus escritos de maturidade, e é, por outro lado, o que singulariza sua reflexão diante da estética dita, *grosso modo*, romântica. Para Lukács, Schelling percebeu com profundidade, mais do que todos os românticos, que “toda obra é a eternização de um momento histórico determinado” – “que a obra sai do tempo e para ele retorna”: “ela arranca um instante do fluxo temporal, lhe conferindo a perenidade do tempo” (SILVA, 2008, p. 220). Mas, enquanto os românticos ainda permanecem ligados a uma teoria platônica da arte, Lukács procura tirar outras consequências do procedimento formal da obra, de sua incontornável materialidade. Não só toda obra suscita um mundo novo, abrindo um campo vasto de possibilidades, como ativa um campo de negatividade, o “mal-entendido” na relação do eu com o mundo. (SILVA, 2008, p. 5)

A “face de Janus” da arte seria sua ambiguidade, nascer dentro de um tempo histórico, mas não ser sua expressão, mas uma forma que se afirma na sua materialidade e imanência, distante, travejada pela “opacidade”, já que não explicita a realidade vivida; daí o caráter paradoxal dessa práxis social (SILVA, 2008). Nesse sentido, a obra não é singularismo, expressão psicologizada e psicologizante do produtor, do artista em-si-mesmo, nem mesmo é reflexo mecânico da objetividade, mas o único “escape” da vida cotidiana dilacerada pela reificação da “modernidade”, restando ao artista o solipsismo, arte como “mal-entendido” e deslocamento da realidade.

É preciso assentar, porém, que o trato hegeliano é posterior a 1910, quando a inflexão ao autor alemão e, por isso, ao idealismo objetivo, começam a despontar. Tal destino se completará em *A teoria do romance* (1915-6),

marco objetivado da transição entre o idealismo subjetivo ao idealismo objetivo, como o próprio autor húngaro infere. Prevalecerá aqui uma concepção sujeito-objeto de tipo hegeliano, preservando também suas categorias estéticas, embora Lukács também se diferencie do autor alemão clássico, como vimos (COTRIM, 2009).

Como admite Silva, até *A alma e as formas* (1911) há a síntese de um estruturalismo com traços fenomenológicos husserlianos (também, do existencialismo de Kierkegaard e do tragicismo de Nietzsche), além de uma influência do kantismo na tônica da execução de uma “teoria do conhecimento”, portanto, da querela central acerca do entendimento. Em *A alma e as formas*,

o que possibilita o surgimento de uma nova lírica é o isolamento, o afastamento da “cultura espiritual” de sua época, provocado pela reação diante de “um tempo que não é favorável à poesia”; é a impossibilidade de uma “cultura pública”, de “uma alma e uma voz nacionais”, no sentido antigo, ou seja, a solidão do “homem arrancado de todos os laços sociais”, mas que não cessa de desejar alguma forma de pertencimento (SILVA, 2009, p. 100).

Nesse sentido, concebidas exterioridade e interioridade como transpassadas pela distância e incomunicabilidade, é que nascerá a nova lírica. Nesse tempo de uma “busca infeliz”, o salto para a interioridade aparece como destino inerente e pejorativo, distanciamento da vida. O novo lirismo, do início do século XX, que “dissimula seus tons confessionais”, ou seja, interioridade como retorno a um âmago angustiado e, fundamentalmente, sem “comunhão com o leitor”, sem desejo de exteriorização da vida (SILVA, 2009). Esse lirismo moderno, longe de angariar posição como cântico coletivo (como lirismo antigo que poderia ser uma expressão simbólica nacional), é solitário enigma possibilitado pela “cultura da época”, o esvaziamento dos laços sociais. O novo lirismo é a forma significativa de almas significativas abaladas. Assim, não há mais “uma experiência vivida a ser cantada” (SILVA, 2009). A nova poesia lírica é, assim, integração entre “silêncio e narrativa”, o murmúrio da individualidade desolada posto em forma artística (SILVA, 2009). Em outras palavras, “denúncia da realidade aniquilada”, ainda que de maneira oblíqua e não direta.

II

Em contraste com o desenvolvido até aqui, em *Meu caminho para Marx* (1933), vemos a autoconstatação definidora de um engate teórico que revela a preza pela “leitura imanente” (CHASIN, 2009) da obra de Karl Marx, modificando o padrão de investigação de György Lukács. Se a matriz idealista (existencialista, fenomenológica, kantiana-hegeliana etc.) prevaleceu nas

visadas passadas, será na segunda metade da década de XX a incipiente jornada ao Marx como fulcro teórico principal, inclusive, para a nova apreensão do estético. Matriz que precisa ser baliza e parametração para todo pensador, segundo este Lukács de 1933, que tenha como escopo a elucidação radical do complexo categórico da realidade efetiva. Marx, em seu composto filosófico e científico, aparecerá como “pedra de toque”, momento de crivo avançado sobre a representação da realidade. É nesse sentido que Lukács escreve sobre a necessidade da explicitação de cada pensador em relação ao conteúdo social da obra marxiana, quer dizer, afirmação de “seu lugar nela e seu próprio posicionamento em relação a ela”, uma vez que tal obra anatomiza os próprios conflitos da história humana. Não obstante a seriedade de cada intelectual, para Lukács, tornam-se consequentes a seriedade e profundidade teóricas que se posicionam frente às lutas histórico-sociais, tendo por caminho, por conseguinte, o tracejamento ontológico-científico de Karl Marx, rompante intelectual, obra imanentemente colada ao desvelamento profundo da sociabilidade (do conjunto dos complexos sociais, entre eles, a arte) e de suas contradições.

A relação com Marx é a verdadeira pedra de toque para todo intelectual que leva a sério a elucidação da sua própria concepção de mundo, o desenvolvimento social, em particular a situação atual, o seu próprio lugar nela e o seu próprio posicionamento em relação a ela. A seriedade, o escrúpulo e a profundidade com que ele se dedica a esta problemática nos indica em que medida ele quer, consciente ou inconscientemente, esquivar-se de um claro posicionamento com relação às lutas da história atual. Os esboços biográficos que tratam da relação com Marx, da luta espiritual com o marxismo, dão-nos, por vezes, um quadro que, enquanto contribuição à história da luta social dos intelectuais no período imperialista, possui um interesse geral, mesmo quando, como no meu caso, a biografia em si não tenha nenhuma pretensão de interessar ao público. (LUKÁCS, 1983, p. 1)

Segundo o autor, revendo criticamente sua posição de classe [*Standpunkt*] anterior:

A tese neokantiana da “imanência da consciência” ajustava-se perfeitamente à minha posição de classe na época; não a submetia a qualquer exame crítico, mas a aceitava passivamente como ponto de partida de toda e qualquer colocação do problema gnosiológico. (LUKÁCS, 1983, p. 1)

A propositura de Lukács, bastante modificada e com autocrítica retrospectiva, traz outro ponto importante para entendermos a fundamentação marxiana por vezes deturpada nas várias formas do marxismo vulgar. A ausente distinção entre os materialismos dialético e não dialético é a síntese confusa que substanciou (não só, mas também) a gama teórica formante da irrealização revolucionária do século XX: teoria marxista levada à

vulgarização ideológica positivista e/ou economicista, fundamentação falseada, que não atina para a realidade do ser-em-si, dando as costas ao materialismo humanista enquanto lineamento ontológico fundamental de Marx. Sem isto, o entendimento da determinação recíproca entre a esfera da subjetividade e a da objetividade (aqui, um corte fundamental com o Lukács anterior), a totalidade e a articulação das esferas sociais, fica impedido, imputando um esquema formalista como centro gravitacional da processualidade social. Nesse sentido, trata-se da complexa recuperação do humanismo do materialismo marxista (e de suas outras componentes ontológicas), isto é, a práxis social como peça fundamental da virada marxiana, em oposição ao “destronamento do homem” ocasionado pelo materialismo mecanicista/empirista/intuitivo, reposicionado sob o manto pseudomarxiano, em especial, pelo positivismo marxista dos fins do século XIX (II Internacional).

Adiante, no mesmo texto, o autor também nos trará outro apontamento de profunda discussão teórica. Lukács questiona, dessa vez, o idealismo subjetivo (que lhe serviu de base no tempo passado), indo ao ponto nodal da discussão:

Na verdade, mantinha uma constante suspeita frente ao extremado idealismo subjetivo (tanto o da escola neokantiana de Marburgo quanto o da teoria de Mach), uma vez que não conseguia compreender como era que o problema da realidade podia ser definido, considerando-a simplesmente uma categoria imanente da consciência. (LUKÁCS, (1983, p. 1)

Lukács trará, ainda na forma da autocrítica, o troço do ecletismo como solução para uma radicalidade teórica. Sua mudança para a Alemanha, no início década de 1910, período de ganho de proximidade com o idealismo subjetivo – influência de origem alemã de autores como Max Weber e Simmel –, conduziram-no a um entendimento da sociabilidade atravessado pela filosofia irracionalista (que já ocorria desde a década passada, mas agora, misturada às posições hegelianas apresentadas por Ernst Bloch), trepidando o conhecimento da totalidade objetiva social de Karl Marx em um sociologismo sem concretude material. Durante largo tempo, Marx foi, para o jovem Lukács, simples novelo científico que tangencia e alvorece os problemas da esfera cultural como momento preponderante e fundante da ordem social, deixando a esfera econômica marginalizada enquanto objeto da ciência sociológica. Por fim, é dessa forma que o autor húngaro marxista assola seu irracionalismo e idealismo anterior que lhe compuseram uma “sociologia da literatura”:

Mas, embora isso não me tenha conduzido a conclusões materialistas, acabou levando-me muito mais a uma aproximação com aquelas escolas filosóficas que queriam resolver este problema de forma irracionalista e relativista e, até muitas vezes, mística (Windelband-Rickert, Simmel, Dilthey). A influência de Simmel, de

quem fui discípulo direto, deu-me ainda a possibilidade de “inserir” numa tal concepção de mundo tudo o que havia assimilado de Marx nesse período. A filosofia do dinheiro de Simmel e os escritos sobre o protestantismo de Max Weber foram os meus modelos para uma “sociologia da literatura”, na qual os elementos derivados de Marx estavam mais uma vez presentes, mas tão diluídos e empalidecidos que eram quase irreconhecíveis. Seguindo o exemplo de Simmel, eu, de um lado, separava o quanto possível a “sociologia” do fundamento econômico, concebido de modo bastante abstrato, e, de outro lado, via na análise “sociológica” apenas o estágio inicial da verdadeira e real pesquisa científica no campo da estética (*História da evolução do drama moderno*, 1909; *Metodologia da história literária*, 1910, ambas em húngaro). Os meus ensaios publicados entre 1907 e 1911 oscilavam entre este método e um subjetivismo místico. (LUKÁCS, 1983, p. 2)

Vemos, no Lukács já marxista da década de 1930, o resultado tácito da superação do ordenamento teórico tragicista e idealista anterior. Trata-se, como muito se destaca em *Narrar ou descrever?*, de averiguar os componentes da obra de arte tendo em conta sua comunicabilidade com o solo social, sua tarefa mais ou menos desveladora das “texturas sociais” e, portanto, ascendência da arte realista. A arte como “mal-entendido”, para o Lukács em maturação marxista, só pode ser entendida como debilidade, de modo tal que nenhum virtuosismo técnico (hermetismo/formalismo) pode sozinho perfazer uma grande arte.

O tratamento autenticamente marxista da arte não a indica, dessa vez, como “busca infeliz” de uma essência metafisicamente tomada e igualmente perdida. O estatuto da grande arte aparece ligado à sua função, forma e método, reflexo de um desvelamento crítico da urdidura social. A reviravolta se vale, antes de tudo, da premissa de que os nexos e relações da sociabilidade sejam inteligíveis e representáveis (em um conjunto variável de objetivações). Dessa forma, não se trata nem de uma “busca infeliz” recheada de metafísica, nem, ao certo, de uma descrição paisagística-naturalista da realidade, um “realismo ingênuo” sem acepção da dialética movente dos fatos, isto é, uma congregação inóspita de casualidades e acontecimentos acidentais.

Cheguemos mais a fundo ao quadro e aspecto debilitantes do naturalismo que o autor denuncia no seminal texto *Narrar ou descrever?*, em que se tornará clara, também, sua nova apreciação da arte e do realismo crítico como arte autêntica. Sobretudo, no naturalismo, a conexão social dos fatos é vigorosamente obscurecida por este método, de modo que os fatores sociais aparecem de maneira abstraída, isolada e sequencial, isto é, ao modo de uma figuração arbitrária. A dialética entre os cenários humanos e suas ações só pode ser alvorecida quando os objetos sociais e as relações sociais são apresentados com o tônus humanista particular e adequado, que revela propriamente a vida humana como ação circunstanciada por outras

objetivações históricas, e não como encadeamento de “coisas mortas”. Isto é, dialeticamente, não se resolve a objetivação da arte como um “inventário” descritivo (que homogeneiza e faz tudo equivaler), por mais nuance e talento técnicos imprimidos, quanto antes, subsumindo a descrição à narração de realidades efetivas, onde o drama é substanciado pela reciprocidade das ações humanas, e a sociabilidade aparece, por excelência, como “mundo humanamente configurado”. Em suma:

O contraste entre o participar e observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

No Lukács maduro e marxista, não se trata tanto da hipóstase e hipertrofia da subjetividade, como se tem abundantemente marcado no seu idealismo primeiro, nem mesmo tem-se a tônica de um materialismo mecanicista no qual a arte é reflexo sem meandros, fotográfico, da realidade objetiva. De um lado, no reflexo fotográfico, tem-se uma aceção que revela apenas a aparência/imediatidade, ao passo que no idealismo tem-se a negação da essência na realidade objetiva, o que implica a multiplicidade da “impossibilidade” na averiguação do conteúdo essencial da realidade efetiva (COTRIM, 2009). No próprio Lukács juvenil, vemos a distância apreensiva e existencial entre subjetividade e objetividade, portanto, a tônica do idealismo sobredito. Pesavam, ainda, sobre o jovem húngaro as admitidas influências do existencialismo de Kierkegaard desde a primeira década do século, assim como do anticapitalismo romântico de Sorel, com “seu antiestatismo radical” (COTRIM, 2009), para não falarmos do próprio Simmel, outra grande influência da mesma década supracitada, como da subsequente. Lukács expressará, de forma cintilante e clara, sobre uma “kierkegaardização da dialética histórica de Hegel”, porém com um traço próprio de insubordinação romântica, esperança acabrunhada, uma “intenção ética” subjetivista. Para o Lukács maduro e árduo na defesa do realismo como instauração da grande arte, a *figuração* da objetividade como consciência dos problemas universais, histórico-sociais, é fundamental, ainda que isso não se opere por feito mecânico, mas de maneira antropomórfica e criativa, tendo, porém, a própria obra de arte como fulcro determinativo, congruente ou não – a obra – com a posição do autor (COTRIM, 2009).

Definitivamente, neste Lukács em maturação no suor da recuperação da instauração ontológica marxiana, temos a aceção realista da arte como aquela que se põe de maneira desveladora e desfeticizadora. Isso quer dizer: arte que se objetiva não como torneio subjetivista, nem plasma fotográfico, mas apreensão da imediatidade e concreticidade da realidade, sem prender-se à aparência/imediatidade, nem sinonimizar realidade a esta (COTRIM, 2009).

Essência e aparência são polos da mesma realidade efetiva que se determinam, a primeira é plataforma da edificação da segunda, que pode mesmo ser uma apresentação invertida da primeira. Sabe-se, assumidamente pelo próprio autor, que há uma “guinada marxista e ontológica” em seu pensamento quando, a partir de 1930-1, no Instituto Marx-Engels, em Moscou, tem contato com os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, com os *Cadernos filosóficos* de Lênin e com as cartas entre Marx e Engels debatendo arte e literatura. A primazia da objetividade enforma a renovação de seu pensamento filosófico e científico, dando azo à correção da influência idealista-hegeliana da relação sujeito-objeto. Além disso, circunscreve a esse próprio movimento recuperativo marxiano a distinção paulatina dos lineamentos filosóficos fundamentais de Marx, como exemplo nuclear, a diferenciação entre alienação e objetivação (COTRIM, 2009), embora o gradiente estético tenha mais relevância que o filosófico na década recuperativa de 1930.

Aprofundando na revitalização lukacsiana dos termos filosóficos próprios do autor de Trier, pode-se inclusive tecer uma ligação entre as suas posições política e estética maturadas (COTRIM, 2009). Se em *Teoria do romance* ele ensejou uma passagem ao idealismo objetivo de Hegel, ainda com a inflexão do subjetivismo como aporte, a faceta hegeliana só encontrará toda sua expressão em *História e consciência de classe*, em que o proletariado encorpará o sujeito-objeto idêntico, em seu movimento de reconciliação consigo mesmo. Ademais, nesse texto, o próprio Lukács desconsiderará as instâncias ontológicas do ser inorgânico e do ser orgânico, eixo fundamental para o entendimento da práxis social em seu sentido modelar, do trabalho como práxis social fundante e das questões materiais donde a reprodução ampliada funda a base. A superação da “lente hegeliana” (LUKÁCS, 1983) e a inserção na obra marxiana mesma tem grande marco nas *Teses de Blum*, nas quais o autor repreende qualquer posição idealista sectarista de ultraesquerda, avançando pela primazia do concreto e de seu conjunto determinativo, para a resolução tático-estratégica da posição socialista (COTRIM, 2009). Se, nesse caso, o bastião tático impôs-se favorável à consecução da ampla frente democrática contra o fascismo, posição que Lukács, posteriormente, nem dirá de tanto valor histórico, terá bastante relevância, por outro lado, seu apreço materialista pela cadeia determinativa do real, configuração diversificada, encadeada e prioritária do concreto. Segundo o próprio húngaro, o grande ganho de *Teses* é o giro, a passagem de Lukács ao verdadeiro norte materialista, em que o humanismo não plaina desimpedido e absoluto nos ares do idealismo, mas faz contas com a realidade efetivamente existente (COTRIM, 2009).

As posições lukacsianas estéticas da década de 1930, em feitiço análogo, considerarão, além da voraz crítica ao romantismo-vanguardismo subjetivista (irracionalismo) e ao naturalismo (“realismo ingênuo”), uma crítica ao

“realismo soviético”. Trata-se de forma estética propagandística em que o trabalhador e a revolução despistam e desdenham a configuração real da sociabilidade, apresentando-se não como figuração do concreto, como demanda e enfatiza Lukács sobre a grande obra realista (COTRIM, 2009), mas como projeção subjetiva da volição individual dos autores ou grupos intencionados (“arte de tendência”), engatados na objetivação de uma arte inóspita e pejorativamente didática, distante do delineamento das questões do concreto mundo edificado, mantendo-se, pois, na barca idealista e abstrativante.

Faz-se necessário, ainda, expressar que a volumosa e monumental qualidade da atividade estética lukacsiana crava bases na teoria marxiana. Mesmo que de modo disperso, sem incorrer na exegese, na anatomia de exaustão, a práxis social artística é circunscrita por Marx em análises de tino materialista não adstringido, isto é, abarcando sua especificidade e autonomia relativa, como sua relação reflexiva com os demais complexos sociais. Em Marx, a defesa do realismo também toma aporte, em contraste com a arte propagandista e didatista, rebotalho artístico que se expressa, por exemplo, na discussão que Engels e Max fazem, por carta, sobre o *Sickingen* com seu autor, Lassalle. Na esfera da criação artística, não basta a posição intencionada do autor (“arte de tendência”). A plasmação da arte consigna um objeto social que deve ser analisado na sua substância figurativa própria em relação com a história (COTRIM, 2009). Destarte, a criação literária pretensamente emancipatória, por exemplo, pode reforçar arrimos e alicerces da decadência ideológica burguesa (COTRIM, 2009). Consoante ao que Lukács dissertou sobre o “realismo soviético”, a literatura advinda de um autor posicionado anticapitalisticamente pode ferir de morte todo espírito humanista na realização da grande arte (realista). Contrafação da ideação revolucionária e realista que consigna a miséria de uma arte abstrativante rebaixada a depoimento moralista, invólucro de ideias sem trama figurativa, hipóstase subjetivista da sintomática dos estranhamentos sociais do capital e correlatos. Arte que pretende humanismo sem ater-se ao núcleo da concreticidade como trama, ação e tipicidade (COTRIM, 2009), e que, portanto, vira mero estertor, isto é, pulsão solipsista, quando muito, elaborada com alguma lavra técnica.

Assim, a posição realista defendida por Lukács, a partir de 1930, como consignação da grande arte, deita bases em Marx e Engels e, dessa forma, também a captação do feitiço ideológico do objeto social artístico em sua peculiaridade desveladora ou obnubiladora da dialética social. Doravante, marca-se que a senda nuclear do realismo é condensar as forças motrizes articuladas que geram a reificação da vida (e, inclusive, a derrogação tendencial da grande arte) por meio da representativa relação orgânica entre *ação* e *tipicidade* (COTRIM, 2009). Com isso, refere-se a uma trama figurada em que os destinos individuais evidenciam a essência ou concreticidade das

lutas histórico-sociais, a processualidade social. O refinamento da captação da especificidade do artístico, pelo autor magiar, ganha elementos na década de 1930 (majoritariamente, em sua estada em Moscou, mas, também, entre 1931-3, em Berlim), donde se pode apreciar a descoberta do apanágio antropomórfico (termo utilizado nas últimas décadas de sua vida) da arte, de sua plena vivacidade ao demonstrar o concreto por meio da vida orgânica entificada na imediatidade, e também o acabamento ou fechamento da obra de arte que desfetichiza uma totalidade intensiva (COTRIM, 2009), assim, sem precisar se abrir a constantes aperfeiçoamentos e acréscimos. Por outro lado, até a metade da década de 1930, Lukács mantém a postura do vínculo lógico Marx-Hegel (manterá, em grande monta, até sua obra madura *Estética*, segundo Chasin), assim como sua apreensão do lineamento ontológico da práxis social não é completa, o que acarreta, no diapasão gradativo em captar a centralidade da ação e da tipicidade, questões que lhe vão sendo cada vez mais caras na segunda metade da década de 1930 (COTRIM, 2009).

III

Roberto Schwarz (2000), em *Um mestre na periferia do capitalismo*, reconhece, a partir das pegadas machadianas, o valor e o peso da historicidade no fazer estético. Nesse sentido, trata-se, em outros termos, de superar um certo contato tacanho e rebaixado com a cultura e a história, qual seja, aquele “pitoresco e patriotista”, em que a história aparece mais como plano singular irrepetível, imagem exótica e inconfundível, do que como complexo social observado e narrado: contextura efetiva na/da totalidade da história humana.

Com larga astúcia, Veríssimo referia-se ao talento universalista de Machado como tônica que reposicionava o nacional na generidade humana (SCHWARZ, 2000), dando-lhe figuração concreta de sociabilidade típica do capital periférico. Nesse intuito, as marcas de uma imaginação idealista e romântica estariam dispensadas da dialética machadiana, vez que o perfazer figurativo instaura, sobretudo, as marcas preponderantes da realidade, de um escritor “imbuído de seu tempo e país”. A astúcia machadiana (largamente valorizada por Schwarz), sua inflexão realista na consignação da ação e do típico brasileiros, denota imponência tanto ao demonstrar a preponderância do conteúdo social quanto ao negatizar a fórmula do descritivismo naturalista. Em outras linhas, a resolução metodológica do romance e a dimensão técnica servem como deslinde de rigor em que fica “apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 9).

Trata-se, outrossim, de dramatizar o país por meio de um complexo literário no qual a particularidade não desemboca em particularismo, quanto

antes, demonstra na peculiaridade brasileira uma singularidade atrelada aos elementos universais da configuração global do capitalismo, isto é:

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O homem de seu tempo e de seu país deixava de ser um ideal e fazia figura de um problema. (SCHWARZ, 2000, p. 9)

Se há em Machado “lucidez social”, há também, segundo o crítico brasileiro, “insolência e despistamento” (SCHWARZ, 2000). Quanto a isso cabe dizer, peremptoriamente, que o autor realista toma a vida social como solo indispensável, ao mesmo tempo em que edifica no campo da peculiaridade estética seu viés, sua marca, sua técnica, que até hoje “obnubila leitores” e nos permite depreciar qualquer “sociologismo”. Machado encontra nas personas (das classes) dominantes o fulcro, a fonte que pode, por meio de uma voz legitimada e arcaica, expor, pela narrativa, o esqueleto do conservadorismo brasileiro, fazer sangrar com vivacidade o efeito das presas afiadas de uma classe dominante congenitamente decadente; presas, estas, tão bem inseridas e efetivadas que a “obnubilação dos leitores”, técnica machadiana, é aspecto probatório da força das ideologias dominantes: o leitor mediano trata os protagonistas narradores com plena compaixão, quando não reconhecimento.

A dedicatória de Brás Cubas, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” nos faz saborear a insolência do estilo. Insolência esta que “compromete” obrigatória e intencionalmente o texto como forma, isto é, delineamento estético que, para Schwarz, é essencial para colorir e esquadriñar o conteúdo social. O comportamento típico da classe dominante “à brasileira”, terra de uma burguesia nada heroica, isto é, composição de estilo que aglutina – na própria forma e na própria trama – mandonismo, arbitrariedade, imponência, falsa sabedoria. Unidade de fatores estéticos que se fundem em um só segredo: alinhar a natureza da tenaz e desigual estrutura social brasileira.

Com vigor e posição, Cordeiro e Siffert (2016), em *Origem do realismo na teoria estética marxista do entreguerras*, presentificam, também, as questões que nos têm sido bastante pertinentes. Na medida em que há uma “identidade da não-identidade”, temos um contorno bastante candente da nossa questão. Isto quer dizer que mesmo na representação realista pode-se entrever multifacetado composto figurativo. Em suma, trata-se da variedade estética plasmadora (no campo da própria arte) da “diferença específica da coisa específica”, como posto na dicção marxiana. Faz-se valer, entretanto, pelo critério substancial da “identidade da não-identidade”, que a obra realista autêntica – em sua variedade figurativa – aglutina em uma só linha de força: desvelar a “síntese de múltiplas determinações” do tecido social.

Assim, embora desenvolvido como linguagem e mantendo uma inegável especificidade estética, o realismo pode ser visto como um conjunto de técnicas que sempre possui sua razão de ser, em última instância, na realidade histórico-social, que lhe é prévia, mas que o realismo assimila formalmente e ajuda a compreender. Com isso, estimula-se a emancipação da consciência humana mediante o crivo crítico, algo crucial para a superação dos entraves da própria realidade. (CORDEIRO; SIFFERT, 2016, p. 23)

Um entrave Lukács-Schwarz deve ser apontado como nota que nos desvencilhe de uma harmonia integral entre os autores, sem que possamos, no entanto, entrar nos detalhes da questão. Trata-se, de modo sumário, da apreensão das vanguardas. A feição antirrealista dessas tendências faz coro na apreensão estética lukacsiana, porém, segundo o próprio húngaro, não se trata unilateralmente de uma divisa técnica, já que assim sendo “obscurecem-se as questões mais essenciais que dizem respeito à verdadeira forma” (LUKÁCS, 1969, p. 32). Colocada a questão no crivo isolado da técnica, obnubilam-se as formas de transição, assim como se tergiversa o verdadeiro “princípio” da oposição. A utilização da técnica, por si só, não garante o juízo da obra, o que levaria a uma análise de superfície. Assim como nos detivemos sobre o caso da técnica descritiva integrada ou não ao diapasão da narrativa, trata-se de entender, para o autor marxista húngaro, se a técnica agrega-se ao novelo do objeto artístico para desvelar criticamente a forma social, ou se é empregada como “realidade última”. Revela-se pertinente, por conseguinte, como cada autor comunica a realidade no objeto artístico, doravante, o juízo da obra perpassa o conjunto mimético elaborado – independentemente da posição pessoal do autor. Em outras palavras, a decorrência da forma estética tem estreita relação com a inquirição “o que é o homem?”, aportando o enraizamento da figuração na realidade efetiva, na obstinação da reflexão artística autêntica do concreto historicamente determinado. Para Lukács, porém:

Completamente oposto é o objetivo intencional pelo qual os comandantes da vanguarda literária determinam a essência humana de seus personagens. Podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que “o” homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações e, *a fortiori*, social, ontologicamente independente. (LUKÁCS, 1969, p. 37)

Em Schwarz, por sua vez, o desagrado (quando existente) com as vanguardas não toma um tom belicoso. É possível constatar, por vezes, até certo apeço do autor em relação ao modernismo brasileiro, algo que pode se explicitar, por exemplo, na medida em que o autor considera Oswald de Andrade mais do que um inovador, ou um replicador daquilo já patente na vanguarda internacional. Em Oswald de Andrade, vale, segundo o marxista

brasileiro, averiguar a matéria tratada: sua aglutinação geral entre Brasil capitalista e pré-capitalista, ao modo estético de sua poesia, granjeia méritos. Em poemas como *Postes da Light*, o acotovelamento entre o brasil-presente e o brasil-passado se sintetiza no bonde e nas carroças, nos advogados do bonde e no carroceiro, o oxímoro reluzente da modernização conservadora e subordinada que transpassa algum realismo (SCHWARZ, 1987). Fica manifesto, em outro texto do esteta, certo incômodo com a rivalidade edificada entre as experiências de vanguarda e os socialistas. O próprio autor admite que a problemática insigne transcende o stalinismo, pois o precede, antes de tudo. Em que medida se deveria, de outra forma, conturbar de maneira mais acordada o levante anticapitalista das vanguardas e da arte socialista? É algo que Schwarz não responde de pronto, embora nos diga com certo ar de espanto (algo que não se repete em Lukács): "socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar seu fim"; e arremata: "Por isso mesmo espanta que não tenha sido maior a sua associação e, sobretudo, que no interior da esquerda tenha havido tanta hostilidade ao espírito experimental a ponto de se formar um desencontro histórico." (SCHWARZ, 1987, p. 87) Em *A Santa Joana dos Matadouros*, o próprio autor brasileiro, a respeito da referida obra de Brecht, certifica que o teor generalista de certos enredos brechtianos tem uma função "preciosa" na arte que se pretende revolucionária, "o que pareceu formalismo a Lukács" (SCHWARZ, 1987, p. 89).

Dois questões, contudo, ficam bem delineadas para os dois autores: a) a prioridade ontológica do real, portanto, a negação de uma "imanência da consciência" kantiana, como remetido pelo próprio Lukács em *Meu caminho para Marx*, já abordado; b) a averiguação do escrutínio artístico em seu terreno próprio que, mesmo em reciprocidade com os momentos da realidade efetiva, não pode ser tomado como predicado ou derivativo simplório. Em alto relevo, acaba-se, em uma só tacada, erigindo as vigas fortes da apreensão dialética e da valorização do realismo crítico: a recusa da empulhação de uma arte hipostasiada, juntamente ao solapar das noções de "gênio" e sobrevalorização da subjetividade. Ademais, ficam canceladas as estreitas visões sociologistas, nas quais o curso estético pode ser explicado por simples analogias com complexos sociais que lhes são distintos, desativando o papel concreto das mediações e determinações reflexivas ao modo rigoroso concebido/apreendido pela ontologia marxiana.

Entre a fatura artística e a complexa ordem de questões que exerce sobre ela seu poder de configuração (questões que derivam da realidade concreta), existe um campo de mediações cuja lógica é incorporada e estilizada na obra de arte. Tais mediações são sintetizadas e se manifestam na forma, que, aqui, portanto, não é entendida como resultado arbitrário da criação individual ou subjetiva, nem como técnica de experimentação, mas como um

substrato objetivo que é indissociável do conteúdo que precede e condiciona o trabalho artístico e a fatura artística propriamente dita. (CORDEIRO; SIFFERT, 2016, p. 23)

Concerne salientar, seguindo a mesma linha, que a formalização estética, ao condensar o conteúdo social e, por isso, afirmar a precedência da realidade efetiva, remonta também ao realismo e à apreensão dialética como uma *posição* do autor objetivada na obra de arte. Por essa via, podemos retornar ao *Narrar ou descrever?*, de György Lukács, em que o autor húngaro, maturando sua teoria, afirma que a posição naturalista é antes de tudo uma posição política, qual seja, aquela que ativa pressupostos conservadores, fazendo papel anti-humanista ao produzir uma síntese confusa entre dialética da natureza e dialética do ser social, instâncias ontológicas dotadas de peculiaridades (ainda que isso não cancele a interrelação entre as duas formas de ser). Em outro viés, do qual não poderemos aqui tratar com o cuidado devido, trata-se de se precaver das posições irracionistas, que desaguaram no vigorar do pós-1848 (marco da divisa entre as lutas proletárias e burguesas) em ideologias reacionárias de tipo “nostalgista”, pessimista e/ou solipsista, com as quais Lukács se imiscuiu em sua juventude. Em termos lukacsianos, rebaixamento do reflexo social à posição reacionária, “inconformismo conformado”, ou mesmo emolduração de um atrativo e perigoso anticapitalismo romântico.

Voltemos, agora, ao encaço de Schwarz para dar mais clareza e análise, por meio de suas próprias referências, ao que nos parece demonstrar uma posição plenamente atinente ao Lukács maduro, vislumbrando sua já admitida influência de Marx e Lukács, explicitada em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Notadamente, trata-se de remeter ao solo social como substrato indispensável da arte sem, contudo, dá-la por simples e mecânico epifenômeno (superação da dicotomia antidialética esteticismo *versus* sociologismo). Em Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem e em A poesia envenenada de *Dom Casmurro* há, desde o mais incipiente dos textos, a persistência na relação entre forma artística e processualidade social. Vejamos.

Pelo que remete Schwarz (1987), há na análise marxista mais do que um “método”. Se por método entende-se a via de chegada, o trajeto a ser percorrido para o conhecimento, não se pode admitir que o “método marxista” seja um modelo subjetivista extrínseco à sociabilidade. O método (marxiano) é, antes de tudo, um enfrentamento da própria realidade, e não uma armação discursiva, uma arquitetura mental a imputar procedimentos protocolares de análise (CHASIN, 2009). Schwarz afirma que no texto de Antonio Candido, Dialética da malandragem, que abarca *Memórias de um sargento de milícias* (de Manuel Antônio de Almeida), a análise marxista é, ainda que não nomeada, a inspiração central.

Roberto Schwarz afirma que a consonância entre o aspecto formal e a localização da obra é o tino de Candido, dando a entender que esta análise dialética configura concomitantemente uma anatomia acerca dos “altos e baixos” (a técnica de construção da narrativa), mas também a correta assimilação da historicidade concreta esteticamente representada, em que os complexos sociais estão objetivados de maneira particular. É por isso também, em determinada medida, o sucesso do livro (de Manuel Antônio de Almeida), já que haveria com efetividade, no escrutínio das classes médias brasileiras, uma representação levada às raias do simbólico da nossa situação de classe. Há um “programa dialético”, portanto, e não um conjunto de “rituais” formalísticos a ser seguido.

O que concerne bastante seriedade ao texto *Dialética da malandragem*, de Candido, com toda concordância de Schwarz (1987), é justamente a análise da trama centrada na “ação”, como já notávamos na dicção de György Lukács. Não se trata, portanto, de uma descrição fotográfica da “paisagem brasileira”, quer dizer, de uma síntese confusa entre dialética da natureza e dialética do ser social. O processo realista constatado na obra literária em questão (*Memórias*) busca afirmar a práxis social como fulcro significativo, em que as teleologias individuais, ou seja, a forma de representar o mundo, associar, refletir e planejar a ação, demonstrem determinado pertencimento social, seu vínculo inexorável com a posição ocupada na reprodução da sociabilidade (ainda que seja um vínculo meandrado, não direto).

Assim, como marca György Lukács em *Narrar ou descrever*:

Esta constatação é necessária a fim de colocarmos concretamente o nosso problema. Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com “fenômenos puros”. Engels recorda que o “puro” feudalismo só existiu na constituição do efêmero reino de Jerusalém. No entanto, é evidente que o feudalismo constitui uma realidade histórica e pode, logicamente, ser objeto de uma indagação. Ora, é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar. O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um “narrar” ou “descrever” que constituam um “fenômeno puro”. O que nos importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Pois, deste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

Vejamos como Schwarz se utiliza, de outro modo, das mesmas tintas:

Entretanto, não se trata de opor estético a social. Pelo contrário, pois a forma é considerada como síntese profunda do movimento

histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária. Neste sentido, note-se que a *ênfase* no valor mimético da composição, em detrimento do valor de retrato das partes, chama uma consideração mais complexa também do real, que não pode estar visado em seus eventos brutos. Uma composição só é imitação se for de algo organizado... o que aliás indica, seja dito de passagem, que a leitura estética tem mais afinidade com a interpretação social abrangente do que as leituras presas à autenticidade do pormenor. Leitura estética e globalização histórica são parentes. (SCHWARZ, 1987, p. 135)

O que Schwarz (reforçando a análise de Candido) descreve como uma “intuição profunda do movimento da sociedade brasileira” é justamente a capacidade realista de *Memórias*, na medida em que supera e aglutina o aspecto documental (já que, segundo Schwarz, seria imperdoável se predominasse o aspecto documental-naturalista, a exclusão das classes dirigentes e da classe dominada), tendo no “malandro” a condensação da dinâmica social típica. Avançando: a composição artística inovadora do livro permite justamente a representação da particularidade da sociedade de classes brasileira – “representação crítica”, nas palavras de Candido –, pois consegue, por meio do recorte, figurar as ações e “dinâmicas profundas” de uma situação de classes não exatamente clássica (decadência genética da concreticidade brasileira também bastante valorizada na figuração do real em Machado de Assis), e que por isso transita, na “circulação dos personagens”, entre a ordem e a desordem (SCHWARZ, 1987).

Vejamos como Lukács comenta o problema da representação e a semelhança das posições:

O espírito pequeno-burguês só pode ser intimamente superado por uma verdadeira compreensão dos grandes conflitos e das crises do desenvolvimento social. O pequeno-burguês jamais compreende estes conflitos, mesmo quando é implicado por eles, mesmo se neles mergulha com paixão. Para a atividade do escritor, isto significa – se recordarmos que a tarefa central da literatura, como a definimos anteriormente, é a figuração do homem real – que ele deve distinguir o verdadeiro do falso, o objetivo do subjetivo, o importante do não importante, o grande do pequeno, o humano do inumano, o trágico do ridículo. (LUKÁCS, 1968, p.99)

A redução estrutural do romance é, portanto, a intensificação dos traços da realidade social não por meio de uma totalizante descrição documental, mas uma utilização da técnica descritiva subordinada ao aspecto narrativo, à concentração significativa no sentido das ações, dos planos, das interrelações entre os personagens, da conformação das particularidades subjetivas em consonância com uma configuração social específica; algo que se pode ver em Schwarz e Lukács. Ou seja, pode-se, por meio de uma composição que retira de campo as duas classes essenciais da sociedade (*Memórias*) e apresenta a

classe de transição em primeiro plano, entrever o ser-precisamente-assim da morfologia social destacada. Trata-se, sobretudo, de marcar a origem dos parasitismos, a mescla entre o mais antigo, o mais arcaico, e do novo, por meio de uma modernização conservadora, localização realista e dialética da particularidade na universalidade. A inspeção do “privilégio, da herança, do prestígio” (SCHWARZ, 1987), da reiteração do antigo como caudatário do novo, ou do novo como caudatário do antigo, não se sabe.

O problema não para por aí, como já advertíamos. A dialética da ordem e da desordem cria a inteligibilidade da obra, é o recurso de intensificação ou recuo (os “altos e baixos”) donde surge a integração da criação estética com a condensação (estética) do conteúdo social. Mas, percebe-se, é uma peculiaridade do ficcional, jamais uma transposição documental direta do real ao representativo (SCHWARZ, 1987), mas uma forma antropomórfica de criação literária, em que ação e tipicidade, sensibilidade e sagacidade do autor se imprimem (ou seja, a utilização da classe de transição como trama desveladora por Manuel de Almeida). Nessa estilização, os aspectos “folclóricos” são utilizados; a rigor, a malandragem como símbolo, que transita do particular ao desvelo do universal, expondo essa espécie de forma de sobrevivência – a malandragem – em que se aglutinam dois pontos fundamentais: a (falsa) suspensão da tensão de classes e o embrutecimento da subjetividade que é vilipendiada pelo *modus operandi* da individualidade pequeno-burguesa da periferia do capitalismo (SCHWARZ, 1987).

Em A poesia envenenada de *Dom Casmurro* (1991), de Schwarz, por sua vez e por correspondência, é preciso analisar a consonância entre o arcabouço técnico dos “passos obscuros”, das “ênfases desconcertantes” (a “insolência estilística e formal” de Machado de Assis, já alertada) e a forma realista que deslinda uma das elites “mais queridas” pela “ideologia brasileira” (SCHWARZ, 1991). Para o autor, é tão clara a vinculação entre obra e sociedade, ainda que não seja direta, que a figura de Bento Santiago, percebida criticamente depois de 60 anos pela crítica literária americana, é tomada de maneira condescendente pela “leitura brasileira”, quando não personagem que inspira compaixão.

A ênfase, o falso psicologismo, a técnica de condução dos fatos por Casmurro, explicitam a capacidade de Machado de Assis de fazer o leitor trilhar o âmagô da amargura de Bentinho. Nesse trajeto, o destino final é comprovação suposta do calculismo e da dissimulação da menina Capitu. É por isso que Schwarz (1991) afirma que a colocação técnica, para o leitor ingênuo em assimilação e sensibilidade social, incorre em uma armadilha prontamente demonstradora do caráter de classe das subjetividades receptoras, nada mais, como em Marx, que a ideologia dominante de uma época como ideologia da classe dominante.

O que parece descrever a situação de classe da recepção é que, para Roberto Schwarz, a pena machadiana, em sua arrumação técnica da condensação realista, também dá todo suporte para a desconfiança acerca de Bentinho. A personagem desenha e redesenha seu caráter de classe dominante nos traços particulares da personalidade e na reação quanto ao fato fulcral da trama. Como alfineta:

Aliás, como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? (SCHWARZ, 1991, p. 86)

A adesão ao ponto de vista questionado é cruel e recorrente. Capitu vira quase alegoria do perverso, do assentimental, da manipulação, de modo que o questionamento de Bentinho visa a descobrir, de maneira retrospectiva, e esta sim manipulatória, se na Capitu amorosa já existia a Capitu adúltera (SCHWARZ, 1991). Se a técnica de deixar Bentinho conduzir-se ao ridículo não funciona, mesmo em sua insidiosa interpretação enciumada e lacunar, classista e patriarcal, possuidora e paternalista, é porque a “convulsão da sociedade patriarcal em crise” ainda é representação enigmática de um modo de ser arcaico e arraigado (SCHWARZ, 1991).

O ponto nevrálgico aqui, desta forma, é o conflito de classes entre uma classe dominante de atributos decadentes e a tenacidade da “energia” espantosa de Capitu. O horizonte antropomorfizado que se abre é o horizonte social da objetividade em que cada ação particular não se revigora de singularismo/particularismo, mas de condensação dos elementos mais universais da dominação de classe, diga-se de passagem, travejados pelo liame colonial. Nesse sentido, de maneira magistral e pioneira, o ato, a vontade, a direção da personagem não aparecem como consciência de si pura, como transvaloração subjetiva, mas como determinação social, ou subjetividade como conformação ontologicamente articulada às configurações objetivas da sociabilidade.

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores, além de convergir com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, o *indício da crise da civilização burguesa*. (SCHWARZ, 1991, p. 87)

O requinte e a sofisticação de Bento Santiago, na apresentação conflitiva de sua narração, demonstram uma sagaz contradição que se compõe ao mesmo tempo da sagacidade técnica e da condensação realista para representar o “indício da crise da civilização burguesa”. Por um lado, o rapaz é cheio de “credenciais”, é esposo e bom partido, bom filho e herdeiro, “arrimo da

parentela”, proprietário e católico, no mesmo instante que se mostra sentimentalmente desabrigado de humanismo (“indício da crise da civilização burguesa”) quando supõe que sua honra – o que significa remeter à “honra”? – foi destroçada e que o peso disso valeria a extinção de uma vida.

A mesma ratoeira expositiva se repete na frase seguinte, agora com apoio bíblico. Bento lembra o bom conselho de Jesus, filho de Sirach, que manda não ceder ao ciúme para que a mulher "não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Ainda aqui a disposição para a incerteza serve de manto ao direito do mais forte, à incriminação sem espaço para resposta: tudo se resume em saber se a infidelidade de Capitu – subtraída portanto a eventuais objeções – foi efeito das constantes desconfianças do marido, ou se já estava lá, na menina, "como a fruta dentro da casca". (SCHWARZ, 1991, p. 89)

Vejamos que a inflexão religiosa-moral cristã aparece como traço protagonista dessa classe dominante. De maneira correspondente, abrolha na narrativa a imagem da mulher perfeita, dócil e controlada, em contraste com a mulher corrompida pela malícia, pela autonomia, por um erro inato. Toda inadequação do comportamento de Capitu, as lágrimas poucas jorradadas, a imagem de semelhança do filho e de Escobar, são pretextos, vias, contextos em que o travessão mandonista, impositivo e opressivo da classe dominante decadente dará o ar da graça. Não é por acaso que a precipitação conclusiva do narrador, em vez de o ridicularizar, comove sem espanto e contradição.

Referências bibliográficas

- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- CORDEIRO, (Marcos) Rogério. História e literatura: questões para um método crítico. *Revista de Ciências Humanas*, v. 7, 2007.
- _____. A forma objetiva na poesia de Augusto dos Anjos. *O Eixo e a Roda*, v. 23, 2014.
- _____; SIFFERT, A. Q. Origem do realismo na teoria estética marxista do entreguerras. *Scripta*, v. 2, 2016.
- COTRIM, Ana. *O realismo nos escritos de György Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Zouk: São Paulo, 2009.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.
- _____. *Meu caminho para Marx*. In: CHASIN, J. (Org.) *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1983.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Novos Estudos*, n. 29, 1991.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000b.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: *A teoria do romance do jovem György Lukács*. *Transformação*, Marília, v. 29, n. 1, 2006.

_____. A autonomia da obra de arte no jovem Lukács. *Extensão e Cultura*, UFG, v. X, 2008.

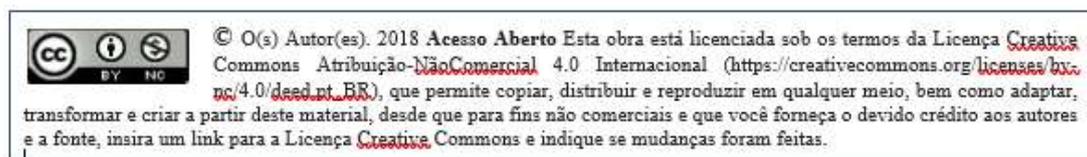
_____. O lirismo em György Lukács. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 119, 2009.

Como citar:

COELHO, Henrique. Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 278-300, jan./jun. 2020.

Data do envio: 1 jun. 2019

Data do aceite: 14 set. 2019



Os *Manuscrtos de 1844* de Karl Marx e a retomada da economia política no pensamento pós-hegeliano

Douglas Rafael Dias Martins¹

Resumo:

O presente artigo visa à análise e caracterização das rupturas e continuidades presentes nos manuscritos produzidos em Paris por Karl Marx no ano de 1844 a partir das relações com a economia política, com o pensamento pós-hegeliano e Hegel. Nesse sentido, os cadernos intitulados *Manuscrtos econômico-filosóficos* foram produzidos a partir das preocupações filosóficas da tradição dos novos hegelianos que se formou após a morte de Hegel – e se estendeu até meados da metade do século XIX –, e ocupam uma posição privilegiada no desenvolvimento do pensamento de Marx pois permitem apreender o movimento dos diálogos e práticas que o autor estabelecia. Ainda, ao retomar os estudos da economia política junto a uma interpretação da dialética hegeliana, Marx realiza um movimento de, ao mesmo tempo, aproximar-se e afastar-se de Hegel, bem como aproximar-se e afastar-se dos jovens hegelianos. A partir de uma análise crítica e da reconstituição do cenário de produção dos manuscritos, buscamos deixar apontada a importância da reaproximação crítica da economia política com a dialética hegeliana para a importância do destaque e prevalência do pensamento de Marx em meio a estes pós-hegelianos.

Palavras-chave: Karl Marx; economia política; pós-hegelianos; dialética

Karl Marx's *1844 Manuscripts* and the return of the political economy in post-Hegelian thought

Abstract:

This article aims to analyze and characterize the ruptures and continuities present in the manuscripts produced in Paris by Karl Marx in the year 1844 from the relations with political economy, with post-Hegelian and Hegel thought. In this sense, the notebooks entitled *Economic-philosophical manuscripts* were produced from the philosophical concerns of the tradition of new Hegelians that was formed after Hegel's death – and extended until the middle of the 19th century –, and occupy a privileged position in the development of Marx's thought because they allow to apprehend the

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Estadual Paulista (Unesp). *E-mail:* douglas__martins@hotmail.com.

movement of dialogues and practices that the author established. Still, after he resumes the studies of political economy with an interpretation of the Hegelian dialectic, Marx makes a movement, at the same time, to approach and distance himself from Hegel, as well as to approach and distance himself from the young Hegelians. Based on a critical analysis and the reconstitution of the manuscript production scenario, we seek to point out the importance of the critical rapprochement between political economy and Hegelian dialectic for the importance of the prominence and prevalence of Marx's thought among these post-Hegelians.

Keywords: Karl Marx; political economy; post-Hegelians; dialectic.

Introdução

Buscaremos analisar a evolução do pensamento de Karl Marx a partir das rupturas e continuidades que este sofreu e promoveu a partir das relações e debates com os intelectuais alemães pós-hegelianos, os socialistas franceses, a economia política e o próprio Hegel. Para tanto, consideramos que alguns textos ganham evidência por sua posição histórica, política e epistemológica privilegiada, de modo que os intitulados *Manuscritos econômico-filosóficos* é um conjunto desses escritos e apresenta os primeiros traços que prepararão a ruptura dialética de Marx com os pós-hegelianos dos anos seguintes. Também buscaremos apontar, além da importância para o pensamento de Karl Marx, os manuscritos produzidos no ano de 1844 em Paris como uma tentativa – não levada à cabo por não terem sido publicados – de retomada e consolidação da economia política junto ao pensamento pós-hegeliano (que havia sido esquecida pelos herdeiros diretos, os chamados velhos hegelianos) antes da dissolução de seu domínio intelectual na Alemanha na metade do século XIX.

Nesses marcos, destaca-se que a virada dos anos de 1843 e 1844 em Karl Marx deve ser analisada com cuidado. Após a metade do ano de 1843 o jovem passa por mudanças bastante amplas: desde o casamento com a noiva Jenny, a fundação de uma revista – os *Anais Franco-Alemães* [*Deutsch-französische Jahrbücher*] –, até a mudança com a família para Paris e os primeiros contatos com organizações proletárias. Nesse período, ao todo, surgem pelo menos seis escritos² do autor, ao passo que nem todos foram publicados e acabaram servindo como material de estudos e pesquisa. O cuidado, então, se deve à caracterização dos distintos momentos da vida e do pensamento de Marx, de

² São eles: *Crítica da filosofia do direito de Hegel*; *Sobre A questão judaica*; *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução*; os *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*; *Glosas críticas marginais ao artigo “O rei da Prússia e a reforma social”. De um prussiano*; e por fim, *A sagrada família*.

modo que, ainda que a produção desses escritos se deu em um período bastante curto, também serviu para que ele percorresse um longo caminho filosófico e político. Assim, entre junho de 1843 e novembro de 1844, as concepções e posicionamentos do autor mudam e se aprofundam, principalmente, na direção do comunismo e dos estudos sociais.

Ainda nas primeiras décadas do século XIX a Alemanha era uma região atrasada do ponto de vista socioeconômico, guardando muitos resquícios da produção social fundamentada em guildas e no trabalho artesanal, assim como nas relações de servidão. Da mesma maneira, ainda não havia se constituído como nação, mantendo-se como uma série de pequenos reinos que se relacionavam e uniam através de interesses em comum com outros reinos maiores, que por sua vez, visavam a satisfazer principalmente as classes da nobreza, do clero e dos proprietários fundiários. Apesar desse atraso socioeconômico, que contrastava com seu desenvolvimento filosófico-científico, algumas grandes cidades alemãs já continham elementos razoavelmente avançados, como grandes manufaturas e fábricas isoladas, de modo que o processo de proletarização dos servos, artesãos e camponeses (principalmente) havia apenas começado. Contudo, ainda que esses elementos servissem para iniciar a introdução da consciência proletária nas massas trabalhadoras e nos intelectuais da Alemanha, as condições sociais conservadoras ainda não permitiam que estes grupos estivessem na vanguarda de suas áreas de atuação política. Assim, a recém-nascida e ainda pouco numerosa classe trabalhadora alemã, bem como os pensadores e intelectuais que refletiam sobre as condições das camadas populares, não foram capazes de produzir mudanças radicais nas relações econômicas e políticas daquela região na virada e nas primeiras décadas do século XIX.

Assim, os intelectuais pós-hegelianos de maneira geral buscaram refletir por uma via filosófica sobre as condições da cultura alemã, mas, especialmente seus herdeiros diretos – os chamados velhos hegelianos – não deram a mesma atenção que o próprio Hegel dedicara ao tema da economia política em seu tempo³. Será, no entanto, pelas mãos e atuação dos jovens hegelianos que o tema da economia política será gradualmente retomado como uma questão de interesse do pensamento hegeliano – ainda que se ressalte a existência de uma anotação do “velho” Gans⁴ sobre o tema. Somente a partir da década de 1840 que algumas questões da economia política passarão a

³ Como esclarece Norbert Waszek, em *O estatuto da economia política na filosofia prática de Hegel*.

⁴ Waszek aponta que na segunda edição da *Filosofia do direito* publicada em 1833, Eduard Gans, discípulo direto de Hegel, “velho hegeliano” e professor de Marx, escreveu: “Neste livro, nada que poderia se reportar ao estado é, portanto, deixado de lado. As questões políticas são tratadas de modo detalhado e, mesmo a ciência da economia política encontrou o lugar e o tratamento que lhe convém, na sociedade civil.” (WASZEK, 2011, p. 56)

exercer alguma influência sobre os intelectuais neo-hegelianos como por exemplo Moses Hess, Friedrich Engels e Karl Marx. Partindo da compreensão de que a economia política começava a ser consolidada no pensamento filosófico alemão a partir da introdução tardia das relações de produção capitalistas, e considerando que o próprio Hegel havia se detido mais do que seus herdeiros para o mesmo tema, buscaremos ter como objeto e fio condutor a compreensão do pensamento de Marx a partir das aproximações e distanciamentos com Hegel, os pós-hegelianos, os socialistas “utópicos” e os economistas políticos no referido texto.

Sobre os cadernos de estudos e os *Manuscritos de Paris*

Os manuscritos escritos em Paris por Karl Marx foram publicados, parcialmente, em 1927, e apenas cinco anos depois foram publicados integralmente sob o título de *Manuscritos econômico-filosóficos*. A descoberta dos cadernos que serviram de estudos e os manuscritos que Marx escreveu⁵, com a pretensão de publicar, foram extremamente importantes não somente do ponto de vista do fornecimento de novos materiais para a compreensão da evolução do pensamento marxiano, como também aconteceu em um período chave do desenvolvimento da história do proletariado e das lutas de classes no século XX. O ano de 1927⁶, inclusive, com a publicação desses primeiros fragmentos dos manuscritos, influenciou, junto às obras de Karl Korsch, György Lukács, Isaak Ilitch Rubin e Evgeni Pachukanis⁷, a ascensão de outras tendências filosóficas no interior do pensamento marxista e que terão em comum a busca por revalorizar as relações do pensamento tardio de Marx e Engels com as novas descobertas de obras de juventude não publicadas – assim como suas ligações com os jovens hegelianos, Ludwig Feuerbach e o

⁵ Cabe fazer uma pequena distinção: os cadernos de anotações, publicados no Brasil como *Cadernos de Paris* (MARX, 2015, pp. 179-233), se tratam das notas de estudos que visavam fundamentar os manuscritos que seriam publicados, e não o foram, mas que seriam encontrados e publicados no século XX como *Manuscritos econômico-filosóficos* (MARX, 2010a).

⁶ A partir de 1924 marcaria, ainda, um giro fundamental nas políticas programáticas da Internacional Comunista – que já tinha força de direção significativa sobre as massas de trabalhadores de diversos países do mundo –, culminando nas décadas seguintes, em última instância, com a identificação das interpretações teóricas com a concepção do “terceiro período” e do “socialismo em um só país”. Assim, principalmente após a supressão dos conselhos de trabalhadores, a perseguição e morte de uma série de dirigentes, militantes e intelectuais revolucionários bolcheviques (ou que aderiram ao processo revolucionário), surge a noção de um “marxismo ocidental” – que não possui uma unidade teórica ou prática, mas que foi usada inicialmente por Korsch e posteriormente reproduzida por Merleau-Ponty – como oposição a um “marxismo vulgar” defendido como “doutrina oficial” no interior da Internacional Comunista.

⁷ Respectivamente *Marxismo e filosofia, História e consciência de classe, A teoria marxista do valor e Teoria geral do direito e marxismo*.

pensamento de G. W. F. Hegel – e as questões colocadas por aquele período histórico.

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, o grau de importância da retomada do tema e das questões da economia política⁸, para além do que foi brevemente dito, também vão marcar – segundo Mandel – o início da evolução de um “comunismo filosófico” para um “comunismo sociológico, isto é, fundado na análise da evolução das sociedades e de sua lógica” (MANDEL, 1968, p. 32). Um dos pontos principais dessa influência, sem dúvida, foram as experiências que o próprio Marx reivindicou para seus estudos como “resultados (...) de uma análise inteiramente empírica, baseada em cuidadoso estudo crítico da economia política”, que embora muito menos profundas e críticas do que o jovem autor gostaria, já eram bastante importantes do ponto de vista da constatação do nível de organização política que o proletariado francês e imigrante estava adquirindo. Nos *Manuscritos*, vemos o jovem autor se fundamentar, do ponto de vista da economia política, principalmente em Adam Smith, mas também em fragmentos e questões pontuais de David Ricardo, Jean-Baptiste Say, James Mill, Thomas Malthus, Sismonde de Sismondi, Pierre-Joseph Proudhon, entre outros (MARX, 2010a, p. 20).

Serão baseados ainda nesses manuscritos, como nos informa Jones na biografia do autor, que nos últimos meses de 1844 Marx teve um papel ativo na revista *Vorwärts!* – experiência esta que o permitiu conhecer e se aproximar da Liga dos Justos (o germe da futura Liga dos Comunistas) –, e chegou inclusive a ministrar palestras sobre economia política para os trabalhadores⁹. Este fato possui importância pois ajuda a esclarecer e refletir sobre a importância que o jovem autor já considerava na exposição e apreensão

⁸ Em que Marx anuncia conscientemente sua intenção de aproximar a questão da dialética com uma noção crítica da economia política: “Farei, por conseguinte e sucessivamente, em diversas brochuras independentes, a crítica do direito, da moral, da política etc., e por último, num trabalho específico, a conexão do todo, a relação entre as distintas partes, demarcando a crítica da elaboração especulativa deste mesmo material. Assim, será encontrado o fundamento, no presente escrito, da conexão entre a economia nacional e o estado, o direito, a moral, a vida civil etc., na medida em que a economia nacional mesma, *ex professo*, trata destes objetos. (...) Considerei o capítulo final do presente texto, a exposição da dialética e da filosofia hegelianas em geral, extremamente necessário, posto que semelhante trabalho jamais foi realizado, e nem sequer chegou a ter sua necessidade reconhecida pelos teólogos críticos do nosso tempo.” (MARX, 2010a, pp. 19-20)

⁹ Onde é interessante notar que, como ainda apresentaremos, essas palestras sobre economia política promovidas para os trabalhadores representam bem as influências filosóficas e políticas das posições de Marx nesse momento de 1844: “De agosto até o final de 1844, Karl teve papel ativo na *Vorwärts!*, fazendo palestras para artesãos e definindo a linha editorial da Liga. Ele escreveu para Feuerbach dizendo que ‘os artesãos alemães em Paris, isto é, aqueles que são comunistas, algumas centenas’, têm assistido a palestras, duas vezes por semana, sobre *A essência do cristianismo*, ‘durante todo este verão’. Karl e outros do periódico, especialmente Georg Weber, davam palestras sobre economia política, tendo como base o ensaio crítico de Engels sobre o assunto, o texto de Hess sobre dinheiro e os manuscritos do próprio Karl.” (JONES, 2017, p. 187)

de sua filosofia e análises políticas e socioeconômicas para os indivíduos que consideravam essenciais na constituição como sujeito ou classe social, bem como a importância que seu pensamento posterior irá adquirir para compreender a totalidade da sociedade capitalista. Essa consideração, inclusive, é de grande importância para o próprio Karl, que como analisaremos, busca partir dos elementos mais sensíveis e imediatos aos trabalhadores em suas análises e críticas da economia política – perceptível não apenas nos *Manuscritos econômico-filosóficos* como também em sua obra de maior fôlego e maturidade, *O capital* (JONES, 2017, p. 187).

Para além do Prefácio dos *Manuscritos* parisienses situado no terceiro caderno, Marx reforça sua influência filosófica junto às críticas neo-hegelianas de Feuerbach e sua posição “humanista e naturalista” (MARX, 2010a, p. 20), que parte da sensibilidade como início do processo de apreensão racional da realidade e dá um novo sentido para o conceito de alienação: Hegel, segundo a crítica feuerbachiana, teria cometido um erro ao iniciar sua lógica com o ser e o nada, bem como, teria considerado o processo de exteriorização da essência do ser, a alienação e o mundo natural e sensível, como mero momento de mediação da reconciliação com o espírito absoluto. Mergulhado na crítica de Feuerbach, Marx, então, repreende Hegel por seu aspecto “místico” que, segundo ele, não teria dado suficiente atenção para o caráter negativo da vida sensível como finito, alertando para a possibilidade de a filosofia especulativa hegeliana ser apropriada como o último refúgio das ideias conservadoras daquele tempo.

Refletindo sobre a questão dos salários, Marx avança em seus escritos, em relação à literatura anterior, ao concebê-los a partir de um processo de disputa, um “confronto hostil entre capitalista e trabalhador” (MARX, 2010a, p. 23). Apesar de seus equívocos – que serão tratados logo à frente –, trata-se de um passo importante a noção mais geral de que os salários não representam o produto justo da atividade de trabalho do indivíduo trabalhador, mas sim que eles pressupõem relações de produção entre indivíduos e grupos sociais com interesses opostos e contraditórios. O salário, assim, passará a caracterizar a manifestação, a mediação universal, da essência alienada da atividade de trabalho na sociedade moderna. Contudo, como se nota através das notas de leitura que foram produzidas para a elaboração dos *Manuscritos econômicos e filosóficos*, e partindo de Adam Smith, a “taxa natural do salário” para Marx – assim como a renda e o lucro –, será determinada de um modo bastante eclético, através “do costume e do monopólio e, em última instância, da concorrência; não derivam da natureza da terra, do capital e do trabalho” Por fim, ainda reafirma: “Os custos de produção são eles mesmos determinados pela concorrência e não pela produção.” (MARX, 2015, p. 191)

Essa concepção equivocada de Marx, que levava em consideração principalmente as noções ainda rudimentares sobre Ricardo e Malthus e três

momentos do desenvolvimento do ciclo econômico, somente mudaria cerca de 10 anos depois segundo Mandel. Apesar de nunca ter aderido explicita e completamente às mesmas, a teoria ricardiana e malthusiana dos salários ajudou Marx – e Engels – a formular sua própria noção, que nos escritos marxianos já tem suas primeiras evidências nos *Manuscritos econômico-filosóficos* – através da concepção de que existia uma “tendência dos salários de cair para um mínimo vital fisiológico e aí se manter” (MANDEL, 1968, p. 145). Para o jovem Marx, ainda, uma vez constatado esse fenômeno, que era inclusive defendido pelos teóricos da economia política, se tornava explícito que os trabalhadores eram tomados apenas como simples fatores de produção, ou melhor, seres brutalizados e portadores apenas de carências fisiológicas voltadas para a mera existência e reprodução biofísicas.

Nesses marcos, e com todos seus limites, essa primeira teoria dos salários do jovem Marx compreenderá que os “aumentos de salários não podem intervir senão provisoriamente e estão condenados a ser impiedosamente apagados pela lógica do sistema” (MANDEL, 1968, p. 34). Sua teoria, então, se caracterizará pela “pauperização relativa” dos salários, em que o aumento da produtividade frente a qualquer situação de rápida baixa de valor de uma mercadoria, será compensada em uma fração cada vez menor da jornada de trabalho – o colocando em uma posição oposta à de Smith, que por sua vez defende que a classe trabalhadora deterá uma massa cada vez maior da riqueza social. É aqui que, para o autor, a economia política reforçava seu caráter de uma ciência positiva, já que se assumindo como “ciência da riqueza” omitia que somente a produzia baseada na concentração da mesma e, por isso, em uma distribuição da pobreza. Desse modo, a massa de trabalhadores que participava diretamente da produção dessa riqueza, na visão de Marx, não estava apenas alheia e marginalizada dos produtos e excedentes dessa mesma riqueza social, como também a objetivação de sua atividade genérica se torna um meio apenas para garantir sua sobrevivência individual. Ainda irá escrever nos seus cadernos de estudos que se a produção de riqueza “é o objetivo da vida, a economia política atende-o muito mal, porque, para ela, consumir e produzir não são o destino do operário” (MARX, 2015, p. 196).

Notamos aqui que, diferentemente de Hegel que via na possibilidade de recuperação de um certo caráter formador do trabalho, o período histórico e os primeiros estudos da economia política já permitiram que Marx percebesse as condições brutalizadas que os trabalhadores modernos eram constituídos. Assim, o jovem já denunciava os teóricos da economia política, para quem os indivíduos que deveriam ser considerados e tomados como efetivos eram os sujeitos econômicos racionais – o *bourgeois* e não o *citoyen*, como escreveu em *Sobre a questão judaica* (MARX, 2010b, p. 41). Apesar dessa compreensão, a crítica marxiana não tinha as questões econômicas hegelianas como alvo, mas sim a defesa do sistema de crédito levado à cabo pelos socialistas

utópicos¹⁰ e, em especial, Proudhon: desde esse período Marx já era capaz de perceber que as contradições da economia política pressupunham a base e o desenvolvimento do sistema bancário como um de seus meios de reprodução, e por isso, o próprio sistema de créditos e a generalização do dinheiro se manifestavam como soluções aparentes e ilusórias (MARX, 2015, p. 205).

Também será através da questão dos salários que se conectará outro tema em um dos últimos capítulos do terceiro manuscrito: a questão do dinheiro. Em relação a este, em seus cadernos de leitura de 1844 Marx faz alguns comentários sobre James Mill e concorda com um aspecto da concepção do mesmo: o que caracteriza o dinheiro não é sua alienação da propriedade, mas sim da atividade humana – do trabalho –, ou seja, uma vez que a riqueza é produzida a partir do trabalho social ela necessita de uma forma específica de representação da mesma e que seja *externa* ao mesmo trabalho. O dinheiro, então, originalmente, seria uma exteriorização da atividade de trabalho que mediava a quantidade de riqueza contida em cada produto da mesma; contudo, com a alienação do trabalho, essa determinação se inverte, e é a quantidade de trabalho que passa a mediar a exteriorização do dinheiro no processo de produção de riqueza. Escreverá em seus cadernos preparatórios:

Não é o dinheiro que se suprime no homem no interior do sistema creditício; é o próprio homem que se converte em dinheiro ou, noutra expressão, é o dinheiro que se *encarna* no homem. A *individualidade humana*, a *moral humana*, transformam-se, simultaneamente, em artigo de comércio e na existência *material* do dinheiro. Em lugar do dinheiro, do papel, é a minha existência pessoal, a minha carne e o meu sangue, a minha virtude social e a minha reputação social que se tornam a matéria e o corpo do *espírito do dinheiro*. O crédito calcula o valor monetário não em dinheiro, mas em carne e coração humanos. (MARX, 2015, p. 206)

Segundo o jovem nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, todavia, as relações dos indivíduos com o dinheiro não se manifestavam como um fenômeno de alienação como os demais – como o da religião retratado por Feuerbach, por exemplo. Agora, como dirá Bensaïd, o dinheiro aparecerá “principalmente como um culto arcaico”, como “fetichismo”, em que este “mexe as cordas do mundo”, assim como “domina e tiraniza a humanidade (...)

¹⁰ Marx dá de exemplo em seus cadernos de estudos os herdeiros de Saint-Simon, que consideravam o desenvolvimento do dinheiro, das letras de câmbio, a substituição do dinheiro por papéis, o sistema de crédito e bancário, como o início da abolição da separação entre sujeito e objeto, capital e trabalho, propriedade privada e dinheiro, dinheiro e o ser humano, como a abolição da separação entre o ser humano e ele mesmo. Dessa forma, irá concluir o autor: “Eles têm, por isto, como um ideal um sistema bancário organizado, mas esta supressão da alienação, este retorno do homem a si mesmo e aos outros homens, não passa de ilusão. Trata-se de uma autoalienação, uma desumanização tanto mais infame e tanto mais extrema na medida em que seu elemento não é mais a mercadoria, o metal, o papel, mas a existência moral, a existência social, o íntimo do coração humano – sob a aparência da confiança do homem no homem, é a suprema desconfiança e a alienação total.” (MARX, 2015, p. 204)

enquanto forma abstrata da riqueza” (2013, pp. 52-4). Desse modo, o dinheiro reduz todo o movimento do ser à sua abstração e a um ser quantitativo, reduzindo as carências do ser humano apenas àquelas fisiológicas – agora medidas quantitativamente e realizadas apenas pela posse do dinheiro. Ainda segundo Daniel Bensaïd, posteriormente Marx e Freud serão responsáveis por transformar o sentido do conceito de “fetichismo”, deixando de ser um conceito etnológico (e racista¹¹) e passando a assumir um conteúdo social e psicologicamente críticos, respectivamente.

No segundo capítulo do primeiro manuscrito, denominado “Lucro do capital” (*Profit des Kapitals*), Karl Marx confronta o conceito de capital de Adam Smith enquanto “trabalho armazenado”. Em Smith esta ideia de trabalho acumulado e capital estava relacionada diretamente à noção de geração de riqueza de uma nação à generalização das relações de produção capitalistas e do trabalho assalariado como produtor de riqueza. Para Marx, por sua vez, os teóricos da economia política escondiam que, de fato, o capital se tratava da “propriedade privada dos produtos do trabalho alheio” (MARX, 2010a, p. 39). Ainda diferente daquele conceito de capital como valor que se valoriza de seu pensamento posterior, é importante destacar que para Marx já irá aparecer um processo de abstração que domina a atividade de trabalho e de produção da sociedade. Nessa perspectiva, a economia política enquanto ciência, vai aparecer como uma “guerra de conquista” (MARX, 2010a, p. 37) dos interesses econômicos na sociedade burguesa, sendo ela mesma voltada para a *posse e concentração* da riqueza em uma classe social particular e não para a distribuição e produção da felicidade dos seres humanos.

Mesmo com essas questões, definitivamente um dos pontos que tornam as concepções econômicas do jovem Marx bastante frágeis é a sua falta de noção sobre os fenômenos do valor e do mais-valor – que ele até admite logo no início de seus cadernos de estudos¹². Esta debilidade levará o autor a tratar

¹¹ Sobre a origem do termo “fetichismo”, explica Daniel Bensaïd: “Inspirado no português (feitiço – fabricado, artificial), a introdução do termo ‘fetichismo’ no vocabulário do conhecimento social é geralmente atribuído a Balthazar Bekker, autor, em 1691, do *Mundo encantado*, no qual desenvolve uma análise comparada das velhas religiões pagãs e das religiões dos ‘selvagens’; e também, sobretudo, ao livro de Charles de Brosses, *Do culto dos deuses fetiches*, aparecido em 1760. O termo evoca, neste caso, uma religião simbolicamente pobre. Para de Brosses, presidente da Assembleia de Dijon, todos os povos podem progredir da mesma maneira, mas encontramos nos negros africanos o culto de certos objetos materiais, chamados fetiches que ‘eu chamaria de fetichismo’. Este fetichismo é, na sua opinião, o sinal de um arcaísmo em relação a uma linha de progresso que consiste em passar ‘dos objetos sensíveis aos conhecimentos abstratos’. Com Marx (que leu de Brosses em 1842) e com Freud, o fetichismo não designa mais um culto primitivo, mas fenômenos sociais ou psíquicos contemporâneos, quer se trate da submissão ao fetichismo da mercadoria, que se trate da perversão sexual que consiste em tomar uma parte pelo todo. Ele deixa de ser um conceito etnológico para se tornar um conceito crítico.” (BENSAÏD, 2013, p. 52)

¹² Escreve: “Riqueza. Aqui já se supõe o conceito de valor, conceito que, entretanto, não está ainda analisado.” (MARX, 2015, p. 186)

de maneira análoga – como os economistas vulgares – o “valor” como “preço”, assim como confundir a própria relação de “valor” com “excedente de valor” e perder a perspectiva da relação entre o conceito e a produção e acumulação de riqueza. Em parte, a explicação para esse fato pode ser dada: a) pelo fato do jovem ter escolhido ir para a França, onde o desenvolvimento da economia levou à produção de mercadorias de luxo e as relações de produção típicas do período manufatureiro, sem a constituição de fábricas e com relativo alto grau de especialização dos artesãos (o que também pode ajudar a compreender a preferência teórica por Smith e não Ricardo¹³); b) bem como a de resquícios idealistas em sua concepção filosófica, na qual a sociedade é tomada como produto da relação sujeito-objeto, mas, ainda, a superação da essência social contraditória, depende da realização do sujeito.

Apesar de avançar consideravelmente em relação aos pensadores pós-hegelianos, essa falta de noção sobre o valor também comprometia uma análise crítica da economia política, porque nesse, e em outros sentidos, a compreensão marxiana ainda nem mesmo ultrapassava as teorias dos economistas clássicos, vulgares ou mesmo dos socialistas utópicos – deixando evidente que ainda não havia distinguido e apreendido o que havia de racional entre as diferentes tendências da economia política, especialmente o pensamento de Ricardo. Dessa maneira, como iremos novamente constatar através de suas anotações de leitura, ao invés do autor expressar a concepção de que o excedente produzido era fundamentado na contradição entre a produção e a troca, ele irá acompanhar a concepção de Proudhon, para quem existe um “tributo” pago ao proprietário privado, ao mesmo tempo que também afirmará que “os salários constituem um desconto que a terra e o capital permitem ao trabalhador, uma concessão feita pelo produto do trabalho ao trabalhador” (MARX, 2015, p. 189).

A questão da alienação e sua relação com a economia política

A partir do último capítulo do primeiro manuscrito é que o jovem Karl Marx vai revelar o núcleo na sua análise da economia política, permitindo que se perceba qual noção ocupa o lugar dos conceitos de valor e do excedente de valor: a divisão do trabalho, que leva ao *trabalho assalariado*, e por sua vez, consolida historicamente o fenômeno da alienação [*Entfremdung*]. O fenômeno da alienação, de interpretação hegeliana, no geral, é tomado no interior do processo de experimentação da consciência de si mesma, que se percebe a partir de um outro, colocando-o como objeto e estabelecendo uma

¹³ O que também deve ser levado em consideração em relação aos estudos de Marx sobre Ricardo no ano de 1844 é, que além de ter aparentemente abordado as questões econômicas colocadas pelo mesmo de maneira fragmentária, ele também utilizou uma edição da obra ricardiana comentada por Say.

relação sujeito-objeto. Pela necessidade da identidade entre essência do sujeito e do objeto para o processo cognoscente, o trabalho será a atividade propriamente humana que será capaz de mediar o reconhecimento entre a objetivação do sujeito e a subjetividade do objeto. Hegel postulará a necessidade desses momentos, de uma primeira negação e de uma negação desta, enquanto a experimentação racional da consciência de si mesma, visando o percurso da constituição da consciência do senso-comum enquanto consciência-de-si, ou seja, sujeito do processo de conhecimento científico.

O conceito de alienação, assim, não era uma elaboração do próprio Marx, mas sim já havia sido desenvolvido em diferentes sentidos por Hegel, Schelling¹⁴ e Feuerbach, de modo que este último o havia influenciado mais diretamente nos últimos meses através de *A essência do cristianismo* – sendo também importante lembrar que além do acesso às obras de Hegel, o velho Schelling foi professor do jovem autor em Berlim e por isso é provável que tenha tido contato com suas ideias filosóficas. Contudo, com os manuscritos econômico-filosóficos marxianos, pela primeira vez a alienação adquire “*um conteúdo socioeconômico aprofundado*” (MANDEL, 1968, pp. 30-1), estando enraizada em sua concepção feuerbachiana que privilegiava e partia da sensibilidade, mas, ao mesmo tempo, adquirindo um conteúdo inédito.

É importante notar que, para Marx, o conceito de alienação vai estar ligado à externalização da essência do ser, que por sua vez, na sociedade capitalista, estará diretamente relacionado à atividade de trabalho dos

¹⁴ Em relação a Schelling e sua função no contexto histórico, esclarece Benedicto Sampaio e Celso Frederico: “Pelo mesmo motivo – a insegurança dialética desse núcleo conceitual da realidade –, a monarquia prussiana acabou por retirar o seu apoio semioficial ao pensamento de Hegel. Em 1841 o rei convidou Schelling para preencher a cátedra de Hegel em Berlim, vaga desde a sua morte, Schelling, nesse período, entendia a história como epifania, como manifestação relevadora de Deus, e este como o fundamento da realidade. Desse modo, o estado racional passou a ser substituído, no plano teórico, pelo estado teológico de investidura divina. Com sua autoridade e prestígio, o velho Schelling deveria opor-se à influência crescente dos jovens hegelianos. Significativamente, ele defendia há vários anos um conceito de realidade que denominava ‘empírico-superior’, que consistia na recusa de toda e qualquer fundamentação racional que escapasse à experiência religiosa da revelação: ‘fica sempre, no fundo, o irregular, o não sujeito a normas (...) (que é) nas coisas, a base inapreensível da realidade (...) algo que não é possível reduzir ao entendimento’. Para o velho Schelling, o real não podia ser reduzido ao desenvolvimento racional, e isso, com certeza, reassegurava a confiança da monarquia conservadora na fidelidade permanente dos súditos. Os cursos de Schelling foram frequentados por Engels e Kierkegaard, como a representarem as duas vertentes dissidentes do pensamento de Hegel: a da crítica ateia à teologização da razão e da realidade, e a da crítica religiosa contra a sujeição de Deus à razão e, por conseguinte, contra a racionalização da chamada realidade primeira. O pensamento filosófico da época iria, portanto, cindir-se em torno da questão da natureza, do substrato autopropulsor, da realidade na filosofia de Hegel. As divergências se centralizariam nas teorias a respeito de Deus e do estado. Foi justamente nos termos dessa discussão que Marx se baseou, na busca da autonomia doutrinária, sua proposta de um desdobramento racional ativo do futuro, contraditoriamente, por meio de uma filosofia crítica, a de Feuerbach, que se dispunha antes à contemplação passiva do mundo do que à sua modificação ativa.” (SAMPAIO; FREDERICO, 2009, pp. 22-3)

trabalhadores modernos. Nesse sentido, a essência desses indivíduos se objetiva nos produtos e mercadorias através da atividade de trabalho – que a concepção marxiana avança sobre a de Feuerbach e a entende como a atividade genérica do ser humano, se aproximando de Hegel –, fazendo do próprio objeto uma parte da essência humana e, portanto, algo no qual o conjunto dos trabalhadores deveriam se reconhecer. Contudo, não é o que o jovem Karl Marx está presenciando ao analisar as relações sociais capitalistas, pelo contrário: com a alienação na relação sujeito-objeto da produção industrial capitalista, a sociedade passa a ser enriquecida ao ser povoada e mediada com produtos da atividade de trabalho alienado, mas, contraditoriamente, os trabalhadores se tornam cada vez mais espiritualmente embrutecidos e miseráveis ao serem dominados pelo sistema de assalariamento. Eis que a alienação de influência feuerbachiana, então, vai se tratar de uma separação, cisão, entre a essência e o sujeito, entre o trabalho como autoprodução humana e o trabalho como meio de manutenção da existência física dos indivíduos.

No capítulo “Trabalho alienado” [*Die entfremdete Arbeit*] Marx começa afirmando que até ali havia admitido os pressupostos da economia política, reivindicando agora o fato de que seus teóricos simplesmente partem da propriedade privada, mas não explicam seu processo de surgimento¹⁵, desenvolvimento e consolidação, ou melhor, não explicam o porquê suas concepções econômicas são expressões de um desenvolvimento histórico necessário. Será a partir dessa reivindicação, então, que será possível apreender o estatuto da economia política nos manuscritos produzidos em Paris em paralelo com a separação entre a essência e o sujeito: a economia política apenas toma [*fassen*] o processo social baseado na propriedade privada mas não o compreende [*begreifen*], e portanto, a economia política é tomada como uma ciência positiva e descritiva que carece do momento dialético¹⁶, não compreendendo que quanto mais a sociedade capitalista enriquece, na mesma proporção, mais o trabalhador se torna deformado e brutalizado.

A partir da crítica de que a economia política apenas concebeu os aspectos acidentais e não o movimento real e necessário das formas de propriedade, o jovem Marx vai ampliar essa noção ao se contrapor à noção de

¹⁵ Questão que já apareceu no artigo de Friedrich Engels publicado nos *Anais Franco-Alemães* e intitulado *Umriss zu einer Kritik der Nationalökonomie (Esboço para uma crítica da economia política)*.

¹⁶ No sentido que concebe Hegel no §81 da *Enciclopédia das ciências filosóficas*: “A dialética, ao contrário [da reflexão], é esse ultrapassar imanente, em que a unilateralidade, a limitação das determinações do entendimento é exposta como ela é, isto é, como sua negação. Todo o finito é isto; suprassumir-se a si mesmo. O dialético constitui pois a alma motriz do progredir científico; e é o único princípio pelo qual entram no conteúdo da ciência a conexão e a necessidade imanentes, assim como, no dialético em geral, reside a verdadeira elevação – não exterior – sobre o finito.” (HEGEL, 2012, p. 163, acréscimo nosso)

generalização de “um estado primitivo imaginário” – tendo em mente diretamente Adam Smith e parte significativa da tradição filosófica iluminista¹⁷. Nesses marcos, o autor vai chegar a tangenciar sua própria concepção materialista posterior e o conceito de “relações de produção”, ao afirmar que “a economia política oculta o estranhamento na essência do trabalho porque não considera a relação *imediate entre o trabalhador e a produção*” (MARX, 2010a, p. 80) (grifo nosso), até concluir que “se portanto perguntamos: qual a relação essencial do trabalho, então perguntamos pela relação do trabalhador com a produção” (MARX, 2010a, p. 82). Sobre o avanço até esse limite, o jovem também chega a tentar explicar as relações de produção entre o proletariado e os capitalistas, escreve:

Através do trabalho alienado o homem engendra, portanto, não apenas sua relação com o objeto e o ato de produção enquanto homem que lhe são estranhos e inimigos; ele engendra também a relação na qual outros homens estão para a sua produção e o seu produto, e relação na qual ele está para com estes outros homens. Assim como ele [engendra] a sua própria produção para a sua desefetivação, para o seu castigo, assim como [engendra] o seu próprio produto para a perda, um produto não pertencente a ele, ele engendra também o domínio de quem não produz sobre a produção e sobre o produto. Tal como estranha de si a sua própria atividade, ele apropria para o alheio [*Fremde*] a atividade não própria deste. Consideramos até agora a relação apenas sob o aspecto do trabalhador. Considerá-la-emos, mais tarde, também sob o aspecto do não trabalhador. Através do trabalho *alienado, exteriorizado*, o trabalhador engendra, portanto, a relação de alguém alheio ao trabalho – do homem situado fora dele – com este trabalho. A relação do trabalhador com o trabalho engendra a relação do capitalista (ou como se queira nomear o senhor do trabalho) com o trabalho. (MARX, 2010a, p. 87)

¹⁷ Como boa parte das concepções do direito natural, que entendem o surgimento da propriedade de maneira “imaginária”. Como por exemplo, vemos a concepção romântica de Rousseau: “Da cultura de terras resultou necessariamente a sua partilha e, da propriedade, uma vez reconhecida, as primeiras regras de justiça, pois, para dar a cada um o que é seu, é preciso que cada um possua alguma coisa; além disso, começando os homens a alongar suas vistas até o futuro e tendo todos a noção de possuírem algum bem passível de perda, nenhum deixou de temer a represália dos danos que poderia causar a outrem. Essa origem mostra-se ainda mais natural, por ser impossível conceber a ideia da propriedade nascendo de algo que não a mão-de-obra, pois não se compreende como, para apropriar-se de coisas que não produziu, o homem nisso conseguiu pôr mais do que seu trabalho.” (ROUSSEAU, 1983, p. 266) Ainda, também poderia destacar parte dos liberais contratualistas, como John Locke, para quem a propriedade privada é um produto do trabalho: “De tudo isso, é evidente que, embora a natureza tudo nos ofereça em comum, o homem, sendo o senhor de si próprio e proprietário de sua pessoa e das ações ou do trabalho que executa, teria ainda em si mesmo a base da propriedade (...). Assim o trabalho, no começo, proporcionou o direito à propriedade sempre que qualquer pessoa achou conveniente empregá-lo sobre o que era comum, que constituiu durante muito tempo a maior parte e ainda é hoje mais do que os homens podem utilizar.” (LOCKE, 1978, pp. 51-2)

Já em relação ao conceito de alienação, este é central para compreender a noção de sujeito sensível *humanista* de Karl Marx e sua relação com a produção social, que nesse momento ainda estava ligado à concepção feuerbachiana. Feuerbach, por sua vez, também era tributário dos princípios filosóficos da antropologia hegeliana¹⁸, onde o ser humano forma a si mesmo – percepção esta que já havia sido relacionada e analisada segundo as questões da economia política e do trabalho por Hegel, mas não por Feuerbach. Assim, como já ressaltamos, nesse momento a noção de trabalho marxiana não passará pelas relações com o *valor* como serão apresentadas em *O capital*, mas sim será fundamentada na noção de divisão social do trabalho de influência smithiana, que o leva a confundir e entender essa divisão como essencialmente pejorativa e deletéria à atividade de trabalho e ao trabalhador.

Desse modo, apesar de suas debilidades, a retomada e o desdobramento do conceito feuerbachiano de alienação pelo jovem Marx foi importante: a) porque “a crítica da alienação religiosa se aprofunda tornando-se crítica da alienação social” (BENSAÏD, 2013, p. 50), ou seja, a crítica social passa a entender a autoprodução da consciência do sujeito como uma produção conjunta à própria sociedade; b) assim como, e buscamos deixar isso bem claro, a retomada e reaproximação das questões da economia política com a dialética hegeliana, que inaugura a abertura para a análise das questões sobre em que medida é possível analisar o modo de produzir de uma sociedade e encontrar as causas de seu desenvolvimento lógico e histórico, bem como suas formas de manifestação de consciência de si, jurídica, política, estética e artística etc.

O fenômeno da alienação para Marx em 1844, dessa maneira, implica em um movimento duplo para o sujeito: por um lado ele é um “estranhamento” [*Entäusserung*], e por isso implica em uma exteriorização, uma despossessão, que produz riqueza; por outro ele também é uma “alienação” [*Entfremdung*] e portanto um alhear-se, onde ao invés de efetivar através de se realizar pelo reconhecimento e negação do outro, ele se desefetiva na medida em que o

¹⁸ Essa antropologia hegeliana, nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, aparece principalmente como *autoatividade*, que ao se tornar abstrata, perde seu caráter formador [*Bildung*] e reconciliador do ser humano consigo mesmo: “A grandeza da *Fenomenologia* hegeliana e de seu resultado final – a dialética, a negatividade enquanto princípio motor e gerador – é que Hegel toma, por um lado, a autoprodução do homem como um processo, a objetivação como desobjetivação, como exteriorização [*despossessão*] [*Entäusserung*] e suprassunção dessa exteriorização; é que compreende a essência do trabalho e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como o resultado de seu próprio trabalho. O comportamento efetivo, ativo do homem para consigo mesmo na condição de ser genérico, ou o acionamento de seu [ser genérico] enquanto um ser genérico efetivo, isto é, na condição ser humano, somente é possível porque ele efetivamente expõe todas as suas forças genéricas – o que é possível apenas mediante a ação conjunta dos homens, somente enquanto resultado da história –, comportando-se diante delas como frente a objetos, o que, por sua vez, só em princípio é possível na forma da alienação.” (MARX, 2010a, p. 123, acréscimo nosso)

outro não é apreendido como um produto de sua vontade. Nessa concepção, o mérito se encontra na distinção e relação da unidade do fenômeno, o sujeito, com as determinações materiais das relações sociais do trabalho enquanto atividade efetiva de produção de riqueza e atividade abstrata do ser humano. Com a exteriorização e a objetivação através da atividade de trabalho abstrato, assalariado, típica das relações capitalistas, o mundo exterior se torna cada vez mais povoado de objetos autônomos e independentes (mercadorias e riqueza) da vontade e das carências humanas. Nessa linha, o ser humano se desumaniza à medida em que se efetiva no mundo. Diz o autor:

Nós partimos de um fato nacional-econômico, *presente*. O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a *valorização* do mundo das coisas aumenta em proporção direta a *desvalorização* do mundo dos homens. O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma *mercadoria*, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. Este fato nada mais exprime, senão: o objeto que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um *ser estranho*, como um *poder independente* do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisa, é a *objetivação* do trabalho. A efetivação do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como *desefetivação* do trabalhador, a objetivação como *perda do objeto* e *servidão ao objeto*, a apropriação como *alienação*, como *estranhamento*. (...) A objetivação tanto aparece como perda do objeto que o trabalhador é despojado dos objetos mais necessários não somente à vida, mas também dos objetos do trabalho. Sim, o trabalho mesmo se torna um objeto, do qual o trabalhador só pode se apossar com os maiores esforços e com as mais extraordinárias interrupções. A apropriação do objeto tanto aparece como alienação que, quanto mais objetos o trabalhador produz, tanto menos pode possuir tanto mais fica sob o domínio do seu produto, do capital. (...) A *desposseção* [*Entäusserung*] do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência *externa*, mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe *fora dele*, independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha. (MARX, 2010a, pp. 80-1)

A partir dessa exposição, Karl Marx chega a um dos pontos altos dos *Manuscritos*, apresentando (e retomando) uma série de questões que buscavam servir de instrumento e armas contra as tendências filosóficas e políticas que atuavam no período – desde os jovens hegelianos (Max Stirner principalmente), os economistas políticos vulgares, passando pelos herdeiros dos socialistas utópicos e, em menor peso, por Proudhon. Se entre os debates

com os jovens hegelianos a crítica aos “socialistas altruístas” dos “Livres de Berlim” havia sido significativamente bem-sucedida, com a produção dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, ainda que não publicados, Marx passa a conseguir fundamentar – de maneira incipiente, mas já assentada – as questões da economia política em relação à vida produtiva, como aquela que é capaz de representar a estrutura da vida genérica, da essência humana. Ou em outros termos, ainda não utilizados nos manuscritos, para o autor em 1844 as relações de produção sociais guardam as formas e os padrões de reprodução social, escreve:

Pois primeiramente o trabalho, a *atividade vital*, a *vida produtiva* mesma aparece ao homem apenas como um *meio* para a satisfação de uma carência, a necessidade de manutenção da existência física. A vida produtiva é, porém, a vida genérica. É a vida engendrador de vida. No modo da atividade vital encontra-se o caráter inteiro de uma *species*, seu caráter genérico, e a atividade consciente livre é o caráter genérico do homem. A vida mesma aparece só como *meio de vida*. (...) O trabalho alienado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência*. (MARX, 2010a, pp. 84-5)

Na concepção de Marx – influenciado pela dialética da dominação e servidão da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, mas ressaltando e delimitando, ao mesmo tempo, a generalidade, as particularidades e singularidades das modernas lutas de reconhecimento das sociedades europeias ocidentais como historicamente específicas e relativas à ascensão e consolidação do conjunto da sociedade capitalista, será com o fenômeno da alienação que se produzirá o processo de abstração da atividade do trabalho humano, onde o ser humano não mais realiza a negação ao se colocar como objeto de si mesmo, pois agora este é despossuído através da apropriação dos meios de trabalho e do produto de sua atividade de trabalho que se tornam riqueza privada acumulada. A realização do conjunto social da atividade de trabalho alienado e da autonomia econômica da sociedade burguesa, desse modo, para Marx, estaria em contradição com a realização de uma sociabilidade fundamentada e que visa a liberdade e a justiça.

Mesmo tendo muitos pontos e concepções econômicas atrasadas em relação à escola clássica, os economistas vulgares e os socialistas utópicos, portanto, o jovem autor consegue, por outro lado, produzir um importante salto qualitativo ao concluir que a classe trabalhadora moderna, o proletariado, não tem *meios* para se defrontar consigo mesmo ao encarar o mundo moderno povoado de produtos do trabalho humano. A questão central para Marx, então, era a de *humanizar* o proletariado, o tornar sujeito, através de uma abolição da atividade de trabalho alienado e da propriedade privada.

Para o jovem em 1844, a elaboração filosófica tomada desde Feuerbach e dirigida politicamente por Hess, representava uma denúncia radical não somente do sistema filosófico de G. W. F. Hegel, como também da essência da sociedade capitalista e seus teóricos da economia política, uma vez que esta possuía sua sociabilidade alienada por também ser produzida a partir de uma atividade alienada. Mesmo com limites e sem apreender alguns elementos econômicos fundamentais, o jovem Marx, baseado em uma interpretação da figura de dominação e servidão hegeliana, já foi capaz de perceber algumas determinações das relações de produção capitalistas e defender uma via emancipatória baseada em uma revolução da classe trabalhadora moderna e na superação do trabalho alienado. Diferenciando-se de Hegel – ainda que a aproximação da economia política e a busca por superar uma “concepção dicotômica do ser” (NOVELLI, 1998, p. 297) o tivesse o aproximado do mesmo –, Marx pensava do interior da figura da servidão e dominação e denunciava a impossibilidade do reconhecimento recíproco¹⁹ da consciência servil enquanto verdade da consciência senhorial como solução específica para a sociedade capitalista.

Para a interpretação marxiana, Hegel havia apreendido a lógica das lutas de reconhecimento das sociedades ocidentais desde a polis grega até as constituições das nações modernas, mas não conheceu profundamente a particularidade histórica da essência contraditória da sociedade civil burguesa e se equivocou em seu diagnóstico. Marx interpretará, então, a filosofia hegeliana como uma mera expressão abstrata e lógica do movimento da história, reforçando a posição da superação da dicotomia entre ser e pensar, entre prática do pensamento e pensamento da prática, como fundamento para

¹⁹ Segundo a interpretação de Henrique C. Lima Vaz da dialética da dominação e servidão de Hegel: “A articulação dos silogismos ou da dialética do Senhorio e da Servidão do ponto de vista do Escravo irá reabrir o caminho para o reconhecimento efetivo e recíproco que se mostra inviável a partir da consciência ociosa do Senhor. Hegel dá às formas de mediação que unem dialeticamente a consciência servil ao Senhor e ao mundo a denominação geral de ‘ação de formar-se’ [*das Formieren*] ou cultura. O mundo trabalhado é, com efeito, mediador para o Escravo na sua relação com o Senhor mas aqui o trabalho, sob a forma social do serviço, irá formar a consciência servil, pela retenção do desejo, para uma relação verdadeiramente humana com o mundo. Irá, pois fazê-la retornar a si mesma como consciência-de-si. Tendo experimentado o temor e o tremor diante do Senhor absoluto – a Morte – e conservado, assim, o seu ser, a consciência servil entra agora para a escola da sabedoria. (...) O temor diante da morte, a disciplina do serviço em face do Senhor e a atividade laboriosa exercida sobre o mundo são, assim, para a consciência servil o caminho da negação seja do ser-reconhecido unilateral do Senhor que tem agora o seu efetivo ser-para-si num outro, seja do seu próprio não-reconhecimento que é suprimido pela cultura. Esta faz passar o simples ser do Escravo (conservado no temor da morte e no serviço do Senhor) para o ser-para-si independente que se constitui pelo agir transformador do mundo. A dialética do Senhorio e da Servidão faz, desta sorte, surgir a figura da liberdade da consciência-de-si como verdade da certeza que ela tem de si mesma: uma verdade que passa do sujeito ao mundo pela atividade da cultura. (...) Esse saber deve apresentar-se como fundamento para a exigência histórica de uma sociedade do reconhecimento universal.” (VAZ, 1981, pp. 22-3)

a ação política desalienada e humanizadora. Nesses marcos, o jovem autor buscará, então, distinguir quatro aspectos do fenômeno de alienação da atividade de trabalho que desumanizam e deformam o ser humano, em particular o proletariado.

1) o primeiro é na “exteriorização” da essência do trabalhador e sua relação com os produtos de sua atividade de trabalho, que faz de sua existência mero predicado da produção de mercadorias:

A exteriorização [*Entäusserung*] do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa, mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele, independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha. (...) Quanto mais, portanto, o trabalhador se apropria do mundo externo, da natureza sensível, por meio de seu trabalho, tanto mais ele se priva dos meios de vida segundo um duplo sentido: primeiro, que sempre mais o mundo exterior sensível deixa de ser um objeto pertencente ao seu trabalho, um meio de vida do seu trabalho; segundo, que [o mundo exterior sensível] cessa, cada vez mais, de ser meio de vida no sentido imediato, meio para a subsistência física do trabalhador. Segundo este duplo sentido, o trabalhador se torna, portanto, um servo do seu objeto. (MARX, 2010a, p. 81)

2) o segundo momento, manifesta-se “dentro da própria atividade produtiva”, no próprio ato da produção, como “trabalho obrigatório”, forçado e de autossacrifício:

Mas a alienação não se mostra somente no resultado, mas também, e principalmente, no ato da produção, dentro da própria atividade produtiva. Como poderia o trabalhador defrontar-se alheio ao produto da sua atividade se no ato mesmo da produção ele não se alienasse a si mesmo? Na alienação do objeto do trabalho resume-se somente a alienação, a exteriorização [desposseção] na atividade do trabalho mesmo. Em que consiste, então, a exteriorização do trabalho? Primeiro, que o trabalho é *externo* ao trabalhador, isto é, não pertence ao seu ser, que ele não se afirma, portanto, em seu trabalho, mas nega-se nele, que não se sente bem, mas infeliz, que não desenvolve nenhuma energia física e espiritual livre, mas mortifica sua *physis* e arruína o seu espírito. O trabalhador só se sente, por conseguinte e em primeiro lugar, junto a si [quando] fora do trabalho e fora de si [quando] no trabalho. Está em casa quando não trabalha e, quando trabalha, não está em casa. O seu trabalho não é, portanto, voluntário, mas forçado, *trabalho obrigatório*. O trabalho não é, por isso, a satisfação de uma carência, mas somente um *meio* para satisfazer necessidades fora dele. Sua estranheza [*Fremdheit*] evidencia-se aqui [de forma] tão pura que, tão logo inexista coerção física ou outra qualquer, foge-se do trabalho como de uma peste. O trabalho externo, o trabalho no qual o homem se exterioriza, é um trabalho de autossacrifício, de mortificação.

Finalmente, a externalidade do trabalho aparece para o trabalhador como se [o trabalho] não fosse seu próprio, mas de um outro, como se [o trabalho] não lhe pertencesse, como se ele no trabalho não pertencesse a si mesmo, mas a um outro. (MARX, 2010a, pp. 82-3, acréscimo nosso)

3) O terceiro momento da alienação do trabalho, segundo o jovem Marx, vai aparecer na *alienação-de-si*, de seu *ser genérico*, de sua essência, e consequentemente, da própria natureza:

A energia espiritual e física *própria* do trabalhador, a sua vida pessoal – pois o que é vida senão atividade – como uma atividade voltada contra ele mesmo, independente dele, não pertence a ele. A *alienação-de-si*, tal qual acima a alienação da *coisa*. Temos agora ainda uma terceira determinação do *trabalho alienado* a extrair das duas vistas até aqui. O homem é um ser genérico, não somente quando prática e teoricamente faz do gênero, tanto do seu próprio quanto do restante das coisas, o seu objeto, mas também – e isto é somente uma outra expressão da mesma coisa – quando se relaciona consigo mesmo como [com] o gênero vivo, presente, quando se relaciona consigo mesmo como [com] um ser *universal*, [e] por isso livre. A vida genérica, tanto no homem quanto no animal, consiste fisicamente, em primeiro lugar, nisto: que o homem (tal qual o animal) vive da natureza inorgânica, e quanto mais universal o homem [é] do que o animal, tanto mais universal é o domínio da natureza inorgânica da qual ele vive. Assim como plantas, animais, pedras, ar, luz etc., formam teoricamente uma parte da consciência humana, em parte como objetos da ciência natural, em parte como objetos da arte – sua natureza inorgânica, meios de vida espirituais, que ele tem de preparar prioritariamente para a fruição e para a digestão –, formam também praticamente uma parte da vida humana e da atividade humana. (MARX, 2010a, pp. 83-4)

4) Por fim, o último momento é a alienação do ser humano pelo próprio ser humano, ou seja, o próprio gênero e essência humana tornam apenas um meio para garantir a existência dos indivíduos:

O engendramento prático de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a prova do homem enquanto um ser genérico consciente, isto é, um ser que se relaciona com o gênero enquanto sua própria essência ou [se relaciona] consigo enquanto ser genérico. (...) O animal forma apenas segundo a medida e a carência da *species* à qual pertence, enquanto o homem sabe produzir segundo a medida de qualquer *species*, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto; o homem também forma, por isso, segundo as leis da beleza. Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo [é que] o homem se confirma, primeiro lugar e efetivamente, como *ser genérico*. Esta produção é a sua vida genérica operativa. Através dela a natureza aparece como a *sua obra* e a sua efetividade. O objeto do trabalho é portanto a *objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente],

contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele. Consequentemente, quando arranca do homem o objeto de sua produção, o trabalho alienado arranca-lhe sua *vida genérica*, sua efetiva objetividade genérica e transforma a sua vantagem com relação ao animal na desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza. Igualmente, quando o trabalho alienado reduz a autoatividade, a atividade livre, a um meio, ele faz da vida genérica do homem um meio de sua existência física. A consciência que o homem tem do seu gênero se transforma, portanto, mediante a alienação, de forma que a vida genérica se torna para ele um meio. (...) uma consequência imediata disto, de o homem estar estranhado do produto do seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é a *alienação do homem* pelo [próprio] *homem*. Quando o homem está frente a si mesmo, defronta-se com ele o *outro* homem. O que é produto da relação do homem com seu trabalho, produto de seu trabalho e consigo mesmo, vale como relação do homem com outro homem, como o trabalho e o objeto do trabalho de outro homem. Em geral, a questão de que o homem está alienado do seu ser genérico quer dizer que um homem está alienado do outro, assim como cada um deles [está alienado] da essência humana. O estranhamento do homem, em geral toda a relação na qual o homem está diante de si mesmo, é primeiramente efetivado, se expressa, na relação em que o homem está para com o outro homem. Na relação do trabalho alienado cada homem considera, portanto, o outro segundo o critério e a relação na qual ele mesmo se encontra como trabalhador. (MARX, 2010a, pp. 85-6)

Dessa maneira, no mesmo capítulo, o jovem Marx ainda vai concluir que o trabalho alienado e a propriedade privada, com força de necessidade lógica, se engendrarão historicamente de forma mútua. Eis aqui, então, uma noção ainda germinal do autor, mas que já apreende o núcleo do surgimento e consolidação histórica da propriedade privada: será através da apropriação e acumulação privada dos meios de produção, produtos e do excedente produtivo, bem como da própria atividade de trabalho alienado, que a propriedade privada será consolidada. Desse modo, a atividade de trabalho alienado avançará ao ponto de ser compreendida como um processo histórico de expropriação dos instrumentos da atividade de trabalho e que adquire uma forma social permanente, ou melhor, adquire a particularidade das relações de produção entre sujeitos sociais específicos, ao mesmo tempo que põe uma forma de riqueza e a sociabilidade abstrata efetivas (MARX, 2010a, p. 87).

A crítica da dialética hegeliana de Karl Marx em 1844

O capítulo em que Marx trata diretamente da dialética hegeliana, denominado “Crítica da dialética e da filosofia hegelianas em geral”, do ponto de vista filosófico, é central para a análise e conhecimento dos debates presentes nos *Manuscritos econômico-filosóficos* produzidos em 1844. Nele,

ficam evidentes as primeiras críticas e os primeiros nuances da tentativa do autor de romper com os princípios assumidos e nos quais também estavam limitados o movimento jovem hegeliano. Contudo, apesar das críticas acertadas, o próprio Karl permanecia fundamentado e dependente da filosofia de Hegel, estabelecendo uma relação contraditória em relação ao mestre e aos herdeiros jovem hegelianos – em que, ainda que não superasse completamente o mestre, ao retomar o tema da economia política pôde se tornar aquele que estava mais próximo de uma “filosofia do trabalho” no sentido desenvolvido por Hegel. Nesse ponto, inclusive, é preciso destacar que embora relação entre Hegel e Marx seja complexa, ela também se caracteriza por uma complementariedade, de modo que entre eles “não há continuidade, há sim continuidade” que “não se reduzem numa identidade ou diferença absolutas” (NOVELLI, 1998, p. 315).

Desse modo, o próprio jovem autor considera um balanço filosófico e político como *fundamental* para os jovens hegelianos: afinal, qual a posição ontológica que assumiam, ou melhor, “o que fazer diante da dialética hegeliana?” (MARX, 2010a, p. 115). Essa pergunta não era meramente retórica, ainda que sua crítica à mera reprodução dos princípios e da linguagem de Hegel respingasse nas suas próprias concepções filosóficas de 1844. Nesse momento, o jovem ainda assumia uma linguagem neo-hegeliana tomada principalmente de Ludwig Feuerbach, e entendia a crítica deste elaborada desde as *Teses provisórias para a reforma da filosofia* de 1842, bem como em *Princípios da filosofia do futuro* de 1843, como a fundamentação filosófica do ateísmo, que era, por sua vez, o primeiro passo do caminho para aquilo que Marx entendia por comunismo – concepção que mudaria definitivamente a partir de *A ideologia alemã*.

Após 1845, não apenas a realização do proletariado enquanto sujeito será modificada, como a totalidade da relação sujeito-objeto – e que Marx começará a apresentar o germe desse rompimento nos *Manuscritos econômico-filosóficos* quando critica a posição dos jovens hegelianos como um todo por suas relações apáticas com a dialética de Hegel. Apesar disso, o próprio jovem Karl Marx também possuía uma relação ambígua com a dialética hegeliana, que, contraditoriamente, o levou a desenvolver uma concepção cada vez mais negativa sobre os fundamentos filosóficos da crítica da economia política à medida que buscava se afastar da própria herança de Hegel. Contudo, nos manuscritos filosóficos e econômicos de 1844 a característica do sujeito marxiano é a de reconciliação do “ser genérico” com sua essência da crítica ontológica de Feuerbach, uma concepção que se distanciava daquela que será responsável por uma nova teoria crítica e revolucionária da sociedade capitalista posterior (MARX, 2010a, p. 117).

Essa posição de Marx em relação a Hegel, então, pode ser demonstrada não apenas nos apontamentos que o jovem autor faz nesse capítulo a respeito

do mestre, como também pelo desenvolvimento de um pensamento próprio “a partir das categorias hegelianas e [que] permanece no interior delas” (NOVELLI, 1998, p. 315, acréscimo nosso), onde ficam marcadas a aproximação do jovem autor da economia política de Adam Smith e a retomada da concepção hegeliana de trabalho como atividade de autoprodução do ser humano. Nesses marcos, apesar da compreensão do núcleo do sistema filosófico de Hegel – em que se destaca a compreensão da dialética, da “negatividade enquanto princípio motor e gerador” –, a interpretação marxiana de Hegel apontava que existia uma unilateralidade por considerar criticamente apenas o “lado positivo do trabalho, não seu [lado] negativo” (MARX, 2010a, pp. 123; 124).

Com essa crítica de que Hegel havia conhecido apenas o lado positivo do trabalho, Marx a dirigia para a própria metafísica do espírito do mestre, que ao conceber os sujeitos imediatos apenas como mediações do espírito, fazia do sujeito real do trabalho esse espírito e não o ser sensível e concreto. Ao considerar apenas esse lado positivo do trabalho e desconsiderar seu lado negativo, a concepção marxiana interpretava que Hegel havia chegado às portas do materialismo, mas, ao fim e a cabo, cedido aos encantos do idealismo: a solução encontrada para resolver a essência contraditória da sociedade burguesa viria a partir de uma esfera ideal, superior, da astúcia da razão, do trabalho do espírito e do estado. De maneira original, Marx será o primeiro a colocar a pedra de toque de uma crítica da “metafísica” da sociedade civil burguesa e rejeitar a solução da luta pelo reconhecimento através de um estado ideal como produto da produção social alienada.

Desse modo, em 1844, a partir das diferentes concepções de alienação, Marx não via a possibilidade de superação da alienação do ser para-si através do reconhecimento do trabalhador com as mediações produzidas pela sociedade capitalista, senão apenas pela organização revolucionária do proletariado que confrontaria seu *outro*, a burguesia como sujeito social; enquanto Hegel, ao contrário, não via na organização e atividade revolucionária as condições para estabelecer o *ethos* social, mas sim na possibilidade do reconhecimento mútuo entre a consciência servil e senhoril através de uma “pedagogia do trabalho” que produziria conscientemente o estado como uma esfera superior e universal que, por sua vez, se reconheceria como produto do trabalho social e garantiria o interesse comum da comunidade ética. Na mesma medida, a sociedade constituída pelo trabalho social humanizado também se reconheceria como produtora do conjunto de leis e da ordem vigente.

Ao interpretar que a concepção de trabalho de Hegel somente era viável na forma de alienação, ou seja, que relegava a realização da essência das relações sociais para uma esfera externa, Marx buscará aprofundar e radicalizar tais questões agora com a vantagem histórica de ter acesso às

críticas dos socialistas utópicos para a escola clássica de economia política e em oposição aos seus pensadores vulgares – estes últimos, apologistas do capitalismo e que buscavam criminalizar e desmoralizar as nascentes organizações e reivindicações dos trabalhadores. Ainda que não tivesse completa clareza das distintas tendências da economia política e suas relações com as classes sociais, o comunismo de Karl Marx em 1844 poderia ser considerado como uma espécie de “socialismo utópico alemão” que adotava um ponto de vista e soluções que variavam entre os posicionamentos da pequena-burguesia arruinada, dos intelectuais socialistas e do nascente proletariado anterior às revoluções de 1848. Para o jovem, estas frações de classes sociais deveriam se aliar politicamente ao perceber que o capitalismo jogava um contingente cada vez maior de trabalhadores na miséria do assalariamento, e assim buscarem se reconciliar com seu “ser genérico”, o sujeito humanista, como forma de superação não apenas da atividade de trabalho alienado, mas também da propriedade privada dos meios de produção.

Este comunismo de 1844, de princípio filosófico e de início da crítica à economia política como uma ciência de enriquecimento e pauperização da sociedade civil burguesa, se trata de um “momento revolucionário” (LÖWY, 2002, p. 145) em que as forças humanas se reconciliariam consigo mesmas através de processos históricos de socialização dos produtos e do excedente da produção social. Para tanto, o fenômeno da despossessão [*Entäusserung*], que na concepção marxiana Hegel havia tomado como uma mera mediação do trabalho do espírito, se tratava na verdade de uma apropriação material privada dos meios de produção, produtos e excedente, que só poderia ser superada pela “negação da negação”; ou seja, pela negação desse estado de despossessão privada que era tomado como uma primeira negação, do trabalho alienado, efetivando agora a “realização do ser humano” enquanto “sujeito real”. Nos artigos de agosto de 1844, publicados na *Vorwärts!*, no entanto, já é notório que a concepção de comunismo de Marx agora pressupõe, além do proletariado como elemento ativo e capaz de se organizar como classe social, um processo revolucionário de caráter político e social que transforme todo o modo de se produzir a vida.

A posição marxiana de 1844 também é evidenciada, por exemplo, pela sua visão ainda romântica sobre as *associações* de trabalhadores, que ainda não ganhou a conotação revolucionária e o germe do desenvolvimento histórico de novas relações de produção fundamentadas nos princípios e ideais socialistas. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, a noção de associação para Marx vai aparecer, assim, de maneira programática, mas apenas aplicável à forma de propriedade fundiária e às atividades de trabalho na terra, que reconciliariam a relação desalienada e racional entre o ser humano e a

natureza²⁰. Aqui, novamente a escolha de mudança para a França, e suas condições socioeconômicas, eram decisivas para as elaborações do jovem autor, de maneira que as manufaturas e as corporações de ofícios que organizavam os trabalhadores e artesãos franceses eram referenciais avançados em relação a Alemanha, mas atrasados em relação a Inglaterra.

Em relação à dialética no pensamento do jovem Karl Marx, a crítica negativa, sua importância se mostra, além do combate e ruptura em relação ao movimento jovem hegeliano, também para o combate e superação das tendências econômicas que se consolidavam após a década de 1830 – notadamente os economistas clássicos, vulgares e os socialistas utópicos. Nesse sentido, a análise dialética permitirá a apreensão das mediações dos processos econômicos em meio aos fenômenos sociais, apreendendo suas particularidades ao mesmo tempo em que evidencia seus aspectos universalizantes – permitindo apreender a essência dos mesmos, e não serem tomados como entes metafísicos, unilaterais e que se fundam fechados em si mesmos. Ao contrário, será o aprimoramento da análise negativa da realidade socioeconômica surgida a partir de 1844 que permitirá a Marx elaborar e correlacionar os conceitos de “forças produtivas”, “relações de produção”, “ideologia”, “modo de produção” e “modo de reprodução” entre 1845-7, e por sua vez, consolidar a ruptura em relação aos jovens hegelianos, Feuerbach e às análises e saídas propostas desde Hegel (RUBIN, 2014, pp. 457-8).

Ainda nesses marcos, será a dialética que fornecerá as bases para a posterior constituição da teoria crítica da sociedade capitalista marxiana como uma superação da economia clássica, da economia vulgar e do socialismo utópico. A partir da consolidação de sua nova filosofia materialista, Marx e Engels começarão a desenvolver os instrumentos teóricos que permitem conhecer o núcleo racional da estrutura de produção e reprodução da sociedade capitalista, desde seus aspectos socioeconômicos quanto das estruturas sociais – jurídicas, políticas, econômicas, estéticas, epistemológicas etc. – como da manifestação das relações abstratas de exploração e dominação entre as classes sociais dominantes e dominadas. Paralelamente, os jovens autores não elaboraram apenas mais uma concepção filosófica e científica para analisar a realidade, mas também passaram a fundamentar teoricamente e ajudar a transformar as próprias relações entre as organizações de

²⁰ Escreve Marx nos *Manuscritos econômico-filosóficos*: “A associação, aplicada à terra e ao solo, partilha a vantagem da grande posse fundiária do ponto de vista político-econômico, e realiza primeiramente a tendência originária da divisão, a saber, a igualdade, assim como ela também coloca a ligação afetiva do homem como a terra de um modo racional e não mais [mediado] pela servidão, pela dominação e por uma tola mística da propriedade, quando a terra deixa de ser um objeto de regateio e se torna novamente, mediante o trabalho livre e a livre fruição, uma propriedade verdadeira e pessoal do homem. Uma grande vantagem da divisão é que a sua massa se arruína na propriedade de um outro modo que na indústria, uma massa que não pode mais decidir-se pela servidão.” (MARX, 2010a, p. 76)

trabalhadores – e conseqüentemente a própria relação dos trabalhadores entre si –, fazendo com que o conceito de comunismo desde os manuscritos começasse a ser forjado pela práxis desse proletariado moderno.

Em relação a Hegel, nos manuscritos de 1844 Marx adota uma linha expositiva que apresenta sua leitura sobre a filosofia hegeliana – em particular seu princípio antropológico de autoprodução do ser humano, que, para a interpretação marxiana, possuía como mérito a apreensão da atividade de trabalho como objetivação da essência do “ser genérico” e que fundamentava as relações sociais capitalistas. Será, então, no capítulo sobre a dialética hegeliana que o jovem autor explicitará sua discordância em relação ao aspecto idealista do conceito de trabalho formador de Hegel, utilizando-se da crítica dos primeiros socialistas ao processo revolucionário francês ao postular que, no momento da negação em relação ao produto da atividade de trabalho, o trabalhador não possui os meios para superar sua condição dependente e apreender a objetividade das relações sociais, e por isso sua atividade de trabalho é alienada pois serve para produzir riqueza, mas não para a sanar suas próprias carências.

Em 1844 a interpretação feuerbachiana sobre a filosofia de Hegel influenciava Marx, de modo que, para essa interpretação, o ser humano apenas efetivava e confirmava sua essência em sua forma alienada – que o jovem caracterizava e apontava como “a raiz do falso positivismo de Hegel” (MARX, 2010a, p. 130) –, e portanto, não se tratava da “confirmação da verdadeira essência”, do verdadeiro ser humano, mas sim daquele alienado pela atividade de trabalho capitalista. A solução apresentada por Marx para a realização do verdadeiro sujeito, ou melhor, da *humanização* do ser humano em sua forma alienada pelo trabalho alienado, só poderia vir através de um outro momento que recuperasse e reestruturasse “a universalidade da realidade concreta como conceito” (NOVELLI, 1998, p. 301), ou seja, a negação da negação, que por sua vez realizaria o sujeito real e colocaria as condições da sociedade comunista. Como já ressaltado, o conceito de comunismo marxiano em 1844 passou por uma série de mudanças, contudo já mostrava, por um lado, a força da ascensão das organizações e métodos de luta dos trabalhadores modernos, bem como por outro, o avanço teórico que os primeiros contatos com a economia política permitiram ao jovem no interior do pensamento pós-hegeliano.

Uma vez que existia a compreensão de que para Hegel deveria ser considerada apenas a existência efetiva de uma coisa ou fenômeno enquanto objeto de um saber, mas ao mesmo tempo ele tomava o abstrato como efetivo, o jovem autor também via nesse aspecto da filosofia hegeliana o último subterfúgio da velha metafísica e do “homem religioso” (MARX, 2010a, p. 132) – e portanto, o próprio conteúdo que poderia justificar o aspecto conservador da filosofia hegeliana. Ademais, a crítica do jovem Marx acerca da abstração do “ser” apenas como objeto do pensamento e não como existência sensível

seguia a trilha da crítica feuerbachiana, debruçando-se sobre os momentos positivos da dialética hegeliana no interior da alienação e apontando como o mestre não havia compreendido a especificidade do trabalho alienado, negativo, na sociedade capitalista. Na dialética especulativa, para Marx, assim, a verdadeira vida é tomada como a abstração, alienação, de modo que o sujeito se manifesta como um resultado meramente metafísico – ou *místico* como tomava emprestado de Feuerbach.

A consequência dessa concepção por parte de Hegel, segundo Marx, era de que a natureza, o ser humano e a sociedade civil burguesa aparecem como meros predicados de um Deus, um Espírito Absoluto e um estado – de forma que estes sim podem ser considerados como o ser real. Dessa concepção formal e abstrata da atividade de autoprodução do ser humano, o ser real seria considerado apenas como a consciência, a negação, sem conteúdo e como uma expressão meramente abstrata – ou seja, a atividade de autoprodução se tornaria uma simples abstração, negatividade absoluta, que se cristalizaria e se conceberia como autônoma, fundamentadora e formadora de si mesma enquanto atividade. Apesar de chegar aos limites da dialética sujeito-objeto e da antropologia filosófica hegelianas pela sua crítica de viés feuerbachiano, bem como perceber que o núcleo racional da dialética especulativa possibilitava apreender como os conceitos determinados se constituem enquanto formas do pensamento fixas universais – e portanto como consequência lógica e necessária da alienação geral humana –, Marx ainda não ultrapassa tais limites nos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Escreve:

O positivo, que Hegel aqui conseguiu – na sua lógica especulativa –, é que os *conceitos determinados*, as *formas de pensamento universais fixas*, em sua autonomia diante da natureza e do espírito, são um resultado necessário da alienação universal da essência humana, portanto também do pensar humano, e que Hegel os apresentou e reuniu, por isso, como momentos do processo de abstração. Por exemplo, o ser suprassumido é essência, a essência suprassumida, conceito, o conceito suprassumido... ideia absoluta. Mas o que é então a ideia absoluta? Ela se suprassume novamente a si mesma, se não quer voltar a passar de novo por todo o ato de abstração e contentar-se, assim, em ser uma totalidade de abstrações ou a abstração que a si se apreende. Mas a abstração que se apreende como abstração sabe-se como nada; ela tem de renunciar à abstração, e chega assim junto a um ser que é precisamente o seu contrário, junto à *natureza*. Toda a lógica é, portanto, a prova de que o pensar abstrato por si nada é, de que a ideia absoluta por si nada é, de que somente a natureza é algo. (MARX, 2010a, p. 134)

Ao retomar a crítica de Feuerbach iniciada em 1839 à dialética de Hegel, Marx reafirmava a revalorização e o reestabelecimento da tentativa de elaboração de uma visão orgânica e onde a esfera da natureza se fundamentava

sobre si mesma – também típica de uma época em que a filosofia e as ciências da natureza eram impulsionadas pelas consequências das revoluções industriais. Agora, ao aproximar tal noção de inspiração feuerbachiana das questões da economia política, o autor pôde começar a assentar as bases de uma compreensão racional entre o “metabolismo” do trabalho humano e a natureza, onde o início do desenvolvimento de sua crítica do “duplo caráter do trabalho” na sociedade capitalista atingirá seu auge em *O capital*, quando escreve que “todo trabalho é, por um lado, dispêndio de força de trabalho do homem no sentido fisiológico, e nessa qualidade de trabalho humano igual ou trabalho humano abstrato gera o valor da mercadoria”. Nesse sentido, acrescentará Marx, “todo trabalho é, por outro lado, dispêndio de força de trabalho do homem sob forma especificamente adequada a um fim, e nessa qualidade de trabalho concreto útil produz valores de uso” (MARX, 1983, p. 53).

Considerações finais

Como se nota, encontra-se nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx – e nas posições de 1844 como um todo – um importante momento no desenvolvimento do pensamento filosófico e científico do autor, uma vez que, ainda que não apresente sua noção posterior acabada, já evidencia alguns elementos que fundamentarão sua nova concepção materialista junto a Friedrich Engels. Além disso, a importância desses manuscritos também se mostra em relação aos debates e ruptura com os jovens hegelianos, a posição a Feuerbach e Hegel, bem como ao papel e função do encontro com as questões da economia política nesse processo. No mais, também se destacam as noções e interpretações que serão abandonadas, bem como outras que serão aprimoradas, durante o início do caminho que será percorrido na elaboração da crítica da economia política que será consolidada mais de duas décadas depois em *O capital*.

Vemos, então, o quão importante foi a concepção e crítica do trabalho pelo jovem Marx, apesar destas estarem baseadas na divisão social do trabalho de Adam Smith e na dialética da dominação e servidão de Hegel. A partir de *A ideologia alemã*, em meados de 1845-6, no entanto, ele anuncia seu abandono dessa relação sujeito-objeto e reelaborará o conceito de alienação, aderindo a uma nova filosofia materialista junto a Engels e fundando a análise filosófica-científica da sociedade a partir das relações entre as “forças produtivas” e as “relações de produção”. Isso não significaria, porém, o abandono completo da crítica ao conceito de trabalho, pelo contrário, pois com o encontro das questões do valor, Marx poderá amadurecer e fundamentar sobre as mesmas o fenômeno do “fetichismo da mercadoria” – apresentando-o filosoficamente como característico das relações de produção capitalistas.

O ano de 1844 marcará, por tudo isso, na trajetória filosófica, política e pessoal de Karl Marx, o começo de um ponto de virada essencial para a constituição, junto a Friedrich Engels, de sua filosofia materialista e revolucionária. Como também buscamos indicar, a ascensão de um pensamento próprio e sua importância pode ser demonstrada a partir da superação teórica e prática em relação aos jovens hegelianos – desde Bruno Bauer, Max Stirner, e com mais ênfase o próprio Ludwig Feuerbach e Moses Hess (que agora passariam a “seguir” Marx) –, bem como de seu contraste com a posterior dissolução histórica do pós-hegelianismo pela falta de compreensão do núcleo racional da sociedade capitalista por seus intelectuais, permitindo que se tenham também uma melhor compreensão da importância e posição ocupadas na produção dos manuscritos de 1844 para o pensamento de Marx e no desenvolvimento da tradição pós-hegeliana.

Referências bibliográficas

- BENSAÏD, Daniel. *Espetáculo, fetichismo, ideologia*. (Um livro inacabado.) Trad. e notas Samuel Weimar Cavalcante e Silva. Fortaleza: Plebeu Gabinete de Leitura/Expressão Gráfica e Editora, 2013. 132p.
- HEGEL, G. W. F. *Enciclopédia das ciências filosóficas: em compêndio (1830)* v. I: a ciência da lógica. Trad. Paulo Meneses colab. Pe. José Machado. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012. 448p.
- JONES, Gareth Stedman. *Karl Marx: grandeza e ilusão*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 784p.
- LOCKE, John. Segundo tratado sobre o governo. In: *Carta acerca da tolerância; Segundo tratado sobre o governo; Ensaio acerca do entendimento humano*. Trad. Anoar Aiex e E. Jacy Monteiro. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 31-131.
- LÖWY, Michael. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Trad. Anderson Gonçalves. Petrópolis: Vozes, 2002. 248p.
- MANDEL, Ernest. *A formação do pensamento econômico de Karl Marx: de 1843 até a redação de O capital*. Trad. Carlos Henrique de Escobar. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. 212p.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política v. 1*. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. 304p.
- _____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad., apres. e notas Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010a. 192p.
- _____. *Sobre A questão judaica*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010b. 144p.
- _____. *Cadernos de Paris; Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. José Paulo Netto e Maria Antônia Pacheco. São Paulo: Expressão Popular, 2015. 496p.

_____. *Manuscritos económico-filosóficos*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017. 248p.

_____. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*. In: *Karl Marx und Friedrich Engels Werke*, Engänzungsband, 1. Dietz Verlag: Berlim (DDR), 1968, pp. 465-588. Disponível em: <http://www.mlwerke.de/me/me40/me40_465.htm>, acessado em: 3 mai. 2019.

NOVELLI, Pedro G. A. *O idealismo de Hegel e o materialismo de Marx: demarcações questionadas*. Tese (Doutorado) defendida na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 1998. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/251086/1/Novelli_PedroGeraldoAparecido_D.pdf>, acessado em: 22 nov. 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Lourdes Santos Machado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp. 201-320.

RUBIN, Isaac. *História do pensamento econômico*. Trad. Rubens Enderle. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2014. 524p.

SAMPAIO, Benedicto Arthur; FREDERICO, Celso. *Dialética e materialismo: Marx entre Hegel e Feuerbach*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. 128p.

VAZ, Henrique C. Lima. Senhor e escravo. *Síntese – Revista de Filosofia*, v. 8, n. 21, pp. 7-29, 1981. Disponível em: <https://faje.edu.br/periódicos/index.php/Sintese/article/view/2175/2468>, acessado em: 1 dez. 2019.

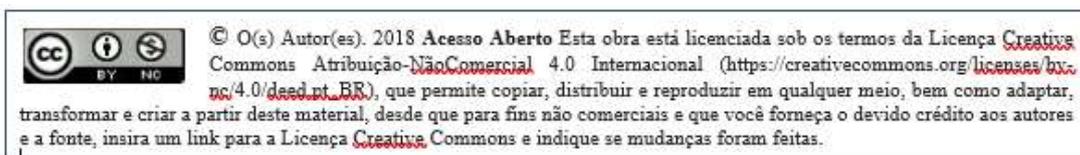
WASZEK, Norbert. O estatuto da economia política na filosofia prática de Hegel. Trad. Danilo Vaz-Curado R. M. Costa. *Revista Opinião Filosófica*, n. 1, v. 2, jan./jun. 2011, pp. 56-72. Disponível em: <<http://periodico.abavaresco.com.br/index.php/opiniaofilosofica/article/view/124/68>>, acessado em: 7 abr. 2019.

Como citar:

MARTINS, Douglas Rafael Dias. Os *Manuscritos de 1844* de Karl Marx e a retomada da economia política no pensamento pós-hegeliano. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 301-29, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 maio 2020

Data do aceite: 8 jun. 2020



Os juristas nas *Teorias do mais-valor* de Karl Marx: produtividade e desenvolvimento capitalista diante da concepção marxiana de socialismo

Vitor Bartoletti Sartori¹

Resumo:

Pretendemos mostrar, a partir daquilo que J. Chasin chamou de análise imanente, o modo pelo qual Karl Marx, em seu *Teorias do mais-valor*, analisou o trabalho produtivo ao ter em conta o desenvolvimento da burguesia e o surgimento de camadas intermediárias entre o proletariado, a burguesia e o processo imediato de produção. Em um primeiro momento, com Smith e a crítica diante da sociabilidade feudal, haveria um elogio do trabalho produtivo e uma crítica à improdutividade do trabalho de comerciantes, juristas, funcionários públicos, entre outros. Depois, porém, a classe burguesa teria adotado a mesma postura que criticara na nobreza. E, assim, desenvolve-se uma concepção apologética no que toca ao sentido da categoria trabalho produtivo. Os juristas, antes olhados com desconfiança, vêm a ser vistos de modo acrítico em um processo em que, ao mesmo tempo, tem-se um capitalismo senil e possibilidades abertas à superação deste.

Palavras-chave: Marx; *Teorias do mais-valor*; direito; trabalho produtivo; juristas.

The jurists and in Karl Marx's *Theories of surplus value*: productivity and capitalist development and the Marxian concept of socialism

Abstract:

We intend to show, with resource to what J. Chasin called immanent analysis, the way in which Karl Marx, in his *Theories of surplus value*, analyzed the productive work having the development of the bourgeoisie in account as long as intermediary social categories emerge between proletariat and the bourgeoisie. First, with Smith and a critique of feudal sociability, there was certain attachment to work and to the critique the unproductiveness of the work of merchants, lawyers, public contracts, among others. But then the bourgeois class adopted the same stance which it had criticized in the nobility.

¹ Doutor em Filosofia e Teoria Geral do Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e professor da do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). *E-mail*: vitorbsartori@gmail.com. Revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção.

And so its worldview develops in a apologetical way. The jurists, previously viewed with suspicion, are seen in an uncritical way. The process in which that occurs is that of a senile capitalism, with possibilities brought.

Keywords: Marx; Law; Theories of surplus value; productive work; jurists.

Introdução

No presente artigo, procuraremos analisar um aspecto importante da obra de Karl Marx no que toca ao direito. Trata-se da relação entre a posição do jurista e a concepção marxiana de trabalho produtivo. Para tanto, passaremos por um texto pouco analisado na área de estudos de marxismo e direito, as *Teorias do mais-valor*. Tal abordagem se justifica diante do enfoque quase exclusivo da tradição brasileira de crítica marxista ao direito no livro I de *O capital*. Na esteira da análise de Pachukanis (1988) e, no Brasil, de Márcio Naves (2000; 2014), tem-se enfatizado a relação existente entre forma jurídica e forma mercantil. Isto se dá, principalmente, tendo em conta o primeiro e o segundo capítulos de *O capital*. De nossa parte, acreditamos que, mesmo tal abordagem possuindo inúmeros méritos (cf. SARTORI, 2015), que não podem ser negados, há de se analisar o *corpus* da obra marxiana – quando se pensa no campo de estudos crítica marxista ao direito – tendo em conta toda a extensão do tratamento marxiano ao direito.

Só para que mencionemos alguns exemplos de relevo: o papel ativo do direito no capital portador de juros é algo de grande importância a ser compreendido (cf. CASALINO, 2015; SARTORI, 2019a); também é essencial analisar o estatuto dúbio da regulamentação fabril em Marx (cf. SARTORI, 2019b); outros temas, como a posição de Marx quanto à teoria do direito (cf. SARTORI, 2018a; 2017b) ou à noção justiça (SARTORI, 2017a), também são essenciais na formação de um pensamento marxista sobre a esfera jurídica. Não se pode, de modo algum, reduzir a crítica marxiana ao direito à relação entre forma jurídica e forma mercantil².

Poderíamos citar aqui outros exemplos³. Nosso ponto, porém, não é esgotar o assunto. Antes, é: supondo o que deveria ser óbvio – que Marx tem a

2 Não é isso que Pachukanis faz, embora, deva-se frisar que os leitores destes dois autores, não raro, tragam consigo tal leitura da obra marxiana, a qual, de nossa parte, acreditamos limitada.

3 Só para que mencionemos três outros exemplos: é importante ter em conta os primeiros momentos da formação do pensamento de Marx no que toca ao direito. De 1837 a 1842, há consideráveis questões a serem levantadas e estudadas com calma no que diz respeito à compreensão marxiana do direito (cf. PEREIRA LEITE, 2018). A relação entre gênero humano, democracia e direitos humanos na *Crítica à Filosofia do direito de Hegel* é um aspecto bastante central no entendimento da formação do pensamento marxiano (cf. PALU,

contribuir muito para o desenvolvimento da tradição marxista –, vale uma análise exaustiva de seu pensamento sobre o direito. Nesse sentido, pode ser importante analisar a posição que ocupam os juristas na teoria de Marx; e um primeiro passo neste sentido pode ser dado com a análise das *Teorias do mais-valor*.

A partir daquilo que J. Chasin chamou de análise imanente⁴, intentamos explicitar as determinações do mencionado texto marxiano no que tange à posição dos juristas na sociedade capitalista e em meio ao contraditório desenvolvimento do modo de produção capitalista. Com isso, pretendemos contribuir no estudo do pensamento de Marx. Mesmo que tal autor seja um pensador do século XIX, diversas questões colocadas por ele ainda nos perseguem. E, assim, há uma atualidade bastante grande de sua obra (cf. HARVEY, 2014). Para uma análise crítica do direito – mesmo que se venha a discordar do autor de *O capital* e do marxismo como um todo –, o conhecimento da posição marxiana é central. Caso se concorde com o autor, forneceremos subsídios para um conhecimento mais aprofundado; já para aqueles que dele discordam, o cuidado na análise da obra de Marx é sempre bem-vindo; afinal, críticas superficiais não são propriamente críticas, mas algo que, na melhor das hipóteses, traz certa ingenuidade.

Trabalho produtivo e o desenvolvimento do modo de produção capitalista

No geral, a noção de trabalho produtivo tem um significado bastante preciso no pensamento de Marx (cf. COTRIM, 2013). Não se trata de algo que tenha um sentido o mais amplo possível; antes, tal abrangência equivocada do termo chegaria a um ponto em que, com aquilo que Marx chamou de concepção apologética, diz-se que “por fim, também o boi é um trabalhador produtivo” (MARX, 1980, p. 245). Se é verdade que, em um sentido mais geral e menos cuidadoso, pode-se falar do trabalho produtivo na produção de valores de uso⁵, há um sentido específico, que Marx sempre remete em suas

2019). Por fim, vale mencionar a posição de Marx quanto ao direito penal, o encarceramento e o estatuto do crime (cf. MEDRADO, 2018).

4 Como diz Chasin: “tal análise, no melhor da tradição reflexiva, encara o texto – a formação ideal – em sua consistência autossignificativa, aí compreendida toda a grade de vetores que o conformam, tanto positivos como negativos: o conjunto de suas afirmações, conexões e suficiências, como as eventuais lacunas e incongruências que o perfaçam. Configuração esta que em si é autônoma em relação aos modos pelos quais é encarada, de frente ou por vieses, iluminada ou obscurecida no movimento de produção do para-nós que é elaborado pelo investigador, já que, no extremo e por absurdo, mesmo se todo o observador fosse incapaz de entender o sentido das coisas e dos textos, os nexos ou significados destes não deixariam, por isso, de existir” (CHASIN, 2009, p. 26).

5 Como diz Marx: “trabalho produtivo é uma qualificação que, de início, absolutamente nada tem a ver com o conteúdo característico do trabalho, com sua utilidade particular ou com o valor de uso peculiar em que ele se apresenta” (MARX, 1980, p. 395).

análises do modo de produção capitalista: trata-se do trabalho subordinado ao capital e, em verdade, essencial à reprodução da relação-capital. Marx traz o trabalho produtivo como uma categoria típica do modo de produção capitalista, em que o essencial é a valorização do valor e, portanto, a extração do mais-valor. Nesta situação, diz Marx que “a produtividade no sentido capitalista baseia-se na produtividade relativa; então, o trabalhador não só repõe um valor precedente, mas também cria um novo”; complementa, ainda: “materializa em seu produto mais tempo de trabalho que o materializado no produto que o mantém vivo como trabalhador. Dessa espécie de trabalho assalariado produtivo depende a existência do capital” (MARX, 1980, p. 133). Fica claro: o trabalho produtivo é a outra face do capital, é o trabalho produtor de mais-valor⁶.

Trabalho produtivo no sentido da produção capitalista é o trabalho assalariado que, na troca pela parte variável do capital (a parte do capital despendida em salário), além de reproduzir essa parte do capital (ou o valor da própria força de trabalho), ainda produz mais-valia para o capitalista. Só por esse meio, mercadoria ou dinheiro se converte em capital, se produz como capital. Só é produtivo o trabalho assalariado que produz capital. (Isso equivale a dizer que o trabalho assalariado reproduz, aumentada, a soma de valor nele empregada ou que restitui mais trabalho do que recebe na forma de salário. Por conseguinte, só é produtiva a força de trabalho que produz valor maior que o próprio.) (MARX, 1980, p. 132)

O trabalho produtivo liga-se, portanto, à produção do mais-valor, e não à sua realização ou ao intrincado processo pelo qual o valor produzido para além do valor da mercadoria força de trabalho entra, a partir da circulação, no sociometabolismo do capital (cf. COTRIM, 2013).

Dito isto, vale mencionar que, segundo Marx, no momento em que a burguesia elogia o trabalho produtivo, ela vem mesmo a lhe atribuir “virtudes sobrenaturais”, como teria acontecido, de acordo com a *Crítica ao Programa de Gotha*, em John Locke⁷. Ou seja, Marx não é propriamente alguém que faz a apologia do trabalho produtivo; antes, relaciona-o ao momento ascendente

6 Aponta Marx que “a força de trabalho do trabalhador produtivo é, para ele mesmo, mercadoria. O mesmo se estende ao trabalhador improdutivo. Mas, o trabalhador produtivo produz mercadoria para o comprador de força de trabalho. Para este, o trabalhador improdutivo produz mero valor de uso e não mercadoria; valor de uso imaginário ou real. O trabalhador improdutivo, e isto o caracteriza, não produz mercadoria para seu comprador; ao contrário, deste recebe mercadorias” (MARX, 1980, p. 139).

7 Diz Marx na *Crítica ao Programa de Gotha*, e contra Locke e Lassalle: “os burgueses têm excelentes razões para atribuir ao trabalho essa força sobrenatural de criação; pois precisamente do condicionamento natural do trabalho segue-se que o homem que não possui outra propriedade senão sua força de trabalho torna-se necessariamente, em todas as condições sociais e culturais, um escravo daqueles que se apropriaram das condições objetivas do trabalho. Ele só pode trabalhar com sua permissão, portanto, só pode viver com sua permissão” (MARX, 2012, p. 24).

da burguesia e à consolidação da relação-capital e, com ela, do assalariamento. O elogio do trabalho produtivo, quando aparece no autor de *O capital*, dá-se em termos bastante relativos: confunde-se com a constatação do caráter progressista da burguesia em determinado momento historicamente limitado e situado do modo de produção capitalista, o primeiro da história a buscar a produção pela produção, como reconhecem importantes economistas políticos como David Ricardo (cf. MARX, 1980). De acordo com o autor de *O capital*, os defensores desta forma de trabalho são, sobretudo, os grandes pensadores da economia política, como Smith e Ricardo (cf. SARTORI, 2018b). Este último, seria, no limite, cínico, mas expressaria o cinismo da própria realidade capitalista, sem falsificá-la⁸. A defesa do trabalho produtivo, assim, é uma face da consolidação do modo de produção capitalista. Este, em seu momento ascendente, coloca-se contra a nobreza e sua improdutividade, ligada à burocracia estatal e à propriedade fundiária. Diz Marx sobre tal contexto:

Eis aí a linguagem da burguesia ainda revolucionária, que até então não subjugara a sociedade toda, o estado etc. Essas ocupações transcendentais, veneráveis, a de soberano, juiz, militar, sacerdote etc., junto com todos os velhos grupos ideológicos que geram, os eruditos magistrados e padres, equiparam-se, no plano econômico, à turba de seus próprios lacaios e bobos, sustentados por eles e pela riqueza ociosa, aristocracia fundiária e os capitalistas desocupados. São meros servidores da sociedade, como os outros são seus servidores. Vivem da atividade de outras pessoas, e portanto têm de ser reduzidos à quantidade imprescindível. Estado, Igreja etc. só têm justificativa como organizações para superintender ou gerir os interesses comuns da burguesia produtiva; e seu custo, por pertencer às despesas acessórias da produção, tem de ser reduzido ao mínimo indispensável. Essa ideia tem interesse histórico e está em contradição aguda seja com o modo de ver dos antigos, para os quais o trabalho produtivo de coisas materiais traz o labéu da escravatura e é considerado apenas pedestal para o cidadão ocioso, seja com a concepção inerente à monarquia absoluta ou constitucional aristocrática surgida nos fins da era medieval, concepção expressa com toda candidez por Montesquieu, ele mesmo dela cativo, nesta frase (VII, cap. IV, *Esprit des lois*): "Se os ricos não

8 Desde a *Miséria da filosofia* Marx ataca o utopismo proudhoniano, ao destacar o cinismo de Ricardo; o último traria uma abordagem burguesa e científica, ao passo que o primeiro, não: "a teoria dos valores de Ricardo é a interpretação científica da vida econômica atual; a teoria dos valores do Sr. Proudhon é a interpretação utópica da teoria de Ricardo. Ricardo verifica a verdade da sua fórmula derivando-a de todas as relações econômicas. E assim explica todos os fenômenos, inclusive aqueles que, à primeira vista, parecem contradizê-la, como a renda, a acumulação de capitais e a relação entre salários e lucros; e é isto, precisamente, que faz da sua doutrina um sistema científico. O Sr. Proudhon, que redescobriu esta fórmula de Ricardo através de hipóteses inteiramente arbitrarias, vê-se compelido, ulteriormente, a procurar fatos econômicos isolados, que violenta e falsifica. Para fazê-los passar por exemplos, aplicações já existentes, realizações iniciais da sua ideia regeneradora" (MARX, 1989, p. 54). Posteriormente, principalmente nas *Teorias do mais-valor* (1980), Marx criticará a teoria do valor de Ricardo e de Smith.

gastarem muito, os pobres morrerão de fome”. (MARX, 1980, p. 283)

Depois de determinado momento do desenvolvimento do modo de produção capitalista, a burguesia subjuga a sociedade toda e o estado, colocando-os como subordinados aos seus interesses (cf. MARX, 1997; SARTORI, 2012). No entanto, a ascensão desta classe esteve ligada à crítica à burocracia absolutista, em que as figuras como a do sacerdote, do soberano e do jurista são proeminentes. Padres e magistrados foram grandes alvos da classe burguesa, que os enxergava como parasitas, tal qual eram os lacaios e os bobos. E, assim, como servidores da sociedade, tanto os religiosos quanto os juristas apareciam como partes parasitárias da sociedade, sustentadas pela atividade de outras pessoas. Deveriam, portanto, ser reduzidas o máximo possível. Ou seja, de acordo com Marx, no momento ascendente da classe burguesa, há claramente uma crítica ao trabalho que não é produtivo. Seria preciso reduzir o trabalho improdutivo – como aquele dos padres e dos magistrados – a despesas acessórias à produção, e subordinadas às necessidades desta última. E Marx não se cansa de destacar a limitação histórica desta concepção, em oposição tanto à Antiguidade quanto à época de Montesquieu. Ou seja, tal posição é típica da classe burguesa, marcando seu momento progressista e não podendo ser tomada como parâmetro para o proletariado, mesmo que sua crise seja um importante indicador do anacronismo da dominação do capital.

Segundo a própria burguesia, portanto, o desenvolvimento capitalista deveria se dar com um enfoque na esfera produtiva, tendo-se a subordinação do trabalho improdutivo ao produtivo. O incremento do trabalho assalariado e da produção da grande indústria, assim, andavam juntos. Deste modo, o desenvolvimento das forças produtivas do trabalho se colocava como o resultado da produção centrada na crítica às atividades improdutivas, como aquelas do clero e dos juristas. Estes últimos deveriam ser meros servidores da sociedade, sendo reduzidos ao mínimo necessário.

Tratar-se-ia dos falsos custos. Com a produção burguesa, de início e contra a nobreza, são padres, juristas e outros duramente criticados. Porém, depois de determinado momento, diz Marx nas *Teorias do mais-valor*, a faceta desta classe social começa a mudar substancialmente.

A economia política no período clássico, do mesmo modo que a própria burguesia no período inicial de autoafirmação, porta-se de maneira severa e crítica com a maquinaria governamental etc. Mais tarde percebe e – como a prática também evidencia – pela experiência apreende que brota de sua própria organização a necessidade da combinação social de todas essas classes, em parte por completo improdutivas. Até onde aqueles "trabalhadores improdutivos" não criam meios de fruição e, por isso, comprá-los dependa totalmente do modo como o agente da produção quer

despender o salário ou o lucro, e até onde, ao contrário, são necessários ou se façam necessários em virtude de doenças (caso dos médicos) ou de fraquezas espirituais (caso dos padres) ou de conflitos entre os interesses privados e os nacionais (caso dos administradores públicos, juristas, policiais, soldados), são vistos por A. Smith, pelo próprio capitalista industrial e pela classe trabalhadora, como falsos custos de produção, que importa reduzir o mais possível, ao mínimo necessário e na base da mais baixa remuneração dos serviços. A sociedade burguesa passa a produzir, em sua própria forma, tudo que combatera na forma feudal ou absolutista. Tarefa principal dos sicofantas dessa sociedade, sobretudo os dos "níveis mais altos" é, portanto, em primeiro lugar, restaurar no plano teórico o segmento meramente parasitário desses "trabalhadores improdutivos" ou ainda justificar as exigências exageradas da fração para ela indispensável. Proclamou-se, na realidade, a dependência das classes ideológicas etc. para com os capitalistas. (MARX, 1980, p. 154)

A crítica severa da burguesia quanto à maquinaria estatal acompanha a elaboração teórica da burguesia ascendente, a economia política clássica (principalmente com Smith e Ricardo). A classe burguesa pretende-se, em um primeiro momento, como uma grande defensora do trabalho produtivo, opondo-se impiedosamente à nobreza e à burocracia estatal; no entanto, de acordo com Marx, tem-se que o próprio modo de produção capitalista tem uma dependência intrínseca quanto a classes parcial ou completamente improdutivas. Marx trata extensamente desta questão no livro III de *O capital*, em que passa também por diversas figuras concretas do capital (cf. SARTORI, 2019c). No entanto, nas *Teorias do mais-valor*, o autor também destaca esta intrincada relação entre trabalho produtivo e improdutivo no modo de produção capitalista. Como aponta Marx:

A exploração do trabalho custa trabalho. O trabalho executado pelo capitalista industrial, na medida em que seja apenas exigido pela oposição entre capital e trabalho, entra no custo de seus contramestres (os suboficiais da indústria) e já está computado na categoria de salário, como os custos que causam os feitores de escravos e suas chibatadas se incluem nos custos de produção do senhor. Esses custos, como a maior parte das despesas comerciais, pertencem aos falsos custos da produção capitalista. Quando se trata da taxa geral de lucro, não se considera o trabalho dos capitalistas com a concorrência recíproca e com a tentativa de se lograrem uns aos outros; tampouco, a maior ou menor habilidade, o nível dos custos com que um capitalista industrial, em confronto com outro, sabe extrair de seus trabalhadores maior soma de mais-valia com os menores gastos e realizar, no processo de circulação, esse trabalho excedente extraído. Essa matéria pertence à análise da concorrência entre os capitais. O domínio dessa análise é a luta e o trabalho dos capitalistas para se apoderarem do maior montante possível de trabalho excedente e se restringe apenas à repartição do trabalho

excedente pelos diferentes capitalistas, e nada tem que ver com a origem nem com a amplitude geral do trabalho excedente. (MARX, 1980, p. 1.399)

Os custos para que seja possível a exploração do trabalho são inerentes ao modo de produção capitalista. O trabalho daqueles que se subordinam imediatamente ao capital comercial, financeiro ou portador de juros, segundo Marx, não é produtivo (cf. COTRIM, 2013); mas este trabalho é essencial para a reprodução diuturna da sociedade capitalista. Haveria, inclusive, uma tendência ao aumento deste tipo de trabalho (improdutivo) (cf. SARTORI, 2019c). Sobre o assunto, percebe-se, pois: não só o ideal da classe burguesa, ligado ao elogio do trabalho produtivo, seria contraditório. A própria sociabilidade engendrada a partir disto também seria marcada em seu âmago por uma natureza contraditória. E, assim, no livro III de *O capital*, Marx chega a dizer:

O modo de produção capitalista cai em nova contradição. Sua missão histórica é o desenvolvimento, inescrupuloso, impulsionado em progressão geométrica, da produtividade do trabalho humano. Ele se torna infiel a essa missão assim que, como aqui, se contrapõe ao desenvolvimento da produtividade, refreando-o. Com isso, só comprova novamente que se torna senil e que, cada vez mais, sobrevive a si mesmo. (MARX, 1986, p. 197)

Com o desenvolvimento capitalista, há uma contradição gigantesca: o modo de produção cuja missão era desenvolver a produtividade do trabalho coloca-se contra esta. Por mais que, com a divisão do trabalho, na grande indústria, forme-se o trabalhador coletivo e as forças produtivas sejam desenvolvidas, isto não se dá de modo indefinido. Em verdade, com o tempo, sequer o central, no que toca à reprodução da sociabilidade capitalista, vem a ser a produção industrial e a burguesia produtiva; antes, tem-se a luta entre diversas camadas da classe burguesa (burguesia comercial, financeira etc., por exemplo) pela apropriação do valor produzido; e isso tudo sem que o central seja a produção da riqueza mediante o aumento da produtividade do trabalho (cf. SARTORI, 2019c). Ou seja, esta classe deixa de se portar de modo crítico quanto à improdutividade de certas atividades. Ela deixa de se comportar criticamente diante do existente e desenvolve aquilo que Marx chamou de concepção apologética do trabalho produtivo (1980). E, em tal concepção, não se deixa de lado a noção de trabalho produtivo, mas ela se mostra de modo tão amplo que deixa de ser critério para qualquer concepção minimamente crítica: “por fim, também o boi é um trabalhador produtivo” (MARX, 1980, p. 245). Segundo Marx, neste ponto, a sociedade burguesa passa a reproduzir aquilo que havia criticado veementemente no feudalismo e na nobreza.

Os elementos intermediários, como comerciantes, banqueiros – e as classes ideológicas, para que se use a dicção de Marx (1980) – e os falsos custos

são vistos como produtivos pela burguesia representante de um modo de produção senil, que sobrevive a si mesmo (cf. SARTORI, 2019c). A produtividade da atividade, mais precisamente, do trabalho, passa a ser vista como aquilo que é necessário não ao incremento de riqueza social⁹ e das forças produtivas, mas à reprodução do sistema capitalista. Daí, um caráter essencialmente apologético da concepção, segundo Marx. Se, em verdade, “só o trabalho que produz capital é produtivo” (MARX, 1980, p. 136)¹⁰, para a concepção apologética, qualquer trabalho minimamente relacionado à reprodução indireta do capital passa a ser visto como produtivo. Se antes os médicos, os padres, os administradores públicos, os juristas e os policiais – mesmo que necessários – eram vistos como falsos custos, depois de determinado momento, passam a ser vistos, sem uma análise minuciosa¹¹, como trabalhadores produtivos. Independentemente das nuances que envolvem tais trabalhos, como os do jurista, há de se destacar que, segundo Marx, há uma mudança substancial da burguesia quanto a este trabalho improdutivo: antes, este deveria ser reduzido ao mínimo necessário; depois, são reabilitados e se procura, no plano teórico e prático, uma aliança retrógrada com tais camadas.

Trata-se, assim, da dependência de tais classes, que Marx chama de ideológicas, diante dos capitalistas. Isto teria sido estabelecido com o desenvolvimento capitalista. Tais classes aparecem como essenciais à reprodução de uma sociabilidade calcada na valorização do valor. E, portanto, tem-se também a dependência dos capitalistas diante de tais classes. A classe burguesa, antes comprometida com o incremento da produtividade do trabalho, passa a figurar como uma defensora das camadas sociais que criticou em sua fase ascendente e que conformam, em verdade, falsos custos. Os “sicofantas desta sociedade”, assim, não tardariam a enxergar nos juristas não tanto uma camada a ser reduzida ao menor número possível, mas um estrato

9 Sobre os meandros da questão da riqueza em Marx, cf. Sartori (2018b).

10 “Só o trabalho que produz capital é produtivo. Mercadoria ou dinheiro tornam-se, porém, capital, por se trocarem diretamente por força de trabalho e se trocarem apenas para serem substituídos por mais trabalho do que neles se contém. É que, para o capitalista como tal, o valor de uso da força de trabalho não consiste em seu valor de uso efetivo, na utilidade do trabalho concreto particular – o de fiar, tecer etc. Tampouco lhe interessa o valor de uso do produto em si desse trabalho, sendo o produto para ele mercadoria (isto é, antes da primeira metamorfose) e não artigo de consumo. O que lhe interessa na mercadoria é ter ela valor de troca superior ao que por ela pagou, e assim, para ele, o valor de uso do trabalho consiste em lhe restituir quantidade de tempo de trabalho maior do que a que pagou na forma de salário. Nessa categoria de trabalhadores produtivos figuram naturalmente os que, seja como for, contribuem para produzir a mercadoria, desde o verdadeiro trabalhador manual até o gerente, o engenheiro (distintos do capitalista).” (MARX, 1980, p. 136)

11 Mencionamos a necessidade de tal análise porque a questão do trabalho produtivo envolve a configuração das classes sociais em determinada sociedade, e não o conteúdo imediato de determinado trabalho (cf. COTRIM, 2013).

social de grande respeitabilidade. O desenvolvimento do modo de produção capitalista, assim, traz uma mudança substancial na posição da classe burguesa – antes progressista e ligada ao incremento das forças produtivas; no que diz respeito à mudança de tom diante dos juristas, isto é bastante claro e precisa ser destacado ao se analisar de modo cuidadoso a posição de Marx quanto ao direito.

Decadência ideológica, trabalho produtivo e juristas

De acordo com Marx, o momento ascendente da classe burguesa é aquele em que suas demandas, contra a estrutura feudal, caminham lado a lado com as das classes trabalhadoras. A situação é aquela de uma crítica intransigente aos antigos dirigentes e às classes ideológicas que os acompanhavam. Magistrados e padres não são poupados. No entanto, a situação modifica-se:

Contudo, a burguesia alcança o domínio, apoderando-se ela mesma do estado ou estabelecendo compromisso com os antigos dirigentes: reconhece os profissionais ideológicos como carne de sua carne e os transforma em funcionários e apropria-os; não é mais como representante do trabalho produtivo que os confronta; os verdadeiros trabalhadores produtivos erguem-se contra ela e dizem que ela vive da atividade de outras pessoas; está bastante educada para não se deixar absorver de todo pela produção, mas para querer um consumo "refinado"; mais e mais os trabalhos intelectuais se realizam a seu serviço, põem-se a serviço da produção capitalista: como resultado imediato dessas ocorrências, as coisas mudam, a burguesia procura, no "plano econômico", legitimar, de seu próprio ponto de vista, o que criticara e combatera antes. Nessa linha, seus porta-vozes e forjadores de consciências perfumadas são os Garniers etc. Acrescente-se aí que esses economistas, por sua vez, sacerdotes, professores etc., empenham-se em demonstrar sua utilidade "produtiva", em justificar seu salário "no domínio econômico". (MARX, 1980, p. 284)

As classes ideológicas, antes criticadas, tornam-se carne da carne da classe burguesa; com isto, a concepção de trabalho produtivo torna-se "expandida", abrangendo, dentre outros, juristas e religiosos. Deste modo, há uma mudança: se antes o trabalho produtivo aparecia no campo da produção da grande indústria e, portanto, englobava essencialmente, embora não só, o trabalho do moderno proletariado, agora tem-se um afastamento desta classe social. A burguesia aproxima-se dos funcionários da maquinaria estatal herdada do estado absolutista – havendo uma íntima relação com os juristas neste processo – e se afasta dos verdadeiros trabalhadores produtivos, aqueles de cuja força de trabalho é extraído o mais-valor. Não se tem somente uma concepção apologética de trabalho produtivo sendo desenvolvida, portanto; tal

concepção depende, de um lado, da aliança com os antigos dirigentes antes criticados e, doutro lado, do antagonismo quanto aos assalariados produtores de mais-valor. Tem-se, assim, a explicitação da oposição entre burguesia e proletariado.

O processo pelo qual os juristas são reabilitados é aquele em que as ocupações “transcendentes e veneráveis” passam a ser vistas de modo acrítico e o proletariado passa a ser visto enquanto uma classe social antagônica à moderna burguesia. Com tal processo, no plano ideológico, tem-se que “no lugar da pesquisa desinteressada entrou a espadacharia mercenária, no lugar da pesquisa científica imparcial entrou a má consciência e a má intenção da apologética” (MARX, 1996a, pp. 135-6). Trata-se daquilo que György Lukács (2015) chamou de decadência ideológica.

Nesse momento, aqueles que são os verdadeiros trabalhadores produtivos se voltariam contra a própria burguesia. Em um primeiro momento, inclusive, isto se daria com argumentos muito similares àqueles que a classe burguesa usou contra os padres, os magistrados e outros: tais camadas vivem da atividade de outras pessoas. Assim, em um primeiro momento, na luta com as contradições sociais, também no que toca às “formas ideológicas, sob as quais os homens adquirem consciência desses conflitos” (MARX, 2009, p. 46), o proletariado moderno se coloca no terreno da burguesia, aquele da defesa do trabalho produtivo. Uma arma forjada pela própria burguesia, uma concepção centrada no trabalho produtivo, até certo ponto, começa a voltar-se contra ela, tal qual ocorreu com as liberdades civis e políticas¹². Ou seja, por mais que, segundo Marx, a noção de trabalho produtivo não possa ser tomada como parâmetro em uma crítica radical ao modo de produção capitalista, ela, com os seus meandros, foi o ponto de partida da classe trabalhadora para tal crítica. No momento de decadência ideológica da burguesia, as armas que forjou colocam-se contra ela mesma, por mais que não possam levar até o fim a crítica à classe burguesa¹³.

Enquanto a crítica passa ao lado da classe trabalhadora, a tentativa de legitimação do existente coloca-se no campo da burguesia. E, assim, a noção de trabalho produtivo, em vez de ser abandonada pela burguesia, passa a adquirir contornos que Marx chamou de apologéticos.

12 Diz Marx no *18 brumário de Luís Bonaparte*: “e não se trata aqui de mera forma de falar, de moda, de tática de partido. A burguesia tinha a noção correta de que todas as armas que ela havia forjado contra o feudalismo começavam a ser apontadas contra ela própria, que todos os recursos de formação que ela havia produzido se rebelavam contra a sua própria civilização, que todos os deuses que ela havia criado apostataram dela. Ela compreendeu que todas as assim chamadas liberdades civis e todos os órgãos progressistas atacavam e ameaçavam a sua dominação classista a um só tempo na base social e no topo político, ou seja, que haviam se tornado ‘socialistas’” (MARX, 2011, p. 80).

13 Contra as limitações desta centralidade do trabalho produtivo, cf. Marx (2012) e Sartori (2018b).

A relação entre lucro, renda e o sistema de dependentes (antes criticado pela classe burguesa) colocar-se-ia, sempre de acordo com Marx, da seguinte maneira neste momento:

Se trabalhadores produtivos são os pagos pelo capital, e improdutivo os pagos pela renda, é óbvio que a classe produtiva está para a improdutiva assim como o capital está para a renda. Todavia, o crescimento proporcional de ambas as classes não dependerá somente da relação existente entre a massa dos capitais e a massa das rendas. Dependerá da proporção em que a renda (lucro) crescente se transforma em capital ou é despendida como renda. Embora muito parcimoniosa a origem, a burguesia, com a produtividade crescente do capital, isto é, dos trabalhadores, passa a imitar o sistema feudal de dependentes. De acordo com o último relatório sobre as fábricas (1861 ou 1862), o total das pessoas empregadas nas fábricas propriamente ditas no Reino Unido (inclusive gerentes) era apenas de 775.534, enquanto o número de empregadas domésticas só na Inglaterra ascendia a um milhão. Que belo arranjo este que faz uma operária suar 12 horas na fábrica, para que o patrão ponha a seu serviço pessoal, com parte do que não lhe pagou do trabalho, a irmã dela como criada, e o irmão como criado de quarto, e o primo, como soldado ou guarda. (MARX, 1980, p. 180)

Em seu momento ascendente, a burguesia – no plano teórico, com David Ricardo à frente – criticou vivamente a renda da terra e, portanto, a classe que vivia desta. A crítica ao trabalho improdutivo trazia consigo não só uma posição contrária à maquinaria estatal e àqueles que a orbitavam, como os juristas e o clero; tinha-se também uma condenação potente do modo de vida da nobreza, com seus servos e seus dependentes. No entanto, com o tempo – com o desenvolvimento e explicitação das contradições do modo de produção capitalista –, a própria burguesia começa a ver como muito respeitáveis as “ocupações transcendentais” e passa a imitar o sistema feudal de dependentes. Estes últimos, por sua vez, têm seus trabalhos pagos pela renda e, assim, o modo de vida burguês passa a naturalizar o trabalho improdutivo como algo essencial.

O incremento na produtividade dos trabalhadores faz que, de um lado, com o assalariamento do trabalho de supervisão, a burguesia deixe de exercer uma função direta na própria produção (cf. SARTORI, 2019c) e, doutro lado, ela possa começar a imitar a nobreza no que toca à contratação de dependentes, como empregadas domésticas, por exemplo. Ou seja, há uma separação entre a propriedade e a função no plano econômico: a função da burguesia na produção passa a ser exercida por assalariados, como os gerentes e supervisores, por exemplo. Tem-se também no plano doméstico uma subordinação classista, havendo, mesmo na época de Marx, mais dependentes do que operários fabris. O “arranjo” seria aquele em que se extrai mais-valor de uma operária durante 12 horas para que, no plano privado e pessoal, o

burguês possa empregar sua irmã e irmão como criados e seu primo como guarda ou soldado; tudo isso com o mais-valor produzido por esta mesma operária. A questão, de certo modo, é essencial ao tema tratado neste artigo.

Em primeiro lugar, há de se notar que as tendências apontadas por Marx não são aquelas que transformam a sociedade, sem mais, em uma grande fábrica; tal como destacado no livro III de *O capital* (cf. SARTORI, 2019c), aqui se tem Marx apontando certo crescimento daquilo que hoje é chamado de “setor de serviços” (embora não seja esta a expressão que o autor utiliza) em meio às tendências do próprio capitalismo, e não como um desvio de rota contingente. Outra questão importante é: com o desenvolvimento do modo de produção capitalista, há uma separação entre função e propriedade em um duplo sentido: no plano “público”, o burguês traz um assalariado para realizar o trabalho de supervisão da produção que se dá em sua propriedade; no plano “privado”, não é mais a família burguesa (geralmente, pela estrutura patriarcal da sociedade capitalista, a mulher) a realizar o cuidado da propriedade privada de uma casa, do lar. Antes, tem-se assalariados – improdutivos – que, de modo análogo ao que ocorria com a nobreza, realizam o trabalho doméstico em um regime de dependência, que, inclusive, é pago com o mais-valor extraído dos trabalhadores propriamente produtivos. E, é bom destacar: de acordo com Marx, no caso, não se trata de qualquer resquício feudal. Tal imitação por parte da burguesia faz parte do próprio processo em que esta classe desenvolve uma concepção apologética e deixa de ser real e efetivamente uma classe social capaz de uma postura crítica diante da realidade social. O próprio modo de vida burguês, assim, passa a efetivar-se em uma simbiose com aquilo que a burguesia enquanto classe criticou em sua fase ascendente: o regime de dependência, o ganho decorrente da simples propriedade (antes, com a renda da terra, agora com a propriedade dos meios de produção dissociada da função de supervisão), o trabalho improdutivo colocado na maquinaria estatal e naqueles que ela orbitam, como os magistrados, os juristas, os padres etc. A respeitabilidade transcendente dos juristas passa a ser acompanhada de Deus, família e propriedade.

Aumento dos intermediários, melhor nível de cultura e trabalhador coletivo: a possibilidade de superação do modo de produção capitalista a partir das contradições do próprio capitalismo

A questão, assim, passa pelo caráter “senil” da produção burguesa, para que se use a dicção do livro III de *O capital*. Ele se apresenta também na medida em que camadas antes criticadas pela classe burguesa são reabilitadas. Padres, juristas, assim, passam a fazer parte essencial do modo de vida e da ideologia burgueses. No entanto, há outra face deste processo: o crescimento do trabalho improdutivo é o resultado também do aumento da produtividade

do trabalho, e de diversos liames novos que acompanham tal incremento. E, portanto, Marx não concebe tal cenário de modo romântico, com certa nostalgia quanto à posição que a burguesia uma vez teria adotado (também em relação ao jurista). Antes, tem-se o oposto: da natureza senil da produção capitalista se desenvolveriam potencialidades inerentes à divisão do trabalho que emerge sob a vigência da grande indústria na produção capitalista, que já é acompanhada pelo anacronismo do domínio burguês.

Um lado já destacado é o aumento de intermediários submetidos à produção capitalista. Há, porém, vários tipos de intermediários se colocando diante do processo imediato de produção. De acordo com Marx, estes diferentes tipos aumentam substancial e tendencialmente, tendo-se o crescimento dos comerciantes e daqueles que lidam de modo muito mais mediado com a produção:

como os trabalhadores improdutivos políticos. Podia-se admitir que, excetuados a horda de criados, os soldados, marinheiros, policiais, funcionários subalternos etc., concubinas, palhaços, malabaristas – esses trabalhadores improdutivos no conjunto teriam melhor nível de cultura que os anteriores trabalhadores improdutivos, e sobretudo que o número de artistas, músicos, advogados, médicos, homens de letras, professores, inventores etc., mal pagos, teria também aumentado. No seio da própria classe produtiva cresceram os intermediários comerciais, e em particular os empregados na construção de máquinas, nas ferrovias, na mineração e escavação; além disso os trabalhadores que na agricultura se dedicam a criar gado, produzem materiais químicos, minerais para adubos etc. (MARX, 1980, p. 199).

Marx critica fortemente a “horda de criados”, que passa a ser vista de forma acrítica pela burguesia no modo de produção capitalista. O tom de Marx diante deste tipo de intermediário é bastante negativo e, assim, parece que eles expressam simplesmente o caráter senil de um modo de produção marcado pela decadência ideológica da classe burguesa. No entanto, o autor admite que, mesmo que com suas individualidades subsumidas ao capital (cf. SARTORI, 2018c), há também uma parcela de trabalhadores improdutivos que pode ter um melhor nível de cultura, como é o caso dos professores e dos advogados, entre outros. E, assim, a crítica de Marx a este grupo de ocupações não é tão ríspida quanto aquela que tece ao grupo anterior. O autor de *O capital* aponta também, em meio a este processo, o crescimento de intermediários na produção, que acabam por desenvolver “potências intelectuais da produção”¹⁴

14 O processo é dúplice: “as potências intelectuais da produção, ampliando sua escala por um lado, desaparecem por muitos outros lados. O que os trabalhadores parciais perdem concentra-se defronte a eles no capital. É um produto da divisão manufatureira do trabalho opor-lhes as potências intelectuais do processo material de produção como propriedade alheia e como poder que os domina. Esse processo de cisão começa na cooperação simples, em que o capitalista representa diante dos trabalhadores individuais a unidade e a vontade do corpo

(MARX, 2013, p. 541), o que é trazido mais diretamente no último grupo apontado, mas que também se relaciona indiretamente com o grupo intermediário, em que estão os advogados e os professores. Estes últimos, assim, têm uma posição bastante dúbia: não são uma “horda de criados”, mas também não têm uma função direta no processo produtivo.

Ocupam uma posição no sistema produtivo e na divisão do trabalho capitalista, sendo preciso – para o nosso tema e para aqueles que pretendem um estudo marxista do direito – ter em conta o lugar dos juristas na organização da produção, na divisão social do trabalho.

Assim, tem-se um processo dúplice: há a subsunção das individualidades, e das classes ideológicas, ao desenvolvimento do capital. No entanto, isto se dá com o desenvolvimento de condições que, segundo Marx, tornam anacrônica a própria dominação burguesa. A unilateralidade marca o modo de produção capitalista sob este aspecto; “por exemplo, a produção capitalista é hostil a certos setores de produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, 1980, p. 267). Porém, o fato de o trabalho intelectual – e o *general intellect* (cf. SARTORI, 2019c) – relacionar-se intimamente com a conformação daquilo que Marx chamou de trabalhador coletivo faz que a ciência passe a ter um papel cada vez maior no desenvolvimento da produtividade do trabalho. E isto é importante para o que tratamos aqui, já que a ciência desenvolve-se em correlação direta com a atividade produtiva, como é o caso do último grupo de intermediários tratados por Marx; mas também tem um impulso essencial advindo de camadas com maior grau cultural e ligadas somente de modo mediado ao processo imediato de produção. Músicos, médicos, inventores, advogados, professores, assim, realizam um trabalho intelectual que, ao mesmo tempo, está subordinado à produção capitalista, mas tem certa autonomia relativa em relação ao processo imediato de produção. A posição de tais camadas, tão importantes para a compreensão da história do século XIX (cf. HOBBSAWM, 2002; 2007), assim, precisa ser analisada com bastante cuidado, caso se queira realizar um estudo sério sobre a questão do direito – que envolve a compreensão da posição dos juristas – em Marx.

E, é preciso que se diga: tal questão, ao que saibamos, foi pouquíssimo estudada pelos marxistas, sendo somente aludida por poucos autores, como György Lukács (2013).

A ligação de tais camadas à produção é bastante importante no desenvolvimento do processo global de produção capitalista, tratado, em suas determinações gerais, por Marx no livro III de *O capital*. Os inventores, por

social de trabalho. Ele se desenvolve na manufatura, que mutila o trabalhador, fazendo dele um trabalhador parcial, e se consoma na grande indústria, que separa do trabalho a ciência como potência autônoma de produção e a obriga a servir ao capital” (MARX, 2013, p. 541).

exemplo, são essenciais ao próprio incremento das forças produtivas e seu papel no avanço das ciências é claro. A relação dos professores – e da educação formal, escolar, técnica ou universitária – com a formação de uma força de trabalho mais adequada às necessidades da produção capitalista também é, mesmo que com nuances, evidente (cf. SARTORI, 2018d). A posição dos juristas, porém, é muito menos destacada por Marx, embora, em toda a sua obra, tenha-se um tom bastante crítico quanto a estes e quanto ao papel do direito e da visão de mundo jurídica (cf. SARTORI, 2018a). Ou seja, a partir das *Teorias do mais-valor*, tem-se que um estudo do direito na obra marxiana deveria passar pela compreensão da peculiaridade da posição social do jurista diante da divisão do trabalho. Seria necessário ter em conta, de um lado, a subordinação das classes ideológicas – no caso, dos juristas, em suas diversas figuras – aos capitalistas e, doutro, a autonomia relativa destas classes diante do processo imediato de produção.

Há, portanto, muitos aspectos a serem estudados na obra de Marx que não vêm a ser centrais na maior tradição de estudos marxistas sobre o direito, aquela que tem como maior expoente Márcio Naves, de orientação pachukaniana e althusseriana. Aqui não poderemos ir além destas indicações no que diz respeito a este assunto. No entanto, no que tange ao nosso tema, devem-se destacar aspectos que não se ligam tanto à posição dos juristas na divisão do trabalho capitalista, mas à posição de outras camadas, que estão relacionadas mais diretamente às contradições da produção capitalista, e que trazem não só elementos de senilidade neste modo de produção, mas também potencialidades. Ao se ter em conta o que diz Marx nas *Teorias do mais-valor*, isto se daria, primeiramente, porque a função do capitalista no desenvolvimento da produtividade passa a ser cada vez mais distante e contingente: no que diz respeito às condições de trabalho, tem-se trabalhadores assalariados realizando o trabalho de supervisão (trabalho este que, via de regra, exige uma formação mais alongada, que pode ser realizada, também, em escolas e universidades); no que toca ao desenvolvimento científico, ele fica a cargo mais diretamente das classes ideológicas, mesmo que improdutivas, como é o caso de um professor universitário ou de um pesquisador (ou grupo de pesquisadores) de uma universidade pública. A proeminência do capitalista no sistema capitalista de produção, assim, deve-se à sua simples propriedade, e não a qualquer função que vá exercer na produção. As funções antes exercidas pela classe burguesa passam a ser exercidas por outras pessoas, cuja formação e função só são possíveis devido ao processo que mencionamos.

No livro III de *O capital* aparecem exemplos do que dizemos (cf. SARTORI, 2019c). Segundo Marx, dentro do próprio capitalismo começam a aparecer fábricas cooperativas, que expressam tanto a senilidade da produção burguesa quanto o fato de que esta forma produtiva traz em potência – embora

não em ato – a sua própria supressão. As fábricas cooperativas decorrem da formação de um trabalhador coletivo que, sem o controle direto da classe burguesa, produz social e coletivamente, mesmo que nos limites da produção capitalista. Justamente da relação dos trabalhadores produtivos com as potências intelectuais da produção e com o *general intellect* tem-se o desenvolvimento das “fábricas cooperativas dos trabalhadores” que, segundo Marx, “são, dentro da antiga forma, a primeira ruptura da forma antiga, embora naturalmente, em sua organização real, por toda parte reproduzam e tenham de reproduzir todos os defeitos do sistema existente” (MARX, 1986, p. 335)¹⁵. Ou seja, o mesmo processo que gera o caráter acrítico da burguesia quanto ao trabalho improdutivo traz também, como possibilidade, a autogestão da produção, a auto-organização dos trabalhadores produtivos. Mesmo que, na forma das fábricas cooperativas, não se tenha uma supressão do capitalismo, seria possível uma primeira ruptura, com todas as contradições que daí decorrem, caso não se tenha uma mudança no próprio modo de produção. Aqui, porém, não podemos tratar deste complexo tema (cf. SARTORI, 2019c); somente vale destacar o caráter transicional desta forma social: o trabalho produtivo está, pelo que dissemos, subordinado ao capital. No entanto, neste caso, isto se dá sem que o capitalista vá exercer uma função no processo imediato de produção; tem-se uma situação em que “a antítese entre capital e trabalho dentro das mesmas está abolida”, mas Marx acrescenta uma importante ressalva: “ainda que inicialmente apenas na forma em que os trabalhadores, como associação, sejam seus próprios capitalistas, isto é, apliquem os meios de produção para valorizar seu próprio trabalho” (MARX, 1986, p. 335).

Mesmo que não se supere a forma capitalista de produção – ligada ao processo de valoração do trabalho e do valor –, provam-se dois aspectos essenciais, que passam pela imbricação entre trabalho intelectual e manual: 1) a função que a classe burguesa exercia deixa de ser necessária à própria produção social; 2) a autogestão da produção passa a ser uma possibilidade real. E, assim, ao mesmo tempo em que, com a reconciliação com camadas antes criticadas pela burguesia, tem-se um capitalismo senil e a decadência ideológica, há a possibilidade objetiva de superação do modo de produção capitalista, mesmo que isto seja, nesta situação, dramático (cf. SARTORI, 2019c).

Agora, portanto, podemos destacar: tal processo traz consigo a indissolubilidade entre trabalho intelectual, classes ideológicas e produção. Tal ligação se torna mais íntima e pode colocar-se, no exemplo das fábricas cooperativas de trabalhadores, como uma primeira ruptura da forma antiga.

15 Para os meandros da questão das cooperativas, bem como das sociedades por ações, cf. Sartori (2019c).

Ou seja, no que diz respeito ao tema de nosso artigo, o processo que Marx trata nas *Teorias do mais-valor* é aquele em que as potências intelectuais da produção são desenvolvidas de modo proeminente. Mas isto envolve um processo dúplice, em que tal modo de produção se torna senil ao mesmo tempo em que surgem possibilidades objetivas antes indisponíveis. A classe burguesa adquire uma posição acrítica quanto a padres, juristas e ao regime de dependência, antes criticados por ela. Tem-se uma concepção apologética de trabalho produtivo. Ao mesmo tempo, a autogestão já é, mesmo que de modo limitado, uma realidade. Uma sociabilidade calcada na valorização do valor e, portanto, no trabalho produtivo traz consigo tais contradições.

No que é importante que nos posicionemos mais claramente quanto ao modo pelo qual Marx traz à tona, nas *Teorias do mais-valor*, a defesa burguesa da produtividade de sua atividade:

A defesa da classe burguesa do trabalho produtivo, de certo modo, mesmo na fase ascendente desta classe social, tinha curto alcance. O seu enfoque unilateral na esfera produtiva, compreendida sob os ditames do capital, fez que a subordinação de todas as atividades à lei do valor fosse o essencial. Com isso, a ciência só poderia se tornar uma força produtiva de modo contingente, ou seja, enquanto estivesse subordinada à extração do mais-valor. No entanto, segundo Marx, o desenvolvimento científico não tem como se subordinar simplesmente à lei do valor.

Diz o autor nas *Teorias do mais-valor*: “o produto do trabalho intelectual – a ciência – está sempre muito abaixo do valor”. E continua: “é que o tempo de trabalho necessário para reproduzi-la não guarda em absoluto proporção alguma com o tempo de trabalho requerido pela produção original. Um colegial, por exemplo, pode aprender em uma hora o teorema do binômio” (MARX, 1980, p. 339). Ou seja, as forças produtivas, as capacidades humanas desenvolvidas, na figura da ciência, no solo do modo de produção capitalista ultrapassam em muito as relações de produção burguesas. O efetivo desenvolvimento das forças produtivas e a aplicação destas na produção passam a ser, até certo ponto, incompatíveis; as capacidades humanas trazidas com o desenvolvimento científico não se realizam na produção capitalista por não poderem mais se conformar à medida do valor. E, assim, há uma tensão bastante grande: de um lado, a subordinação das potências intelectuais da produção à unilateralidade da lei do valor, doutro, a possibilidade de liberar tais potências intelectuais da “prisão” em que estão colocadas pelas relações de produção capitalistas. Tais tendências estão igualmente presentes nas contradições da produção capitalista.

Trata-se de uma tensão entre uma produção calcada na valorização do valor e capacidades humanas que não são mais adequadas a esta medida. Não se trata, pois, da inefetividade da lei do valor em condições capitalistas de produção, como quer Negri (2016). O aumento dos intermediários significa,

assim, que se tem a contraditória socialização da produção que se dá no capitalismo. Longe de a proeminência de ocupações como professores, advogados, inventores etc. significar que a análise de Marx está ultrapassada, pelo que indicamos, tem-se o oposto: o próprio autor de *O capital* analisou tal questão, mesmo que este tema não seja o principal de sua obra.

Conclusão: universalização do trabalho produtivo como socialismo?

Pelo que dissemos, nada passa mais longe de Marx que a defesa da universalização do trabalho produtivo. Antes, esta forma de atividade seria inerente ao modo de produção capitalista, sendo o trabalho produtivo aquele que produz valor e, portanto, reproduz o capital. O autor de *O capital*, assim, se é um crítico do modo de produção capitalista, igualmente é um crítico do trabalho produtivo. Este último se liga a uma forma social em que “a riqueza das sociedades em que domina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘imensa coleção de mercadorias’ e a mercadoria individual como sua forma elementar” (MARX, 1996a, p. 165). Marx, por seu turno, critica a sociabilidade que tem como mediação universal a mercadoria; ele defende uma concepção de riqueza em que a medida não é o tempo de trabalho socialmente necessário, mas o tempo livre. A atividade humana, assim, desenvolver-se-ia, “junto com a remoção dos antagonismos sociais entre patrões e empregados etc., assume, como trabalho realmente social e por fim como base do tempo disponível, caráter de todo diverso”, ou seja, não se trataria mais de trabalho produtivo, subordinado ao capital e produtor de mais-valor, e isto significaria uma atividade “mais livre, e que o tempo de trabalho de um ser humano, que é ao mesmo tempo um ser com tempo disponível, terá de possuir qualidade superior ao do trabalho da besta de carga” (MARX, 1980, p. 1.306). Nesta condição, diz o autor nas *Teorias do mais-valor*: “o tempo livre, o tempo disponível, é a própria riqueza – quer para fruir o produto, quer para a atividade livre”, completando: “atividade que não é determinada como o trabalho pela coerção de um objetivo externo que é mister atingir e cuja realização é necessidade natural ou dever social, como se queira” (MARX, 1980, p. 1.306).

Tempo livre como medida de riqueza, e não tempo de trabalho socialmente necessário; atividade livre, portanto, e não trabalho produtivo. Esta é a posição de Marx.

O processo para que isso fosse possível, no entanto, tem vários meandros, que vimos acima: 1) o desenvolvimento das forças produtivas só pode ser trazido no capitalismo com a valorização do trabalho produtivo e, com ele, da produtividade do trabalho; 2) tal missão foi cumprida pelo sistema capitalista e pela classe burguesa, mas este sistema social começou a entrar em

contradição consigo mesmo, reabilitando classes contra as quais a burguesia havia se posicionado anteriormente e, assim, trazendo uma concepção apologética de trabalho produtivo; 3) tal questão representaria a senilidade do modo de produção capitalista, o anacronismo do domínio da burguesia como classe; mas também traria à tona possibilidades inimagináveis anteriormente e decorrentes do próprio desenvolvimento das contradições deste modo de produção; com isso, 4) a indissociabilidade entre produção material e intelectual se coloca, tanto trazendo a subordinação das classes ideológicas aos capitalistas quanto ao abrir espaço a formas de trabalho que prescindem do controle burguês e utilizam-se da ciência como potência produtiva, como é o caso das fábricas cooperativas, mas também de outras figuras que se apresentam como formas transicionais de produção (c. SARTORI, 2019c); 5) a ciência, no entanto, traria consigo capacidades humanas que não podem ter como medida o processo de valorização do valor, de modo que há uma tensão entre a subordinação das potências intelectuais, e do *general intellect* em sua relação com o trabalhador coletivo, ao processo imediato de produção capitalista, por um lado; por outro, tem-se a possibilidade de, com a autogestão da produção e com a superação do modo de produção capitalista, ultrapassar a produção subordinada ao processo de valorização do trabalho e, portanto, do valor.

Marx, portanto, não possui uma apologia do trabalho produtivo, mas mostra como a concepção apologética de trabalho produtivo é tanto um sintoma do anacronismo da dominação burguesa quanto uma abertura para que as classes produtivas comecem a se organizar contra o sistema capitalista de produção. Isto seria essencial, embora não suficiente, para a derrocada do domínio do capital. O ponto de partida da crítica marxiana, assim, passa pela questão do trabalho produtivo, mas ruma à supressão de todas as classes sociais (inclusive aquela que, por excelência, aparece no polo oposto da relação-capital, o proletariado moderno) e do próprio trabalho produtivo. Se Marx mostra as contradições na posição burguesa quanto ao trabalho produtivo, passando pela análise da posição dos juristas, por exemplo, isto se dá em meio à compreensão das contradições do próprio sistema capitalista de produção. A abertura para um aprofundamento nos estudos da relação entre Marx e o direito está presente neste ponto, que envolve um tipo de análise que ainda não foi realizada pela crítica marxista ao direito no Brasil, e que pode ser bastante importante para a marxologia e para aqueles interessados no marxismo ou no debate honesto com este.

Tais elementos também são essenciais para que se compreenda a obra marxiana. No que diz respeito ao direito, eles são trazidos à tona negativa e positivamente: negativamente porque tal processo que descrevemos tem na proeminência dos juristas um sintoma de que a classe burguesa já não traz mais consigo um ímpeto progressista. Positivamente, na medida em que a

compreensão da posição dos diversos intermediários que surgem no processo global de produção capitalista, inclusive da posição dos juristas, vem a ser algo essencial no entendimento do funcionamento das contradições do próprio modo de produção capitalista. Isto se dá ao passo que a senilidade do capitalismo envolve certa proeminência e respeitabilidade do jurista (e de outras camadas) e à medida que, dos meandros da dialética entre trabalho produtivo e improdutivo, poderia surgir uma forma de sociabilidade que não se baseia mais no tempo de trabalho socialmente necessário. Antes, haveria uma forma social de riqueza que se assenta não no trabalho produtivo, mas no tempo e na atividade livres. Pelo que dissemos, no que toca ao nosso tema, é disso que se trata o socialismo.

Referências bibliográficas

- CASALINO, Vinícius. Ideologia jurídica e capital portador de juros: apontamentos iniciais. In: AKAMINE, Oswaldo; KASHIURA, Celso; MELO, Tarso. *Para uma crítica ao direito*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- COTRIM, Vera. *Trabalho produtivo em Karl Marx: novas e velhas questões*. São Paulo: Alameda, 2013.
- HARVEY, David. *Para entender O capital (livros II, III)*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2014.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções*. Trad. Maria Tereza Lopes Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. *A era dos impérios*. Trad. Luciano Costa Neto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social v. II*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Anuário Lukács 2015*. Maceió: Instituto Lukács, 2015.
- MARX, Karl. *Teorias da mais-valia*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *O capital* l. III t. I. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- _____. *Miséria da filosofia*. Trad. José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1989.
- _____. *O capital* l. I v. I. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *O 18 brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. *Crítica ao programa de Gotha*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____. *O capital* I. I. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEDRADO, Nayara Rodrigues. *Crime, sujeito e revolução: a questão penal em Marx (1842-1853)*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2018.

NAVES, Márcio. *Marxismo e direito: um estudo sobre Pachukanis*. São Paulo: Boitempo, 2000.

_____. *A questão do direito em Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2014.

NEGRI, Antonio. *Marx para além de Marx*. Trad. Bruno Cava. São Paulo: Autonomia Libertária, 2016.

PACHUKANIS, E. P. *Teoria geral do direito e o marxismo*. Trad. Paulo Bessa. Rio de Janeiro: Renovar, 1988.

PALU, Marco Aurélio. *Estado, democracia e gênero humano: a crítica de 1843 e a fundação do pensamento marxiano*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019.

PEREIRA NETO, Murilo. *A posição de Marx quanto ao direito nos escritos de 1837-1843*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2018.

SARTORI, Vitor B. Apontamentos sobre estado, sociedade civil-burguesa e revolução em Marx. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, n. 14, 2012.

_____. Teoria geral do direito e o marxismo como crítica marxista ao direito. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, n. 19, 2015.

_____. Apontamentos sobre justiça em Marx. *Nomos*, Fortaleza, UFC, v. 37, n. 1, 2017a.

_____. Marx e Hegel: três momentos da crítica marxiana ao direito. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 24, n. 1, 2018a.

_____. Crítica da economia política e crítica ao direito: uma “teoria do direito” marxiana? *Revista culturas jurídicas*, Rio de Janeiro, UFF, v. 4, n. 9, 2017b.

_____. Trabalho, riqueza e natureza humana: Marx e a crítica ao modo de produção capitalista. *Sapere Aude*, Belo Horizonte, PUC- Minas, 2018b.

_____. Acerca da individualidade, do desenvolvimento das forças produtivas e do romantismo em Marx. *Lutas comunais*, Belo Horizonte, UFMG, n. 1, v. 1, 2018c.

_____. Trabalho, educação e a luta pelo comunismo. *Trabalho e Educação*, Belo Horizonte, UFMG, v. 27, n. 3, 2018d.

_____. Fetichismo, transações jurídicas, socialismo vulgar e capital portador de juros: o livro III de *O capital* diante do papel ativo do direito. *Revista da Sociedade Brasileira de Economia Política*, Niterói, UFF, n. 52, 2019a.

_____. Marx e o “direito do trabalho”: a luta de classes, o terreno jurídico e a revolução. *Katálisis*, Santa Catarina, UFSC, v. 22, n. 2, 2019b (no prelo).

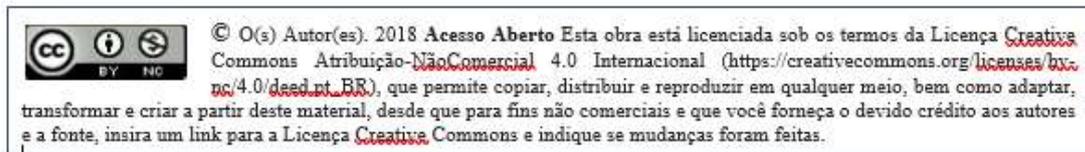
_____. Sociedades capitalistas tardias, o livro III de *O capital* e a dialética entre trabalho e as figuras econômicas concretas. *Revista de Estudos Organizacionais*, Rio de Janeiro, UFF, v. 6, n. 1, 2019c.

Como citar:

SARTORI, Vitor. Os juristas nas *Teorias do mais-valor* de Karl Marx: produtividade e desenvolvimento capitalista diante da concepção marxiana de socialismo. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 330-52, jan./jun. 2020.

Data do envio: 23 set. 2019

Data do aceite: 10 jun. 2020



A particularidade da constituição do capitalismo alemão em Marx: algumas passagens dos anos 1840

Vladmir Luis da Silva¹

Resumo:

Ao longo de sua obra, Karl Marx sempre manifestou preocupação com a particularidade do capitalismo em cada país. Nosso principal objetivo neste artigo é o de discutir algumas passagens da teorização marxiana acerca da constituição do capitalismo na Alemanha. Pretendemos fazer isso por meio da leitura imanente de alguns textos de Marx.

Palavras-chave: miséria alemã; emancipação política; emancipação humana; revolução de tipo europeu.

The particularity of the constitution of German capitalism in Marx: some passages from the 1840s

Abstract:

Throughout his work, Karl Marx has always expressed concern about the particularity of capitalism in each country. Our main objective in this article is to discuss some passages of Marx's treatment of the constitution of capitalism in Germany. We intend to do this by means of the immanent reading of some of Marx's texts.

Keywords: German poverty; political emancipation; human emancipation; revolution in the European fashion.

Nas discussões que trazemos agora à baila, Karl Marx mostra-se fiel a uma intenção manifesta já em suas primeiras críticas à filosofia de Hegel, a saber, a de captar a “lógica específica do objeto específico”. Trata-se, no caso presente, de um esforço constante na obra marxiana, a de apreender os modos particulares de constituição e desenvolvimento do capitalismo. Ao contrário do tratamento generalizante que marca grande parte das produções supostamente inspiradas em sua obra, Marx tinha em mente que “a ‘sociedade atual’ é a sociedade capitalista, que, em todos os países civilizados, existe mais

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). *E-mail:* vladmirluis@yahoo.com.br. Revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção.

ou menos livre dos elementos medievais, mais ou menos modificada pelo desenvolvimento histórico particular de cada país, mais ou menos desenvolvida” (MARX, 2012, p. 42). Nosso intuito aqui é o de discutir *alguns* momentos (todos situados na década de 1840) do tratamento marxiano referente à particularidade da constituição do capitalismo alemão, sem a menor pretensão de oferecer uma análise exaustiva sobre o tema.

I

Os textos que escolhemos para nossa análise são a Introdução à *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843-4), *Sobre A questão judaica* (1843-4), *A ideologia alemã* (1845-6) e alguns artigos da *Nova Gazeta Renana* (de fins dos anos 1840). Com exceção desses últimos, os materiais selecionados foram compostos por Marx (e também por Engels) com vistas à crítica da especulação de talhe hegeliano e neo-hegeliano. Trata-se, diga-se de passagem, de um movimento duplo, instaurador do pensamento próprio de Marx nas esferas da filosofia e da política². No exercício mesmo da crítica filosófica à especulação, Marx traz já de saída a apreciação igualmente crítica do complexo da política. Nos escritos da *Nova Gazeta Renana*, por sua vez, temos a continuação desta última crítica, mas agora com relativa autonomia em relação ao solo originário do acerto de contas com a filosofia especulativa. Esta contextualização acelerada tem em vista apenas explicitar a razão de nosso tema não constituir o centro das preocupações de Marx nos escritos em questão, especialmente nos primeiros. O problema da constituição particular do capitalismo alemão, apesar de ser o momento basilar do tipo de teorização empreendida por Marx, aparece de modo tímido nos textos iniciais e apenas ganha maior densidade à medida que o autor foca nas lutas políticas, o que é feito em particular nos últimos artigos do período em questão. A miséria alemã é o momento preponderante na determinação de diversas problemáticas tratadas por Marx. Daí a necessidade de nos dedicarmos a questões aparentemente estranhas ao tema anunciado.

O primeiro escrito que selecionamos com vistas à discussão de nosso objeto é a Introdução à *Crítica da filosofia do direito de Hegel* (1843-4). Em um país onde a crítica da religião já foi realizada, Marx considera essa última “a autoconsciência e o sentimento de si do homem, que ou não se encontrou ainda ou voltou a se perder”. No entanto, como não entende o homem enquanto ser abstrato, mas sim como o “mundo do homem, o estado, a sociedade”, apreende-os, na condição de “mundo invertido”, como produtores

² Seguimos aqui a posição de J. Chasin, autor segundo o qual a práxis teórica propriamente marxiana é instaurada com a realização de três críticas ontológicas, a partir de meados de 1843, tendo por objeto a filosofia especulativa, a política e a economia (cf. CHASIN, 1995, pp. 345-89).

da religião, uma “consciência invertida do mundo”. Portanto, o filósofo alemão capta a inversão no seio das ideias religiosas como produto de um mundo que está, em si mesmo, invertido, e não como obra de uma consciência autônoma. Assim, ao enfatizar a miséria religiosa como expressão de uma miséria real, Marx, ainda nas primeiras páginas de sua introdução, transita para a conclusão lógica dessa apreensão: sendo a crítica da religião “o germe da crítica do vale de lágrimas” e uma tarefa já completada em solo alemão, trata-se de “estabelecer a verdade deste mundo”, transformando “a crítica da religião em crítica do direito, e a crítica da teologia em crítica da política”.

A realização desse empreendimento na Alemanha, não obstante, implica lidar com uma cópia, a filosofia do estado e do direito. A referência é o mote para a exposição do atraso reinante no quadro alemão da época. Para Marx, tratar do *status quo* alemão é, de qualquer forma, um anacronismo, pois a negação da situação alemã “é já um fato poeirento no quarto de arrumações histórico das nações modernas”. Isto é, o filósofo alemão refere-se ao atraso, em termos da cronologia revolucionária francesa, de um país cuja única semelhança com os mais modernos é ter participado de todas as suas restaurações. Na guerra que Marx propõe a essa situação, que pelo seu passado repetente já foi elucidada pelo vizinho francês, a crítica deve ser a cabeça da paixão, uma arma cujos sentimento e tarefa devem ser a indignação e a denúncia. Mas a luta encarniçada proposta contra “as condições sociais petrificadas” na Alemanha não carece de interesse para as nações modernas. Na avaliação de Marx, seria instrutivo para estas verem algo que em seu passado – o *ancien régime* – desempenhou papel trágico converter-se em comédia contemporânea. Esse seria o efeito de uma vitória sobre o caráter limitado dos poderes políticos alemães: proporcionaria a oportunidade de uma alegre despedida em relação ao passado.

A sequência do texto é contundente na reafirmação do anacronismo alemão. Nas considerações do autor emerge o fato de que tratar da “moderna realidade social e política”, esfera dos “problemas humanos autênticos”, implica a visualização do atraso do *status quo* alemão. Esse é o sentido do exemplo arrolado: se na França e na Inglaterra o problema se coloca em termos de “*economia política* ou o *domínio da sociedade sobre a riqueza*, na Alemanha apresenta-se deste modo: *economia nacional* ou o *domínio da propriedade privada sobre a nacionalidade*”. Dessa forma, a evidenciação da modernidade de uns e do atraso de outro é constituída pelo andamento de uma das questões mais fundamentais da sociedade, a saber, a problemática da superação da própria sociabilidade do capital (nos polos modernos) e a de sua vigência plena (no atrasado).

Marx chega ao âmbito de incidência da crítica que dá nome à introdução em causa ao atinar para um campo em que os alemães finalmente demonstram interesse pelos problemas contemporâneos, o do pensamento. Adicionando

uma faceta nova ao já exposto, o autor declara que “Somos [os alemães] os contemporâneos *filosóficos* da época atual, sem sermos os seus contemporâneos *históricos*”. Tendo em vista que a situação alemã “*está abaixo de toda a crítica*”, Marx atina aqui para o único ponto em que, na “pré-história” alemã, parece ser possível atingir os problemas da época atual, a crítica das “*oeuvres posthumes*” de sua história ideal, “*a filosofia*”. É deste raciocínio que advém a conclusão que aponta os termos em que os problemas se colocam em cada país: “O que para as nações avançadas constitui uma *ruptura prática* em relação às modernas condições políticas é, na Alemanha, onde tais condições ainda não existem, virtualmente um corte *Crítico* em relação à sua reflexão filosófica.” (MARX, 2005, p. 150)

Pautado na consciência dessas condicionantes, Marx assinala o teor irrestrito do futuro almejado. Não se deve parar no limite da “*facção política prática*” – “*abolir a filosofia sem a realizar*” –, nem tampouco da “*facção teórica*” originada na filosofia – “*realizar a filosofia sem a abolir*”. O horizonte é clarificado pela especificação da natureza dupla do problema: se, por um lado, a filosofia especulativa do direito é uma sublimação ideal própria da realidade alemã, por outro, o fato de não tomar em conta o “homem real” decorre da abstração que o próprio estado moderno realiza em relação a este mesmo homem. A advertência das correspondências entre o *status quo* político alemão e a consumação do *ancien régime*, e entre a ciência política alemã e a imperfeição própria do estado moderno, eleva a crítica proposta por Marx aos níveis exigidos pela realidade: já declarada inimiga da forma de consciência política alemã, sua crítica se orienta “em tarefas que só podem ser resolvidas por um meio: *a atividade prática*”. Em outros termos, Marx expõe os delineamentos de uma “*revolução*” que eleva a Alemanha “*não só ao nível oficial* das nações modernas, mas ao *nível humano*, que será o futuro imediato das referidas nações” (MARX, 2005, p. 151).

A propositura da passagem de uma realidade de “caráter unilateral e atrofiado” ao futuro imediato das nações modernas leva, imediatamente, o autor a sumariar suas possibilidades. Do lado positivo, elenca a crítica da religião, que dá força à doutrina de acordo com a qual o homem é o ser supremo para o homem, e a “*emancipação teórica*” representada pela Reforma, processo que transformou a luta externa entre leigo e padre em conflito entre o leigo e sua própria “*natureza sacerdotal*”. Mas é no tocante às dificuldades para a realização da “*revolução radical*” que encontramos o problema que nos interessa mais de perto: o hiato entre as necessidades teóricas e práticas do povo alemão (cf. MARX, 2005, p. 152, § 5º). Isto é, a profunda diferença entre um país que passou por uma “*emancipação teórica*” e os que passaram pela “*emancipação política*”. Esse é o tom do lamento marxiano:

a Alemanha não atravessou os estágios intermediários da emancipação política ao mesmo tempo em que os povos modernos.

Não atingiu ainda na prática os estágios que já ultrapassou na teoria. Como poderia a Alemanha, em *salto mortale*, superar não só as próprias barreiras mas também as das nações modernas, isto é, as barreiras que na realidade tem de experimentar e atingir como uma emancipação das suas próprias barreiras reais? (MARX, 2005, p. 152).

A situação particular da Alemanha a coloca, no entanto, em uma condição curiosa quanto à relação entre “emancipação política” e “revolução radical”. Sem tomar parte nas “satisfações parciais” proporcionadas pelo desenvolvimento das nações modernas, participa em grande medida das “dores” envolvidas nesse mesmo desenvolvimento. Assim, é compelida a experimentar uma combinação sem igual do antigo e do moderno, descrita por Marx da seguinte maneira:

Se examinarmos agora os governos alemães, veremos que, devido às condições da época, a situação da Alemanha, o ponto de vista da cultura alemã e, por último, seu próprio instinto afortunado, tudo os impele a combinar as deficiências civilizadas do mundo político moderno (de cujas vantagens não desfrutamos) com as deficiências bárbaras do *ancien régime* (de que fruímos na quantidade devida); assim, a Alemanha tem de participar cada vez mais, se não na sensatez, pelo menos na insensatez dos sistemas políticos que ultrapassam o seu *status quo*. (MARX, 2005, p. 153)

A partir dessa visualização da Alemanha enquanto “deficiência da atual política constituída em sistema”, Marx assinala sua incapacidade de “demolir as barreiras alemãs específicas sem demolir as barreiras gerais da política atual”. Isto é, seu objetivo deve ser o da “revolução radical, a emancipação humana universal”, e não a “revolução parcial, meramente política, que deixa de pé os pilares do edifício” (MARX, 2005, pp. 153-4)³. A coincidência entre “a revolução de um povo e a emancipação de uma classe particular”, condição essencial da emancipação política, carece dos dois lados de uma mesma moeda, quais sejam, que um estamento seja reconhecido como libertador por excelência e que outro se revele como o estamento da opressão (cf. MARX, 2005, p. 154). Quanto a isso, vejamos o diagnóstico de Marx:

na Alemanha, todas as classes carecem da lógica, do rigor, da coragem e da intransigência que delas fariam o representante negativo da sociedade. Mais: falta ainda em todos os estamentos a grandeza de alma que, por um momento apenas, os identificaria com a alma popular, a genialidade que instiga a força material ao poder político, a audácia revolucionária que arremessa ao adversário a frase provocadora: *nada sou e serei tudo*. A essência da moralidade e da honra alemãs, tanto nas classes como nos indivíduos, é um *egoísmo modesto* que ostenta, e permite que os outros exibam, a sua própria mesquinhez. A relação entre as diferentes esferas da sociedade alemã não é, portanto, dramática, mas épica. Cada uma

³ Como fica claro em *Sobre A questão judaica*, ao falar dos pilares do edifício político Marx refere-se aos pressupostos do estado moderno, a religião, a propriedade privada etc.

destas esferas começa por saber de si e por estabelecer-se ao lado das outras não a partir do momento em que é oprimida, mas desde o momento em que as condições da época, sem qualquer ação de sua parte, originam uma nova esfera que ela por sua vez pode oprimir (MARX, 2005, p. 154).

Sendo esse o tipo de relacionamento estabelecido entre as classes, em vez do quadro necessário à emancipação política, tem-se uma situação na qual “os príncipes encontram-se em conflito com o monarca, a burocracia com a nobreza, a burguesia com todos eles, enquanto o proletariado já está principiando a luta com a burguesia” (MARX, 2005, p. 155). Após findar a exposição dessa impossibilidade com uma comparação com o caso francês, Marx aponta para a “possibilidade positiva” da emancipação:

Na formação de uma classe que tenha *cadeias radicais*, de uma classe na sociedade civil que não seja uma classe da sociedade civil, de um estamento que seja a dissolução de todos os estamentos, de uma esfera que possua caráter universal porque os seus sofrimentos são universais e que não exige uma *reparação particular* porque o mal que lhe é feito não é um *mal particular*, mas o *mal em geral*, que já não possa exigir um título *histórico*, mas apenas o título *humano*; de uma esfera que não se oponha a consequências particulares, mas se oponha totalmente aos pressupostos do sistema político alemão; por fim, de uma esfera que não pode emancipar-se a si mesma nem se emancipar de todas as outras esferas da sociedade sem emancipá-las todas – o que é, em suma, a *perda total* da humanidade, portanto, só pode redimir-se a si mesma por uma *redenção total* do homem. A dissolução da sociedade, como classe particular, é o *proletariado*. (MARX, 2005, pp. 155-6)

A revelação do agente da revolução radical, no entanto, apenas se completa quando Marx especifica uma conjunção necessária: se o proletariado é o coração da revolução, a filosofia é sua cabeça. Durante a luta, ambos passam por um processo de mútua superação e realização.

II

Em *Sobre A questão judaica* (1843-4), Marx resvala em nosso problema ao contrapor-se à posição de Bruno Bauer acerca do problema exposto já no título do texto: a afirmação da incompatibilidade entre estado político e religião. Na perspectiva de Bauer, a permanecerem as diferenças religiosas entre judeu e estado cristão, o primeiro será incapaz de receber a emancipação, e o segundo, de outorgá-la. De acordo com Marx, Bauer pensa ver o problema de modo universal, independente das condições especificamente alemãs (carência de emancipação política e o caráter cristão do estado). Bauer quer uma solução baseada na questão geral das relações entre religião e estado e sugere uma superação religiosa total, que deixaria para a ciência a tarefa de

dirimir as possíveis divergências entre os indivíduos. Ou seja, sua proposta é uma supressão dúplice, cujos arrimos são as suposições de que: para ser emancipado como cidadão, o judeu deve abdicar do judaísmo e o homem em geral da religião e, por outro lado, a “superação *política*” da religião equivale à “superação de toda religião” (cf. MARX, 2010, pp. 33-6).

Para Marx, Bauer não coloca a questão em termos adequados. Deve-se indagar pelo tipo de emancipação proposta e pelas condições que ela requer. Em cada tipo de estado a questão judaica assume uma significação distinta. Na Alemanha, dada a ausência de “estado político”, a questão assume conotação meramente teológica, já na França, um país de “estado *constitucional*”, é uma questão de constitucionalismo, de “*parcialidade da emancipação política*”. Somente nos estados livres da América do Norte é que a questão judaica assume sua “forma secular”, pois aí o “estado político existe em sua forma plenamente desenvolvida”, o qual se porta diante da religião do modo mais apropriado, isto é, “*politicamente*”. No entanto, Marx mostra que esta emancipação política da religião não a exclui da vida dos indivíduos nos estados políticos, apenas emancipa o estado da “*religião do estado*”, banindo a religião para o âmbito privado. Para o autor, se essa “emancipação *política* em relação à religião” não é radical e isenta de contradições, isto se deve ao fato de a própria “emancipação política” não ser ainda “o modo já efetuado, isento de contradições, da emancipação humana” (MARX, 2010, pp. 37-8).

Para os indivíduos que formam o estado, a libertação em relação à religião se dá de modo mediado, pois permanecem sujeitos às cadeias religiosas e somente por meio do estado é que se libertam, ou seja, de “maneira *abstrata e limitada*”. Da mesma maneira que a abolição política da propriedade privada não a abole, mas permite que essa faça valer sua natureza especial, possibilitando à riqueza, à cultura e à ocupação atuarem a seu modo, a “*elevação política*” do homem acima da religião partilha das limitações e vantagens da ascensão política em geral. Traçando o resultado geral da emancipação política, Marx assevera que:

O estado político pleno constitui, por sua essência, a vida do gênero humano em oposição à sua vida material. Todos os pressupostos dessa vida egoísta continuam subsistindo fora da esfera estatal na sociedade burguesa, só que como qualidades da sociedade burguesa. Onde o estado político atingiu a sua verdadeira forma definitiva, o homem leva uma vida dupla não só mentalmente, na consciência, mas também na realidade, na vida concreta; ele leva uma vida celestial e uma vida terrena, a vida na comunidade política, na qual ele se considera um ente comunitário, e a vida na sociedade burguesa, na qual ele atua como pessoa particular, encara as demais pessoas como meios, degrada a si próprio à condição de meio e se torna um brinquedo na mão de poderes estranhos a ele. (MARX, 2010, p. 40)

Dada a gravidade do que expõe, o filósofo alemão se apressa em fazer certas advertências. Em primeiro lugar, trata-se de esclarecer, acerca da emancipação política, que “não chega a ser a forma definitiva da emancipação humana em geral, mas constitui a forma definitiva da emancipação humana dentro da ordem mundial vigente até aqui” (MARX, 2010, p. 41). Já a segunda observação dá conta de que a dualidade na qual se dissolve o homem, a saber, no homem religioso e no cidadão, não se refere a uma debilidade ou defeito da cidadania, mas constitui a verdade da emancipação política⁴.

Diante dessas distinções, as quais estabelecem o “estado *completo*” como aquele em que a religião é um de seus “*pressupostos*” e o “estado *incompleto*” (estado cristão) enquanto figura que tem na religião seu “*fundamento*” – o primeiro em decorrência da imperfeição congênita da emancipação política, e o segundo, da deficiência acarretada por sua “*existência particular*” –, Marx constata a contradição constituída pelo estado germânico-cristão. Nesse, não só as formas de estado, mas a própria religião é degradada a mera aparência. Ao professar uma religião, o estado impede, além de sua própria secularização, a realização efetiva da religião, visto que o “estágio de desenvolvimento do espírito humano”, que essa expressa em forma não-secular, não se destaca ou seculariza. Os membros do estado cristão não alcançam aquela condição de religiosos pelo dualismo constituído pelo contraste entre a vida genérica e a vida individual, resultado da emancipação política. Em suma, se à democracia política, resultado de um dado grau de desenvolvimento do espírito humano, corresponde a religião como consciência ideal de seus membros, no estado cristão temos uma religião não realizada, pois, ao não se desligar dos fins terrenos, não adquire seu sentido mais teológico⁵.

⁴ De acordo com o autor, a configuração dupla é verificável mesmo nos casos mais radicais: “nos períodos, em que o estado político é gerado por meio da violência como estado político a partir da sociedade burguesa, em que a autolibertação humana procura realizar-se sob a forma da autolibertação política, o estado pode e deve avançar até a *abolição da religião*, até a *destruição* da religião; porém, somente na medida em que avance até a abolição da propriedade privada, até o *maximum*, até o confisco, a taxação progressiva, em que avance até a abolição da vida, até a *guilhotina*. Nos momentos em que está particularmente autoconfiante, a vida política procura esmagar seu pressuposto, a sociedade burguesa e seus elementos, e constituir-se como a vida real e sem contradição do gênero humano. No entanto, ela só consegue fazer isso caindo em contradição *violenta* com suas próprias precondições de vida, ou seja, declarando a revolução como *permanente*, e, em consequência disso, o drama político termina tão necessariamente com a restauração da religião, da propriedade privada, de todos os elementos da sociedade burguesa, quanto a guerra termina com a paz” (MARX, 2010, p. 42).

⁵ Nesse sentido, Marx declara que, “na democracia plenamente realizada, a própria consciência religiosa e teológica se considera tanto mais religiosa, tanto mais teológica, quanto mais aparenta ser destituída de relevância política, de propósitos terrenos, quanto mais aparenta ser um assunto do espírito avesso ao mundo, expressão da mentalidade estreita, produto da arbitrariedade e da fantasia, quanto mais for uma vida realmente transcendente” (MARX, 2010, p. 45).

Dessa forma, ao esmiuçar a categoria da emancipação política, uma meia solução em relação à “*emancipação humana*”, Marx desfaz a ligação baueriana entre a reivindicação da cidadania e a abolição da religião. Por essa razão, a parte dos direitos humanos constituída pelos direitos políticos (portanto, os direitos do cidadão), que Bauer declara impossíveis de obtenção por parte do judeu, é entendida por Marx, sem mais, como compatíveis com a religiosidade (cf. MARX, 2010, p. 47). Quanto à parte dos direitos humanos atinente aos direitos do homem (igualdade, liberdade, segurança e propriedade), distintos dos do cidadão pelo fato de se referirem ao “homem egoísta”, dissociado “do homem e da comunidade”, Marx, analisando as constituições da França e dos estados norte-americanos da Pensilvânia e de New Hampshire, afirma: “muito longe de conceberem o homem como um ente genérico, esses direitos deixam transparecer a vida do gênero, a sociedade, antes como uma moldura exterior ao indivíduo, como limitação de sua autonomia original” (MARX, 2010, p. 50). Dessa forma, é rechaçado o argumento baueriano da incompatibilidade entre a essência desagregadora do judeu e os direitos humanos, haja vista que estes últimos não se pautam na união dos indivíduos uns com os outros. Marx observa, ainda, que mesmo a esfera da cidadania é declarada pelos emancipadores políticos como mera garantia dos direitos do homem egoísta, isto é, dos direitos do homem. Em seus termos, “até mesmo nos momentos do seu entusiasmo juvenil levado ao extremo pela pressão das circunstâncias, a vida política se declara como um simples meio, cujo fim é a vida da sociedade burguesa” (MARX, 2010, p. 51). Essa inversão, de acordo com o autor, advém da própria emancipação política que, ao unificar o espírito político disperso na sociabilidade feudal e depurá-lo “da sua mistura da vida burguesa”, não só consagra o “idealismo do estado”, mas também realiza plenamente o “materialismo da sociedade burguesa”. Mais à frente, especifica:

A *revolução política* decompõe a vida burguesa em seus componentes sem revolucionar esses mesmos componentes nem submetê-los à crítica. Ela encara a sociedade burguesa, o mundo das necessidades, do trabalho, dos interesses privados, do direito privado, como o *fundamento de sua subsistência*, como um *pressuposto* sem qualquer fundamentação adicional, e, em consequência, como sua *base natural*. Por fim, o homem na qualidade de membro da sociedade burguesa é o que vale como o homem *propriamente dito*, como o *homme* em distinção ao *citoyen*, porque ele é o homem que está mais próximo de sua existência sensível individual, ao passo que o homem *político* constitui apenas o homem abstraído, artificial, o homem como pessoa *alegórica*, *moral*. (MARX, 2010, p. 53)

A apoteose da denúncia dos limites da emancipação política e da vida política por ela configurada é atingida com a exposição de uma emancipação

que eleva a um patamar verdadeiramente humano-social, portanto, um passo metapolítico, ou seja, a emancipação humana:

a emancipação humana só estará plenamente realizada quando o homem individual real tiver recuperado para si o cidadão abstrato e se tornado *ente genérico* na qualidade de homem individual na sua vida empírica, no seu trabalho individual, nas suas relações individuais, quando o homem tiver reconhecido e organizado suas "*forces propres*" [forças próprias] como forças sociais e, em consequência, não mais separar de si mesmo a força social na forma da força *política* (MARX, 2010, p. 54).

Ao passar ao tratamento da possibilidade da liberdade para cristãos e judeus, isto é, ao tratar da superação das cadeias religiosas, Marx intenta romper a "formulação teológica da questão", na qual Bauer propunha uma dupla tarefa aos judeus: romper não só com o judaísmo, mas também com seu desenvolvimento, o cristianismo. Dessa forma, trata-se, para Marx, de encontrar o "elemento social específico" cuja dissolução leve à dissipação da religião judaica. O diagnóstico é veloz e contundente: "qual é o fundamento secular do judaísmo? A necessidade *prática*, o *interesse próprio*". Diante da nova formulação da questão, a solução torna-se clara: "a emancipação em relação ao *negócio* e ao *dinheiro*, portanto, em relação ao judaísmo prático, real, seria a autoemancipação de nossa época" (MARX, 2010, pp. 55-6).

A proposta marxiana, ao contrário da baueriana, busca não a superação do problema por meio da dissolução de suas manifestações religiosas, mas sim a partir de suas razões materiais de existência. Após ter esclarecido que a contraposição entre homem religioso e cidadão não passa de uma das manifestações da separação entre vida genérica e vida individual-sensível, divórcio característico da emancipação política, Marx insiste no passo definitivo para além daquele dualismo, a emancipação humana. Trata-se, agora, de fazer o que a emancipação política não havia feito, a saber, a crítica das "*premissas*" da sociedade civil. Esse é o sentido das seguintes considerações:

Uma organização da sociedade que superasse os pressupostos do negócio, portanto, a possibilidade do negócio, teria inviabilizado o judeu. Sua consciência religiosa se dissiparia como uma névoa insossa na atmosfera da vida real da sociedade. Em contrapartida, quando o judeu reconhece que essa sua essência *prática* é nula e coopera para sua superação, está cooperando, a partir de seu desenvolvimento até o presente, para a *emancipação humana pura e simples* e se voltando contra a *suprema* expressão *prática* da autoalienação humana. (MARX, 2010, p. 56)

O patamar superior dessa resolução torna-se evidente em relação à velha emancipação "à maneira judaica", isto é, ao modo como os judeus já haviam obtido sua emancipação, através da apropriação do dinheiro e da conversão deste em potência universal. A superioridade daquela solução frente

a esta fica clara quando Marx assinala que “a emancipação *social* do judeu equivale à emancipação *da sociedade em relação ao judaísmo*” (MARX, 2010, p. 60). Em síntese, significa o fim de uma dada sociedade, pois, se a sociabilidade burguesa é aquela na qual se dá a realização da essência real do judeu, somente a superação do judaísmo prático, a supressão do conflito entre a existência individual-sensível e a existência genérica do homem, roubará ao judaísmo sua base subjetiva, a necessidade prática.

Quanto à nossa questão de fundo, Marx vislumbra com nitidez qual a dimensão e a natureza da incompletude alemã. Reconhecendo o primado da sociedade civil sobre as formas de estado, o autor apreende, em contraste com os casos dos estados norte-americanos e francês, uma obra irrealizada, um estado cristão, prova da ausência da emancipação política na Alemanha. Em outros termos, a distinção marxiana entre os estados modernos e o quadro de atraso alemão tem seu prisma na prática da emancipação política, a qual sinaliza patamares mais elevados de civilização.

Frise-se aqui que a razão da irrealização alemã não é localizada por Marx na impotência meramente volitiva dos segmentos sociais que poderiam encarnar o novo, mas em uma processualidade histórica e objetiva, a qual não engendrou os elementos possibilitadores de uma atuação política consequente no sentido da constituição de uma sociabilidade estruturada pelo capitalismo verdadeiro.

III

Em *A ideologia alemã* (1845-6) encontramos uma reafirmação, desta vez mais esmiuçada, das posições já esboçadas nos dois textos vistos anteriormente. Desta forma, Marx e Engels asseveram que sua concepção consiste

em desenvolver o processo real de produção a partir da produção material da vida imediata e em conceber a forma de intercâmbio conectada a esse modo de produção e por ele engendrada, quer dizer, a sociedade civil em seus diferentes estágios, como o fundamento de toda a história, tanto a apresentando em sua ação como estado como explicando a partir dela o conjunto das diferentes criações teóricas e formas da consciência – religião, filosofia, moral etc. etc. – e em seguir o seu processo de nascimento a partir dessas criações, o que então torna possível, naturalmente, que a coisa seja apresentada em sua totalidade (assim como a ação recíproca entre esses diferentes momentos) (MARX; ENGELS, 2007, p. 42).

Temos, portanto, a reafirmação da sociedade civil enquanto esfera determinante dos demais âmbitos da existência societária, única compreensão capaz de articular a captura conceitual da “totalidade”. A esse registro não falta a percepção de sua própria novidade, pois somos lembrados, na sequência, de

que “toda concepção histórica existente até então ou tem deixado completamente desconsiderada essa base real da história, ou a tem considerado apenas como algo acessório, fora de toda e qualquer conexão com o fluxo histórico” (MARX; ENGELS, 2007, p. 43).

Já no prólogo desse manuscrito, os autores nos apresentam seus antagonistas jovens-hegelianos como defensores de uma “batalha com as sombras da realidade”, isto é, como pensadores que creem no domínio das representações humanas sobre os próprios homens e, portanto, na luta contra tais representações como a condição de sua liberdade. Diante desse tipo de adversário, a tarefa consiste em mostrar que suas proposições não passam de balidos filosóficos das representações dos burgueses alemães e, ainda, que suas bravatas constituem o reflexo da “miséria da real situação alemã” (MARX; ENGELS, 2007, p. 523). Trata-se, em suma, de empreitada consequente com os resultados atingidos até então, haja vista que o afamado “acerto de contas” com suas posições anteriores, atinentes ao primado da consciência sobre o ser, é nucleado pela percepção de que as manifestações ideais encontram sua razão de ser na base material da existência humana, conquista teórica que seria reafirmada nas quarta e oitava teses *Ad Feuerbach* (cf. MARX; ENGELS, 2007, p. 534).

Para falar em termos mais precisos, este é um dos momentos centrais da apreensão da “determinação social do pensamento” (CHASIN). Se os jovens-hegelianos jamais se questionaram “sobre a conexão entre a filosofia alemã e a realidade alemã, sobre a conexão de sua crítica com seu próprio meio material” (MARX; ENGELS, 2007, p. 84), Marx e Engels, ao afirmarem o vínculo entre “a estrutura social e política e a produção”, concluem que

os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas formações mais desenvolvidas (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

Isto é, os autores atinam aqui para a determinação da consciência pelo ser, ou ainda, apreendem a consciência, antes entendida como demiurgo do real, enquanto “expressão consciente” das relações e atividades humanas. Em consequência de essa consciência ser produto de indivíduos condicionados por um determinado desenvolvimento de sua própria história, segue a advertência:

Se a expressão consciente das relações efetivas desses indivíduos é ilusória, se em suas representações põem a sua realidade de cabeça para baixo, isto é consequência de seu modo limitado de atividade material e das suas relações sociais limitadas que daí derivam. (MARX; ENGELS, 2007, p. 93)

Em oposição à filosofia especulativa alemã, a qual Marx e Engels acusam de colocar as questões e relações reais de ponta-cabeça, os autores

expõem os pressupostos da existência humana, apontando três aspectos da história: a produção da vida material por parte dos homens, a produção de novas necessidades no interior desse mesmo processo e, por fim, a procriação (família). A consideração desses aspectos leva Marx e Engels a assinalarem que a produção da vida se dá como relação dupla: natural (dos homens com a natureza) e social (dos homens entre si). É na apreciação desse último momento, no entanto, que os filósofos alemães apontam a raiz da inversão praticada pela filosofia especulativa, pois, em consequência de o grau de desenvolvimento das forças produtivas em cada momento condicionar o estado social ou a forma de cooperação, os autores colocam a necessidade de a “história da humanidade (...) ser estudada e elaborada sempre em conexão com a história da indústria e das trocas”. Na esteira dessa apreciação, observam, porém, que

na Alemanha é impossível escrever tal história, pois aos alemães faltam não apenas a capacidade de concepção e o material, como também a “certeza sensível”, e do outro lado do Reno não se pode obter experiência alguma sobre essas coisas, pois ali já não ocorre mais nenhuma história (MARX; ENGELS, 2007, p. 34).

Os autores apontam na realidade alemã, ainda de modo genérico, a ausência de um fator fundamental à apreciação da história efetiva da humanidade, as formas até então mais avançadas de existência humana. Trata-se, em seus termos, de uma “falta de desenvolvimento histórico”, ou ainda, de um “desenvolvimento histórico trivial”, ao qual correspondem as “trivialidades glorificadas e ineficazes” da filosofia especulativa. Como fica claro, estamos diante da “importância da fraseologia para a Alemanha”. Daí o caráter local de sua refutação, isto é, daí esta não trazer “resultados novos para a massa de homens mais do que a luta da civilização contra a barbárie” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 29-30). Em outro momento do texto, os filósofos colocam a questão de modo ainda mais claro para a captação do ponto que mais nos interessa. Atinando para a *origem* das qualidades ou paixões humanas que, segundo Marx e Engels, constitui ponto intocado pela tematização de Max Stirner, os autores apontam para suas condicionantes materiais: em sua concepção, a paixão

não reside na *consciência*, mas no *Ser*; não no pensar, mas na vida; ela reside no desenvolvimento empírico e na manifestação vital do indivíduo, que, por sua vez, depende das condições do mundo. Quando as circunstâncias sob as quais vive esse indivíduo só lhe permitem o desenvolvimento [uni]lateral de uma quali[dad]e às custas de todas as demais, [se] elas lhe proporcionam material e tempo para desenvolver só Uma qualidade, então esse indivíduo logra apenas um desenvolvimento unilateral, aleijado. Não há pregação moral que ajude. E o modo como se desenvolve essa qualidade preferencialmente favorecida depende, por sua vez, de um lado, do material de formação que lhe é oferecido, de outro lado do

grau e do modo como as demais qualidades permanecem reprimidas (MARX; ENGELS, 2007, p. 257).

Na sequência, expõem um exemplo extremamente provocativo a Stirner, que toca de relance em nossa problemática básica, pois delinea com clareza a unilateralidade de uma qualidade (no caso, o pensar) em sua relação com a unilateralidade ou estreiteza do entorno:

no caso de um mestre-escola ou escritor berlinense localista, cuja atividade se restringe, de um lado, ao árduo trabalho e, do outro, ao prazer de pensar, cujo mundo vai de Moabit a Köpenick e é demarcado com pranchas de madeira atrás do Portão de Hamburgo, cujas relações com esse mundo foram reduzidas ao mínimo por uma condição de vida miserável – se se tratar de tal indivíduo, não há (...) como evitar que, caso ele tenha alguma necessidade de pensar, que esse pensar se torne tão abstrato quanto tal indivíduo e sua vida mesma, que esse pensar se torne um poder fixo confrontado com esse indivíduo totalmente incapaz de oferecer resistência, um poder cujo exercício oferece ao indivíduo uma possibilidade de salvação momentânea de seu “mundo mau”, um prazer momentâneo (MARX; ENGELS, 2007, pp. 257-8).

O arremate dessa assertiva é claro e incontestável:

O que torna possível ao indivíduo, sob condições favoráveis, livrar-se de sua tacanhice localista (...) é (...) o fato de os indivíduos, (...) na sua realidade empírica e determinados pelas suas necessidades empíricas, terem chegado ao ponto de produzir um intercâmbio mundial. (MARX; ENGELS, 2007, p. 258)

Sendo assim, uma vez percebido o laço condicionante entre formações ideais e configurações societárias, Marx e Engels empreendem a crítica a seus antagonistas a partir das condições sociais de suas representações e, em virtude disso, de “um ponto de vista situado fora da Alemanha”, a fim de não se verem enredados nos limites de “uma situação social miserável” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 86; 529).

De acordo com a nova posição instaurada, segundo a qual “todas as colisões na história têm sua origem na contradição entre as forças produtivas e a forma de intercâmbio”, a Alemanha ocupa um patamar de caráter bastante particular no tocante às contradições entre ideal e real. Ao referirem ao momento de configuração das condições de autoafirmação *exacerbada* da consciência, ou seja, quando da separação entre trabalho material e espiritual, os autores observam que a referida contradição entre “relações sociais” e “forças de produção” pode assumir também a forma de uma contradição entre a consciência nacional de um país “e a práxis de outras nações, quer dizer, entre a consciência nacional e a consciência universal de uma nação (tal como, agora, na Alemanha)” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 36; 61). Trata-se, portanto, de uma oposição ainda incipiente das forças sociais modernas no âmbito nacional alemão, quadro cujos combates ideais constituem na verdade

reverberações de vizinhos com configuração mais avançada. É o que se pode depreender do seguinte apontamento, feito em outro momento do texto em discussão:

Aliás, não é necessário que essa contradição [entre forças produtivas e a forma de intercâmbio], para gerar colisões num país, tenha de chegar ao seu extremo nesse mesmo país. A concorrência com países industrialmente mais desenvolvidos, provocada pela expansão do intercâmbio internacional, é o bastante para engendrar uma contradição similar também nos países com indústria menos desenvolvida (por exemplo, o proletariado latente na Alemanha, revelado devido à concorrência da indústria inglesa). (MARX; ENGELS, 2007, pp. 61-2 – acréscimos meus)

Outro momento de constatação de atraso é quando os autores tratam da conquista do estado por parte da burguesia. De modo geral, a elevação desta de “*estamento*” à *qualidade* de “*classe*” leva à dupla necessidade de uma organização política em âmbito nacional e de “dar a seu interesse médio uma forma geral”. Nos termos de Marx e Engels, “a emancipação da propriedade privada em relação à comunidade” conduz o estado à condição de “existência particular ao lado e fora da sociedade civil”, de modo que esse estado constitui efetivamente a forma necessária ao agente dominante na sociedade civil. Observando as possibilidades de manifestação dessa questão no cenário contemporâneo, os autores chegam ao ponto no qual a situação alemã apresenta o núcleo de suas mazelas:

A autonomia do estado tem lugar atualmente apenas naqueles países onde os estamentos não se desenvolveram completamente até se tornarem classes, onde os estamentos já eliminados nos países mais avançados ainda exercem algum papel e onde existe uma mistura; daí que, nestes países, nenhuma parcela da população pode chegar à dominação sobre as outras. (MARX; ENGELS, 2007, p. 75)

Em vez de instrumento privilegiado da dominação burguesa, o estado se estrutura como momento com autonomia exacerbada. Para não dar margem a dúvidas, a conclusão do raciocínio dá conta de que esse caso, no qual os agentes não foram elevados de modo completo à condição de *classe* e no qual os personagens mais antigos permanecem misturados aos mais modernos, “é especialmente o caso da Alemanha”. Em contraste com essa formação social permeada por atrasos, temos a afirmação de que “o exemplo mais acabado do estado moderno é a América do Norte” (MARX; ENGELS, 2007, p. 75). Quanto a este exemplo, contrastante com o cenário miserável da Alemanha, convém expor com mais detalhes o que dizem os autores, pois observam nele vantagens mesmo em relação aos atores mais modernos do cenário europeu. Marx e Engels descrevem duas formas de desenvolvimento: na primeira, que ocorre de modo *natural e lento*, “as fases e [os diversos] interesses jamais são

plenamente ultrapassados, mas apenas subordinados ao interesse vencedor, e arrastam-se ao lado deste durante séculos”. Nessa modalidade,

um interesse anterior, cuja forma de intercâmbio peculiar já foi suplantada por outra forma correspondente a um interesse ulterior, mantém-se ainda por longo tempo de posse de um poder tradicional na sociedade aparente e autônoma em relação aos indivíduos (estado, direito), um poder que, em última instância, só se pode quebrar por uma revolução.

Quanto à segunda, os termos são bastante distintos:

Ao contrário, em países que, tal como a América do Norte, partem desde o início de um período histórico já avançado, esse desenvolvimento ocorre muito rapidamente. Tais países não têm quaisquer outros pressupostos naturais além dos indivíduos, que lá se instalaram movidos pelas formas de intercâmbio dos velhos países, que já não correspondiam às suas necessidades. Eles começam, portanto, com os indivíduos mais avançados dos velhos países e, por isso, com a forma de intercâmbio mais desenvolvida correspondente a esses indivíduos, antes mesmo que essa forma de intercâmbio tenha podido impor-se nos países velhos. (MARX; ENGELS, 2007, p. 69)

Mais à frente, acrescentam, referindo-se às colônias de um modo geral e também aos casos de conquista⁶, que se “em sua pátria essa forma ainda estava repleta de interesses e relações de épocas anteriores, aqui ela pode e deve implantar-se totalmente e sem obstáculos, nem que seja para assegurar um poder estável aos conquistadores” (MARX; ENGELS, 2007, p. 69). Trata-se, desse modo, de uma forma de desenvolvimento que, por pautar-se pelo que há de mais atual no velho mundo, encontra-se livre das forças e influências feudais.

O momento de tematização mais densa da problemática que nos ocupa é aquele no qual os autores se ocupam do liberalismo alemão, ocasião na qual empreendem uma história da burguesia alemã. Apontando na *Crítica da razão prática* de Kant o reflexo da Alemanha de fins do século XVIII, Marx e Engels contrapõem o poderio demonstrado pelas burguesias francesa e inglesa – a primeira ao realizar uma revolução sem igual na história, e a segunda quando, tendo sua emancipação política já consolidada, expande seu poder econômico e político – à impotência de sua vizinha alemã, expressa na “boa vontade” kantiana. Essa corresponde, nos termos dos autores, “ao abatimento e miséria dos burgueses alemães, cujos interesses mesquinhos nunca foram capazes de evoluir para interesses nacionais e coletivos de uma classe”. Essa formação deficiente constitui a razão da exploração dos alemães por parte das burguesias de outros países. No entanto, o mais importante e ressaltado pelos autores é o

⁶ O autor especifica, porém, que se deve excluir dessa consideração os casos em que as colônias constituem “simples bases militares ou centros comerciais”.

“caráter inteiramente pequeno-burguês” assumido pelo desenvolvimento alemão a partir da reforma. A velha nobreza feudal que sobreviveu às guerras camponesas dividia-se em “príncipes de minúsculos estados imperiais, (...) proprietários de terra menores” e os “*Junkers* do interior, que levavam uma vida da qual o mais modesto *squire* inglês ou *gentilhomme de province* francês teria se envergonhado” (MARX; ENGELS, 2007, p. 193). Quanto à agricultura, ponto nevrálgico do desenvolvimento capitalista, pontuam que

foi praticada de tal maneira que não representava nem um parcelamento nem um grande cultivo e que, apesar das persistentes servidão e corveia, nunca chegou a empurrar os agricultores para a emancipação, tanto porque esse tipo de prática não permitiu o surgimento de uma classe ativamente revolucionária, como também porque ela não era acompanhada de uma burguesia revolucionária que correspondesse a tal classe camponesa (MARX; ENGELS, 2007, p. 193).

Para reafirmar a debilidade da burguesia nesse processo, Marx e Engels recordam o atraso industrial alemão em relação ao caso inglês e a inferioridade do país perante a “pequena Holanda”. Frente à fragmentação de interesses na Alemanha, os autores lançam uma questão que nos remete à raiz da “representação *pequeno-burguesa alemã* da *onipotência* do estado” (MARX; ENGELS, 2007, p. 346) – identificada, por exemplo, nas concepções de Stirner –: “De onde viria a concentração política num país ao qual faltam todas as condições *econômicas* para ela?” Como vimos, diante da fraqueza e dispersão características da sociabilidade que lhe subjaz, a figura estatal emergirá em uma forma mais apartada da sociedade civil, ou, nos termos mais precisos dos autores,

a esfera específica à qual cabia a administração do interesse público por meio da divisão do trabalho obteve uma independência anormal, que ainda foi aprofundada na burocracia moderna. Desse modo, o estado se constituiu como um poder aparentemente autônomo e manteve até hoje na Alemanha essa posição, que em outros países foi apenas passageira – uma fase de transição (MARX; ENGELS, 2007, p. 194)⁷.

A essa figura desproporcional em relação a seus congêneres modernos corresponde, além de uma “consciência burocrática” inaudita e das ilusões correntes na Alemanha sobre o estado, a “aparente independência que os teóricos (...) têm em relação aos burgueses” (MARX; ENGELS, 2007, p. 194).

Apesar de a eclosão da Revolução de Julho impor de “fora para dentro” as formas políticas mais afeitas à burguesia em terras alemãs, o quadro de

⁷ A respeito dessa relação entre fragilidade da tessitura social e emergência do estado, devemos observar que, para Marx e Engels, a “expressão idealista dos limites econômicos existentes não é apenas puramente teórica, mas também existe na consciência prática, quer dizer, a consciência que se emancipa e está em contradição com o modo de produção existente não forma apenas religiões e filosofias, mas também estados” (MARX; ENGELS, 2007, p. 36).

“estamentos passados e classes ainda não nascidas” não se altera substancialmente. Sem o nível de desenvolvimento correspondente a essas formas quando de sua emergência em suas quadras de origem, os burgueses alemães só as aceitaram “como ideias abstratas, como princípios válidos em e para si, como desejos piedosos e fraseologias, autodeterminações kantianas da vontade e do homem tal como estes devem ser” (MARX; ENGELS, 2007, p. 195). Resulta daí um comportamento moral e desinteressado em relação ao liberalismo.

O capítulo final desta análise chega quando os autores observam que, a partir de 1840, a burguesia alemã passa finalmente a comportar-se como classe, momento em que seus interesses vão se aglutinando em função do mercado mundial. Passaram a ser “nacionalistas e liberais e exigiram tarifas protecionistas e constituições”. A conclusão não deixa dúvidas quanto ao caráter retardatário da conversão: “Portanto, agora eles se encontram quase no ponto em que estavam os burgueses franceses em 1789.” Assim, tendo em vista que a “participação ativa no movimento burguês” por parte da Alemanha “foi meramente ideal” e que essa nação “desempenhou apenas um papel passivo” na “grande revolução provocada na sociedade pela concorrência” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 123; 195; 360), a sociabilidade alemã como um todo traz em si a marca do atraso, inscrita em suas entificações ideais e práticas.

É este também o caso do último adversário combatido na obra, os autodenominados “socialistas verdadeiros”, proponentes de uma sorte de mediação necessária “entre o comunismo e as concepções dominantes”. Ao abstraírem as condições e necessidades próprias da literatura comunista francesa e inglesa, esses autores promoveriam uma mimese de mesmo tipo daquela realizada pelos defensores do liberalismo alemão. O arranjo desprovido de base é finalizado, de acordo com Marx e Engels, mediante o amálgama daquela literatura com os pressupostos filosóficos alemães (cf. MARX; ENGELS, 2007, p. 437).

Como transparece no texto, não se trata de manifestação literária de cunho arbitrário, mas sim de produto necessário de “uma situação social miserável”. Em um “país tão atolado como a Alemanha”, o “socialismo verdadeiro” é uma “tendência inevitável”. Atinando para o fulcro central da questão, assinalam que “a falta de lutas partidárias *reais*, apaixonadas e práticas na Alemanha fez que, em seu início, o movimento social fosse um movimento *meramente* literário” (MARX; ENGELS, 2007, pp. 438-9). Em outro momento, acrescentando ao registro a diferença de patamar entre as entificações inglesa e francesa, de um lado, e a alemã, de outro, os autores declaram:

Os alemães ainda não dispunham de relações de classe já constituídas, como os ingleses e franceses. Em consequência disso,

os comunistas alemães só podiam obter a base de seu sistema a partir das relações do estamento do qual provinham. Em consequência, é perfeitamente natural que o único sistema comunista alemão hoje existente tenha sido uma reprodução das ideias francesas no interior da cosmovisão limitada pelas acanhadas relações manufatureiras. (MARX; ENGELS, 2007, pp. 444-5)

Como último apontamento em relação à *A ideologia alemã*, podemos constatar ainda que na raiz do combate a essa concepção de socialismo reside a mesma problemática apontada até aqui, pois, diante da dubiedade das postulações dos socialistas verdadeiros no tocante à propriedade privada, Marx e Engels acentuam que

num país como a Alemanha, em que durante séculos as fraseologias filosóficas tiveram um certo poder e em que a ausência das nítidas oposições de classe presentes em outros países empresta de qualquer modo menos nitidez e resolução à consciência comunista, é necessário contrapor-se a todas as fraseologias que possam enfraquecer e diluir ainda mais a consciência da oposição real entre o comunismo e a ordem mundial vigente (MARX; ENGELS, 2007, p. 452).

IV

Se nos primeiros textos que selecionamos para exame temos um quadro geral da trajetória alemã para o capitalismo, na *Nova Gazeta Renana* (editada entre 1 de junho de 1848 e 19 de maio de 1849) Marx oferece um acompanhamento jornalístico das lutas políticas que constituem um dos capítulos desse processo⁸. Ao longo de diversos artigos, o autor traça os descaminhos da Revolução de Março, acompanhando o vacilante partido da burguesia. Este, como Marx denuncia já no segundo número do periódico (2 jun. 1848), atinge, agindo cautelosamente no decorrer da pós-revolução, posição intermediária entre o partido democrático e os absolutistas, ora progressista contra o absolutismo, ora reacionário contra a democracia.

Um dos alvos centrais da análise marxiana nesse jornal é a atuação de Camphausen, cujo ministério⁹ teve sua origem impulsionada pela insurreição de março em Berlim, mas que manteve a posição segundo a qual teria se formado “*depois e não por meio*” da revolução (cf. MARX, 2010, p. 84). O autor chama a atenção para o caráter conciliador do ministério Camphausen em uma série de episódios: elaboração da “teoria ententista”; defesa do retorno

⁸ A edição brasileira dos artigos de Marx contidos na *Nova Gazeta Renana* conta com uma apresentação instigante e uma tradução primorosa, ambas de autoria de Livia Cotrim. O leitor de fôlego mais amplo pode consultar também a tese doutoral desta cientista política, dedicada aos mesmos artigos marxianos (cf. COTRIM, 2007).

⁹ O ministério Camphausen (29 mar. 1848 a 20 jun. 1848) foi formado após a insurreição de março em Berlim, com os chefes da oposição da Dieta Unificada (cf. MARX, 1993, p. 45; 2010, p. 112).

do príncipe da Prússia¹⁰; manutenção da “velha legislação prussiana sobre crimes políticos” e dos “antigos tribunais”; concessão de tempo para que a “antiga burocracia” e o “antigo exército” se recuperassem após a revolução de março; manutenção de todos os “chefes do antigo regime”; permissão à camarilha militar reacionária para conduzir a guerra na Posnânia e a direção, por ele próprio, da guerra na Dinamarca (cf. MARX, 1993, pp. 45-9).

Dentre esses episódios, vale a pena destacar, devido ao seu valor elucidativo de uma atuação prática, a caracterização marxiana da “teoria ententista” de Camphausen. Tratava-se de negar a revolução mediante um entendimento entre a Assembleia Nacional Prussiana, por isso chamada por Marx de “Assembleia Ententista”, e a Coroa sobre a elaboração de uma constituição. Na concepção de seu autor, prontamente refutada por Marx em artigo constante do terceiro número da *NGR* (3 jun. 1848), com a “teoria ententista” ambicionava-se a elaboração de uma ordem constitucional estritamente sobre o “terreno do direito”. Sobre a significação dessa posição, que une o “novo” e o “velho”, Marx é contundente:

O “terreno do direito” significava simplesmente que a revolução não havia conquistado seu terreno e que a velha sociedade não havia perdido o seu, que a revolução de março não fora mais do que um “evento”, que havia dado “impulso” ao “entendimento” entre o trono e a burguesia, de há muito preparado no interior do velho estado prussiano, cuja necessidade a própria Coroa havia expresso em elevadíssimas isenções precedentes, mas que antes de março não julgara “urgente”. Em uma palavra, o “terreno do direito” significava que a burguesia, *depois de março*, queria negociar com a Coroa no mesmo pé que *antes de março*, como se não tivesse havido nenhuma revolução, e a Dieta Unificada tivesse alcançado seu objetivo sem a revolução. O “terreno do direito” significava que o título jurídico do povo, a *revolução*, não existia no *contrat social* entre o governo e a burguesia. *A burguesia deduzia suas reivindicações da velha legislação prussiana, a fim de que o povo não deduzisse reivindicação nenhuma da nova revolução prussiana.* (MARX, 1993, p. 67)

Ao refutar a manobra preteridora do caminho revolucionário, Marx afirma sua posição democrata – determinada pela época e suas condições de luta –, declarando estar, desde o início, no campo revolucionário. Vale lembrar que esse também foi escolhido pelo governo no decorrer dos embates, haja vista que, ao colocar-se no “terreno contrarrevolucionário”¹¹, abandonou

¹⁰ Este notório inimigo da população berlinense, tendo fugido para a Inglaterra por medo do povo, teve seu retorno defendido pelo Ministério no início de maio, ato que mereceu artigo carregado de ironia por parte de Marx (cf. 2010, pp. 102-3).

¹¹ A Assembleia Nacional Prussiana (de Berlim, ou ainda, Assembleia Ententista) reuniu-se de maio a dezembro de 1848, visando à formulação de uma constituição pela via do entendimento com a Coroa, tendo sido dissolvida ao mesmo tempo em que era outorgada a Constituição de 5 de dezembro pelo rei da Prússia. A exposição ministerial que acompanhou sua dissolução a

aquela hipocrisia jurídica, “pois também o terreno *contrarrevolucionário* é revolucionário” (MARX, 1993, p. 43).

Ligado, ainda que a contragosto, à revolução de março, o ministério Camphausen possuía uma ambiguidade inerente, expressa por uma *aparente* aliança da burguesia com o povo. Ao se aliar às forças da velha sociedade, restringindo sua própria ação a uma “*resistência passiva* contra a revolução”, o ministério Camphausen fortificou-as, permitindo, assim, a ascensão da contrarrevolução. Desse modo, esgotou sua necessidade histórica, podendo dar adeus à cena pública sem o mínimo pesar do movimento burguês¹², pois, no interior deste, ajudou a amadurecer a intenção de “passar, do período de traição *passiva* ao povo em favor da Coroa, ao período de subjugação *ativa* do povo sob seu domínio em compromisso com a Coroa” (MARX, 1993, pp. 68-9). Configura-se, desse modo, uma transição ministerial que sinaliza uma guinada favorável ao escancaramento de uma aliança reacionária contra as forças populares. Nesse sentido, Marx se esforça em apontar o caráter do “ministério de ação” chefiado por Hansemann, figura já presente no ministério anterior, inclusive na mesma posição de outrora, a de ministro das Finanças.

Assim como o ministério de Camphausen tinha atrás de si a revolução de março, o de Hansemann tinha como seus bastidores “a *revolução de junho*”. Tratando-se aqui, como antes, de um evento externo (francês) impulsionando os acontecimentos alemães, cabe ressaltar que o seu sentido não é, como o anterior, revolucionário, mas equivalente ao momento histórico vivido pela burguesia francesa em meados de 1848. Discute-se, em resumo, o período em que a burguesia na França, já satisfeita com os resultados obtidos com sua revolução, passa à defesa do grau de avanços atingido. Caminhando na mesma direção, mas não com a mesma desenvoltura, a burguesia alemã opta por escancarar seu desprezo pelo apoio popular: “A burguesia prussiana explorou contra o povo a vitória sangrenta da burguesia de Paris sobre o proletariado parisiense” (MARX, 1993, p. 72).

O programa de Hansemann visava a um fortalecimento do poder estatal contra dois inimigos: de um lado, “a anarquia”, ou seja, “a classe trabalhadora e todas as frações da burguesia que não aderiram ao programa do sr. Hansemann”, de outro, “a reação, ou seja, (...) a Coroa e os interesses feudais, na medida em que tentassem se impor contra o bolso e ‘as condições mais essenciais’, isto é, as mais modestas pretensões políticas da burguesia” (MARX, 1993, pp. 76-7). Caracteriza-se, assim, como um ministério encarregado do fortalecimento do poder burguês, visando à garantia da

acusava de desrespeitar o decreto real de 8 de novembro, o qual ordenava sua transferência de Berlim para Brandemburgo (cf. MARX, 1993, p. 44).

¹² A queda do ministério Camphausen foi avaliada por Marx em artigo de mesmo nome, publicado no nº 23 da *Nova Gazeta Renana*, de 23/06/1848.

satisfação de suas necessidades, ainda que particularmente vacilante, como veremos.

No que tange ao alcance prático da perspectiva de ameaça do “poder estatal fortalecido” contra a “anarquia”, tudo foi arquitetado e levado a cabo mediante o reforço das velhas instituições do feudalismo. Daí Marx salientar que: “Sob o ministério de ação *‘fortaleceram-se’* por conseguinte a velha polícia prussiana, o judiciário, a burocracia, o exército – porque Hansemann acreditava que, estando estes a *soldo*, também estavam a *serviço* da burguesia. Bastando isso, eles se *‘fortaleceram’*” (MARX, 1993, pp. 78-9). Obviamente, uma conduta norteada por tal orientação repressora e conciliadora não poderia ter outro resultado que a repulsa daqueles que antes constituíam a força propulsora da revolução:

Aos olhos do proletariado e da democracia *urbana*, esse ministério e a Assembleia Ententista, cuja maioria era representada no ministério, e a burguesia prussiana, cuja maioria formava a maioria na Assembleia Ententista, não representava nada além do que o *velho estado policial e burocrático modernizado*. Rancor juntara-se contra a burguesia porque era a burguesia que governava e na *guarda cívica* havia-se tornado parte integrante da polícia. (MARX, 1993, p. 79)

Para Marx, o fato de ter sido apenas no interesse da burguesia que o ministério de ação empreendeu o fortalecimento e a incitação à ação da polícia prussiana não derivava de suas ações, mas sim de suas propostas de leis orgânicas. Nos termos do autor:

Nos projetos apresentados pelo ministério Hansemann sobre o *ordenamento comunal, as cortes de jurados, as leis sobre a guarda cívica*, é sempre a *propriedade* que é, sob uma ou outra forma, a fronteira entre o país *legal* e o país *ilegal*. Em todos esses projetos de lei, as mais servis concessões são feitas ao poder régio, porque deste lado o ministério burguês acreditava possuir um aliado do capital inócuo, mas em compensação o domínio do capital sobre o trabalho se afirma tanto mais rudemente. (MARX, 1993, p. 80)

Se suas propostas e ações contra a “anarquia” resultaram na ruptura com os setores que em outro momento constituíram força essencial no processo da revolução burguesa, aquilo que fez em relação à “reação” não teve efeitos menos devastadores para a configuração das relações necessárias ao planejamento e consecução de um desenvolvimento mais desembaraçado do historicamente velho. Marx assim o refere:

O ministério de ação teve a infelicidade de que todos seus ataques econômicos contra o partido feudal figuravam sob a égide do *empréstimo forçado*, e de que suas tentativas de reforma em geral apareciam, aos olhos do povo, como simples expedientes financeiros para encher os cofres do “poder estatal” fortalecido. Hansemann colheu assim o ódio de um partido, sem obter o reconhecimento do outro. (MARX, 1993, p. 81)

Neste diapasão está a iniciativa de aumentar o imposto sobre o açúcar de beterraba e a aguardente. Com ela, o ministério Hansemann realizou a façanha de desagradar um círculo de interesses tão amplo quanto possível, englobando proprietários fundiários industriais das velhas províncias prussianas, destiladores burgueses da província renana e parte da classe operária. Sua gravidade só é devidamente aquilatada, no entanto, quando se constata, com Marx, que essa “é a única ação do ministério de ação contra os feudais que *efetivamente* chegou à ação, o único projeto de lei nessa direção que efetivamente se tornou lei” (MARX, 1993, p. 82). Ainda nessa direção, o curso dispersivo em causa não foi desviado nem mesmo pela mais ambiciosa proposta do ministério Hansemann, a de suprimir as isenções do imposto fundiário, pois foi “paralisada pelos membros radicais da Assembleia Ententista”. Atinando para o significado geral do fortalecimento do poder estatal contra a “reação”, Marx assevera que:

toda a sua cruzada contra a feudalidade se esgotou num *aumento de impostos*, igualmente odioso para todas as classes, e toda sua perspicácia financeira abortou num *empréstimo forçado*. Duas medidas que, por fim, só forneceram *subsídios à campanha da contrarrevolução contra a própria burguesia* (MARX, 1993, p. 83).

Tendo afastado e colocado “contra si na mesma medida o proletariado urbano, a democracia burguesa e os feudais”, o ministério Auerswald-Hansemann, nisso apoiado pela Assembleia Ententista, havia de provocar ainda a ira da classe camponesa, já suficientemente oprimida pelo feudalismo. Sobre sua inépcia em perceber e aproveitar a energia camponesa no processo de fortalecimento da burguesia, são instrutivos, dentre outros episódios, o projeto de von Patow, referente à supressão dos encargos feudais mediante indenização por parte dos camponeses (cf. MARX, 2010, pp. 121-2), mas também o projeto de lei do ministro da Agricultura Gierke, cujo intuito era suprimir os encargos sem valor e manter os demais, resumidos na corveia (cf. MARX, 2010, pp. 177-81). De acordo com Marx, nessas ocasiões evidenciou-se uma incapacidade de consolidar na lei o que o movimento camponês já havia conquistado na prática, isto em função de essas iniciativas serem perpassadas pelo “desejo burguês mais impotente de suprimir os privilégios feudais” e pelo “medo burguês de atacar de modo revolucionário qualquer tipo de propriedade” (MARX, 1993, p. 84).

Esse era o contexto da queda do ministério Hansemann em 21 de setembro de 1848: a constituição de um cenário de isolamento por meio da ilusão de que a Coroa estava a seu lado, defendendo-o contra tudo e todos, quando, na verdade, o resultado prático de seu vacilo era o fortalecimento da contrarrevolução. Além disso, Marx chama ainda a atenção para os acordos envolvendo os agentes da reação no plano internacional: “o plano estratégico acertado com a Rússia e a Áustria exigia, à frente do gabinete, um general

nomeado pela camarilha, por fora da Assembleia Ententista” (MARX, 1993, p. 88). Após o curto período do ministério Pfuel, abreviado pela queda de Viena nas mãos da reação (cf. MARX, 2010, pp. 259-61), encontrava-se no conde von Brandenburg o “bigode” e o “sabre” necessários ao golpe final¹³. Sob o seu ministério, “a Assembleia Ententista foi ignominiosamente dispersada, escarnekida, ridicularizada, humilhada, perseguida e, no momento decisivo, o povo ficou *indiferente*” (MARX, 1993, p. 89). Essa sinuosa trajetória da burguesia alemã é sintetizada por Marx da seguinte maneira:

A dor da burguesia prussiana, depois do novembro austríaco, foi o *acerto de contas* pela dor do povo prussiano depois do junho francês. Em sua mesquinhez míope, os filisteus alemães confundiram a si mesmos com a burguesia francesa. Não haviam derrubado trono nenhum, não haviam eliminado a sociedade feudal, muito menos seus últimos vestígios, não tinham que manter nenhuma sociedade criada por eles próprios. Depois de junho como depois de fevereiro, como desde o início do século XVI, como no século XVIII, acreditaram, na sua inata e manhosa avidez por lucros, poder ficar com três-quartas partes do trabalho alheio. Não suspeitaram que detrás do junho francês espreitava o novembro austríaco, e detrás do novembro austríaco, o dezembro prussiano. Não suspeitaram que, se na França a burguesia, que demolira o trono, não via a não ser um único inimigo diante dela, o proletariado – a burguesia prussiana, em luta contra a Coroa, não tinha mais do que um único aliado – o povo. Não que ambos não tivessem interesses opostos e hostis entre si, mas porque o mesmo interesse ainda os ligava contra uma terceira força que igualmente os oprimia. (MARX, 1993, pp. 72-3)

Em suma, com o tracejamento dos perfis dos ministérios de Camphausen e Hansemann, o autor denuncia a “camphausenidade”¹⁴, postura cujo itinerário conciliador e vacilante só podia ter o fim a ela de fato dado pelo governo prussiano. No entanto, Marx trata, como já havia deixado claro em outros momentos, não da debilidade de caráter individual de Camphausen, Hansemann ou seus consortes, mas sim da incapacidade da classe que representavam:

Eles não foram nada além do que os órgãos de uma classe. Sua linguagem, seus atos não foram nada além do que o eco oficial de uma classe que os havia empuxado ao primeiro plano. Não foram mais do que a grande burguesia – no primeiro plano. (MARX, 1993, p. 49)

Ao ampliar o foco para as classes sociais e seus embates na trama da sociabilidade alemã, Marx começa a descortinar as raízes mais profundas do

¹³ O conde Brandenburg chefiou o ministério contrarrevolucionário de nov. 1849 a nov. 1850.

¹⁴ O “governo de ação” (25 jun. a 21 set. 1848), que sucedeu o de Camphausen, tinha em Auerswald seu chefe formal e novamente Hansemann como ministro das Finanças, este, o verdadeiro chefe do “ministério de ação” (cf. MARX, 1993, p. 48, nota).

quadro assinalado. Este tem origem em um duplo movimento. De um lado, o autor aponta para um processo de supressão das “antigas diferenças de classes” que opunham os capitalistas e os grandes proprietários fundiários representados na Dieta Unificada¹⁵. Trata-se, sinteticamente, do “desenvolvimento da sociedade burguesa na Prússia”. De outro lado, em conexão com esse mesmo desenvolvimento, o estado absolutista, vendo sua antiga base de sustentação ruir, torna-se óbice ao prosseguimento do processo, dada sua inadequação à “nova sociedade burguesa, com seu modo de produção modificado e suas necessidades alteradas”. Essa inadequação leva a burguesia a aspirar à subversão de toda ordem existente – principiando, é claro, pela reivindicação do “domínio político” –, haja vista que seu modo de produção exige uma série de liberdades e direitos que a velha ordem não comporta. De acordo com o autor, “antes de março de 1848 a burguesia estava no melhor dos caminhos para ver a efetivação de todos os seus desejos”. Indicando com precisão o quadro favorável, Marx aduz:

O estado prussiano encontrava-se em dificuldades financeiras. Seu crédito estava esgotado. Eis o segredo da convocação da Dieta Unificada. Por certo, o governo resistiu contra seu destino, dissolveu sem indulgência a Dieta “Unificada”, mas a falta de dinheiro e a falta de crédito o teriam irremediavelmente jogado, pouco a pouco, nos braços da burguesia. (MARX, 1993, pp. 50-1)

Antes de completar o mosaico, Marx aponta para um requisito para o sucesso da empreitada da oposição presente na Dieta Unificada, requisito este que na quadra em questão constituía, concomitantemente, uma *virtualidade*: “Face a face com o governo, não poderia naturalmente reivindicar os direitos e as liberdades que aspirava *para si*, a não ser que se apresentasse sob a razão social dos *direitos e liberdades do povo*.” Arrematando e já entreabrindo a porta de acesso à razão do insucesso da revolução alemã de 1848, o filósofo assinala: “Esta oposição se encontrava, como já foi dito, no melhor dos caminhos, quando estalou a *tempestade de fevereiro*.” (MARX, 1993, p. 52)

Os eventos de fevereiro em Paris precipitaram a *revolução de março* e colocaram a burguesia alemã diante de um enorme paradoxo: de um lado, abriu a possibilidade de alcançar o tão almejado poder político, de outro, a via de acesso aberta não havia sido construída ao seu modo, a saber, através de uma “*transação pacífica com a Coroa*”, mas por meio de uma revolução, de um “*movimento popular*”. A diferença entre os modos de transição assume sua verdadeira dimensão quando se observa, com Marx, que o caminho popular implicava a representação burguesa dos “*interesses do povo contra a Coroa*”,

¹⁵ A primeira Dieta Unificada se reuniu de 11 abr. a 26 jun. 1847, tendo sido suspensa pelo rei após se declarar incompetente para aprovar o empréstimo solicitado. Sua segunda convocação se deu em 2 abr. 1848, adotando, a 8 abr., a lei eleitoral para a formação da Assembleia Nacional Prussiana (cf. MARX, 1993, pp. 49-50, nota).

exatamente a parte com a qual planejava um acordo. O filósofo sintetiza da seguinte maneira a situação na qual se encontrava a burguesia:

se a revolução de fevereiro, inclusive suas dores alemãs do puerpério, foi bem-vinda para a burguesia alemã prussiana, pois jogou-lhe nas mãos a direção do estado, foi também para ela um embaraço, dado que seu domínio ficou ligado a condições que não queria, nem podia satisfazer (MARX, 1993, p. 54).

A captação e exposição de uma entificação *particular* no desdobramento desse episódio alemão ganha traços mais vigorosos quando Marx passa à comparação entre o “anacronismo” alemão apontado e as revoluções de “tipo europeu”. Esse último é constituído, na concepção do filósofo, pelos casos das revoluções inglesa de 1648 e francesa de 1789. Já apontando uma diferença fundamental entre essas e o caso prussiano de março, assevera:

A revolução de 1789 não tinha outro modelo (ao menos na Europa) que a revolução de 1648, e a revolução de 1648 somente a sublevação dos Países Baixos contra a Espanha. As duas revoluções estavam um século adiante dos seus modelos, não apenas no tempo, mas também no conteúdo.

Nas duas revoluções a burguesia era a classe que *efetivamente* estava na ponta [*Spitze*] do movimento. *O proletariado e as frações das classes médias não pertencentes à burguesia* ou não tinham ainda interesses distintos da burguesia, ou ainda não formavam classes ou frações de classe desenvolvidas de modo independente. (MARX, 1993, p. 55)

Marx evidencia assim que a identidade de interesses da burguesia e das camadas proletárias e médias ou a ausência de independência dessas duas últimas no tipo europeu possibilitam à primeira ser a cabeça do movimento, facultam sua liderança em uma empreitada conjunta. Creditando as divergências efetivamente ocorridas entre os líderes e os liderados nas revoluções do tipo em questão “*ao modo*” de imposição dos interesses da burguesia, Marx avança na determinação do quadro, contrastando a significação geral de cada variante da revolução burguesa. De acordo com o autor, as revoluções inglesa de 1648 e francesa de 1789:

Não foram o triunfo de uma determinada classe da sociedade sobre a velha ordem política; foram a proclamação da ordem política para a nova sociedade europeia. Nelas triunfou a burguesia; mas o triunfo da burguesia foi então o triunfo de uma nova ordem social, o triunfo da propriedade burguesa sobre a propriedade feudal, da nacionalidade sobre o provincianismo, da concorrência sobre o corporativismo, da partilha sobre o morgado, do domínio do proprietário de terra sobre a dominação do proprietário através da terra, do esclarecimento sobre a superstição, da família sobre o nome de família, da indústria sobre a preguiça heroica, do direito burguês sobre os privilégios medievais. (MARX, 1993, p. 56)

Apontada a altura do empreendimento de uma “*revolução europeia*”, equivalente à instauração de uma nova sociabilidade em todas as suas esferas, o autor dimensiona, auxiliado pelo parâmetro exposto, a revolução prussiana de março:

A revolução de fevereiro *suprimira* a monarquia constitucional efetivamente e a dominação da burguesia na ideia. A revolução prussiana de março devia *criar* a monarquia constitucional na ideia e a dominação da burguesia na efetividade. Bem longe de ser uma *revolução europeia*, era apenas o retardado eco débil de uma revolução europeia num país atrasado. Ao invés de estar à frente de seu século, atrasara-se mais de meio século em relação a ele. (...) Não se tratava da instauração de uma nova sociedade, mas do renascimento berlinense da sociedade morta em Paris. A revolução prussiana de março não foi sequer *nacional*, alemã, era desde o princípio *provincial-prussiana*. (MARX, 1993, pp. 56-7)

Após evidenciar a distância que separa a revolução de tipo europeu do arremedo prussiano de março, Marx avalia o perfil da burguesia alemã, clarificando desse modo sua postura em tudo diferente de suas vizinhas europeias mais aguerridas e a resultante de sua ação vacilante e comedida. Segundo o autor:

A burguesia alemã tinha se desenvolvido com tanta indolência, covardia e lentidão que, em face do feudalismo e do absolutismo, percebeu diante dela o proletariado ameaçador, bem como todas as frações da burguesia cujas ideias e interesses são aparentados aos do proletariado. E tinha não apenas uma classe *detrás* de si, *diante* dela toda a Europa a olhava com hostilidade. A burguesia prussiana não era, como a burguesia francesa de 1789, a classe que, frente aos representantes da antiga sociedade, da monarquia e da nobreza, encarnava *toda* a sociedade moderna. Ela havia decaído ao nível de uma espécie de *casta*, tanto hostil à Coroa como ao povo, querelando contra ambos, mas indecisa contra cada adversário seu tomado singularmente, pois sempre via ambos diante ou *detrás* de si; estava disposta desde o início a trair o povo e ao compromisso com o representante coroado da velha sociedade, pois ela mesma já pertencia à velha sociedade; representando não os interesses de uma sociedade nova contra uma sociedade velha, mas interesses renovados no interior de uma sociedade envelhecida; ao leme da revolução não porque o povo estava atrás dela, mas porque o povo a empurrava à sua frente; (...) (MARX, 1993, pp. 57-58)

Como se pode facilmente depreender do texto marxiano, o atraso econômico e social em relação aos povos que haviam passado pela revolução de “tipo europeu”, a essa altura já constituídos sob a forma de *nação*, se converte em óbice à resolução da problemática da superação do historicamente velho. Projetando idealmente em seu próprio solo o que o proletariado já era na França, a burguesia alemã passa a temer seu embrião germânico, optando assim por uma aliança com as forças da velha sociedade feudal. Soma-se a isso,

ainda de acordo com a letra marxiana, o fato de toda a Europa, sob a vigilância da Rússia, viver um momento de reação, o que coloca o arremedo revolucionário alemão sob suspeita, ainda que seus agentes não tivessem envergadura suficiente para se alçar à condição de representante de “*toda a sociedade moderna*”, mas apenas à de “*casta*”, entificação atolada no velho.

O horizonte almejado pela burguesia alemã era, em sua mesquinhez, viver sob condições impróprias à essência de classe burguesa, isto é, enquanto coadjuvante em uma “*monarquia constitucional*”. Sintetizando o sonho dessa burguesia em todo o seu acanhamento, Marx afirma: “A Coroa sacrificaria a nobreza à burguesia, a burguesia sacrificaria o povo à Coroa. Nesta condição o reino seria burguês e a burguesia seria régia.” (MARX, 1993, p. 61) Desta forma, enquanto nos países constituídos pela revolução de “*tipo europeu*” a dominação política era afirmada de modo incontestado pela burguesia, seu arremedo germânico ansiava por uma dominação política amalgamada, *amistosamente*, com os interesses dos representantes do feudalismo.

Essa projeção burguesa é arrimada, no entanto, em uma interpretação equivocada das reais possibilidades de efetivação do domínio burguês na Alemanha. Nessa direção, entendia estar no terreno da constituinte, baseado na divisão de poderes entre a Assembleia Nacional Prussiana e a Coroa, objetivando desse modo a conversão da monarquia feudal em burguesa sob a forma de um acordo. No entanto, Marx assinala a inevitabilidade do conflito inerente a essa propositura, pois o terreno do embate não era de modo algum constitucional, mas revolucionário, e os contendores, em vez de poderes separados, duas sociedades distintas; de um lado, a “*velha sociedade feudal-burocrática*”, de outro, “*a moderna sociedade burguesa*”. Um conflito cuja natureza requeria, para uma sequência mais pujante do desenvolvimento, uma solução de mesmo talhe, isto é, radical. Diferente, portanto, da “*resistência passiva*” ou “*meia revolução*” praticada pela burguesia prussiana, estratégia que resultou na vitória da contrarrevolução. No entender de Marx, expresso em diversos artigos do periódico referido, a alternativa era a “*escola preparatória da revolução plena*”, isto é, uma prática que ditatorialmente suprimisse os restos do historicamente velho (cf. MARX, 2010, pp. 212-5; 264-6; 465-75). Uma conduta mais consequente e, portanto, firmemente articulada pela densidade da participação popular¹⁶, único remédio à incipiência e

¹⁶ A caracterização de uma possível prática revolucionária consequente à época é feita, retrospectivamente, por Engels, em seu Marx e a *Nova Gazeta Renana* – 1848/1849: “Para nós, Fevereiro e Março poderiam ter o significado de uma autêntica revolução: mas somente caso não fossem o coroamento, e sim o ponto de partida de um amplo movimento revolucionário, um movimento em que (como ocorrera na grande Revolução Francesa) o povo se fosse desenvolvendo através de suas próprias lutas, em que os partidos fossem marcando suas fronteiras de modo cada vez mais nítido até coincidirem inteiramente com as grandes classes – a burguesia, a pequena-burguesia e o proletariado; em que, numa série de batalhas, a classe operária fosse conquistando uma posição após outra.” (ENGELS, 1976, p. 175) Já

covardia da burguesia alemã. Daí Marx falar em uma “revolução social-republicana”. Não é outro o significado da lição geral que extraí:

A história da burguesia prussiana, como em geral da burguesia alemã de março a dezembro, demonstra [*beweist*] que na Alemanha uma *revolução* puramente *burguesa* e a fundação [*Gründung*] do *domínio burguês*, sob a forma da *monarquia constitucional*, são impossíveis; que apenas são possíveis a contrarrevolução absolutista ou a revolução *social-republicana*. (MARX, 1993, p. 90)

Dada a fundamentação histórica das causas do destino inglório da revolução de março em Berlim, a saber, atraso histórico no desenvolvimento econômico burguês e de sua classe condutora em um contexto de luta de classes já internacional, torna-se claro tratar-se de mais um capítulo da *miséria alemã*, fórmula que alude ao modo como Marx e Engels discutiram a trajetória particular daquele país, ou ainda, num registro mais atual e apoiado na retomada por Lênin da mesma temática, “o drama da Revolução Alemã de 48 é um ato da tragédia da *via prussiana*” (CHASIN, 1993, p. 34).

V

Em tom já conclusivo, pudemos observar que, no tratamento das mais diversas problemáticas, Marx sempre identifica no modo particular de constituição do capitalismo o núcleo estruturador das múltiplas configurações espirituais e práticas. Nesse sentido, o acerto de contas com a filosofia especulativa alemã e a constituição da própria posição teórica sempre se dão em contato com o exame crítico da realidade histórico-social. Daí a presença constante do tema da particularidade do capitalismo alemão, ainda que com níveis distintos de elaboração. Mesmo em sua formulação mais incipiente, a crítica marxiana deixa clara a complexidade do tema em questão, pois estabelece a coexistência, em solo alemão, de atraso social e político, de um lado, e modernidade teórica, de outro. De modo geral, as mazelas presentes no quadro do atraso alemão são denunciadas por Marx enquanto resultados da

quanto ao conteúdo efetivo da luta, isto é, seus objetivos, o mesmo autor assinala as alternativas e seus perigos, divisando a partir daí o caminho a ser seguido: “O interesse do proletariado opunha-se tanto à prussianização da Alemanha como à perpetuação de sua divisão em pequenos estados. Exigia imperiosamente a unificação definitiva da Alemanha em uma nação, única forma de limpar de todos os mesquinhos obstáculos herdados do passado a arena em que teriam de medir forças o proletariado e a burguesia. Entretanto, o interesse do proletariado opunha-se também a que essa unificação se realizasse sob a hegemonia da Prússia: o estado prussiano, com todas as suas instituições, suas tradições e sua dinastia, era precisamente o único inimigo interno sério que a revolução alemã tinha que derrubar; além disso, a Prússia só podia unificar a Alemanha desmembrando-a, deixando de fora a Áustria alemã. Dissolução do estado prussiano, desmoronamento do estado austríaco, unificação real da Alemanha, sob a forma de uma república: este, e só este, podia ser nosso programa revolucionário imediato. E esse programa podia ser posto em prática através da guerra contra a Rússia, e só por esse meio.” (ENGELS, 1976, p. 174)

ausência de emancipação política, não por mera falta de vontade de seus agentes, mas em função da carência de condições objetivas, de um processo histórico particular. No mesmo passo analítico em que assinala a grandeza e os limites da emancipação política, Marx observa que na Alemanha, dadas as condições particulares de seu desenvolvimento, a única via possível para a superação do historicamente velho é a da metapolítica, ou seja, a revolução radical ou emancipação humana.

Em nossa apreciação, não constatamos mudanças significativas na evolução da análise empreendida por Marx. De modo geral, seu diagnóstico ganha novos contornos ao longo do tempo, mas sempre na mesma linha interpretativa e propositiva. A denúncia da debilidade histórica da burguesia e o apontamento do caráter nefasto de uma política de conciliação entre o novo e o velho são mantidos ao longo dos textos marxianos dos anos 1840. O que ocorre é um adensamento da análise, isto é, são acrescidas novas determinações ao quadro do desenvolvimento tardio do capitalismo na Alemanha. Nesse sentido, pode-se destacar a afirmação exacerbada da figura do estado político, a aparente autonomia da intelectualidade em relação à burguesia, os efeitos do atraso no campo da consciência comunista e a rica análise da luta de classes em solo alemão. Mesmo o contraponto do anacronismo ganha novos contornos, com uma descrição mais nuançada do processo clássico de revolução burguesa. Marx chega até a distinguir no interior desse último a modalidade específica seguida nos estados norte-americanos. Em suma, de acordo com nossa avaliação, há uma conexão orgânica no conjunto dos textos selecionados.

Como fizemos questão de assinalar no início deste artigo, não temos a intenção de acompanhar a trajetória completa da transição alemã ao capitalismo na obra de Marx, mas apenas mostrar, com algumas passagens dos anos 1840, a preocupação do autor com a particularidade aí presente. Trata-se de tema constante na obra marxiana, ainda que não seja central. De fato, a especificidade da constituição do capitalismo alemão é uma problemática faceada por Marx no enfrentamento de questões as mais variadas, desde as configurações ideais até as formas de confrontação política. Assim, não estamos diante da mera descrição de um conjunto de idiosincrasias nacionais, mas sim do enfrentamento da questão fundamental acerca das objetivações particulares da constituição e da processualidade do capitalismo, as quais estabelecem a plataforma que possibilita os múltiplos modos de ser dos diversos momentos da totalidade social. Ao empreender o trabalho em questão, Marx foi pioneiro na visualização e investigação de transições não clássicas ao capitalismo, abrindo perspectivas importantes para aqueles que se inspiram em suas reflexões, as quais deram resultados particularmente

frutíferos nas obras de autores como Vladimir Lênin, György Lukács e Antonio Gramsci¹⁷.

Referências bibliográficas

CHASIN, J. Marx – estatuto ontológico e resolução metodológica. In: TEIXEIRA, Francisco J. S. *Pensando com Marx: uma leitura crítico-comentada de O capital*. São Paulo: Ensaio, 1995.

_____. Marx no tempo da *Nova Gazeta Renana* – Prefácio. In: MARX, Karl. *A burguesia e a contrarrevolução*. São Paulo: Ensaio, 1993, pp. 13-40.

COTRIM, Lívia C. de A. *Marx: política e emancipação humana (1848-71)*. 517 f. Tese (Doutorado) defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2007.

ENGELS, Friedrich. Marx e a *Nova Gazeta Renana* 1848/1849. In: MARX, K.; ENGELS, Friedrich. *Textos* v. 2. São Paulo: Edições Sociais, 1976.

MARX, Karl. *A burguesia e a contrarrevolução*. Trad. J. Chasin, M. Dolores Prades e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Ensaio, 1993.

_____. *Crítica da Filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Nova Gazeta Renana*. Trad. Lívia Cotrim. São Paulo: Educ, 2010a.

_____. *Sobre A questão judaica*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2010b.

_____. *Crítica do programa de Gotha*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012.

_____; ENGELS, F. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

SILVA, Vladimir Luis da. O *risorgimento* italiano no universo conceitual de Antonio Gramsci. *Verinotio – Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, ano VI, n. 12, out. 2010.

_____. *A “imagem do Brasil” na obra de Carlos Nelson Coutinho: a hipótese da “via prussiana” e da “revolução passiva”*. S. l.: Novas Edições Acadêmicas, 2015.

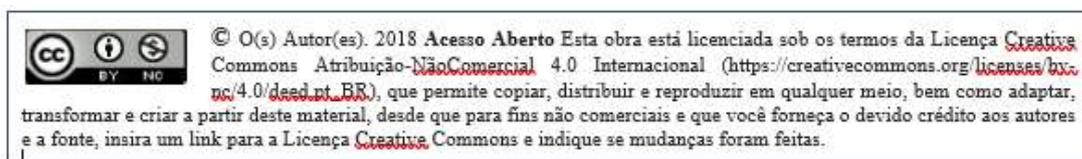
¹⁷ Em outra oportunidade, tratamos da teorização própria de Antonio Gramsci, sintetizada na fórmula da “revolução passiva” (cf. SILVA, 2010). As reflexões de Marx e de seus seguidores no que tange ao tema da particularidade da constituição do capitalismo também nortearam autores que trataram do caso brasileiro. Entre outros, podem ser mencionados nomes como os de Carlos Nelson Coutinho, J. Chasin e Luiz Werneck Vianna (cf. SILVA, 2015).

Como citar:

SILVA, Vladimir Luis da. A particularidade da constituição do capitalismo alemão em Marx: algumas passagens dos anos 1840. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 353-84, jan./jun. 2020.

Data do envio: 3 jan. 2020

Data do aceite: 14 jun. 2020



Resenha

O capital monopolista financeiro no Brasil

John Kennedy Ferreira¹

ROCHA, Ronald. *Anatomia de um credo: o capital financeiro e o progressismo da produção*. Belo Horizonte: Editora O Lutador, 2018. 148 p.

Antônio Ermírio de Moraes foi símbolo do capitalismo industrial brasileiro, criticava a ostentação dos novos ricos e o sistema financeiro. Certa feita, entrou numa loja para comprar um relógio importado e o vendedor vendo seus trajes humildes lhe avisou que “não era para seu bico”, mal sabia o comerciante que estava diante de uns dos brasileiros mais ricos. Vestia-se simples e, reza a lenda, que usava as roupas de seu falecido pai. Para além disso, sempre foi um crítico contumaz do sistema financeiro, chegou a dizer: “Se não acreditasse no Brasil, seria banqueiro.” Isso porque em uma época de crise sua empresa pegou um empréstimo que levou 15 anos para pagar.

Nesse período, a estruturação do capital monopolista estava iniciando a sua engrenagem no Brasil e predominava a ideia de que havia uma burguesia nacional progressista, defensora dos interesses nacionais frente aos capitais estrangeiros e financeiros. Antônio Ermírio foi um herói burguês da industrialização tardia, foi saudado na sociedade como líder das “classes produtoras”.

Antônio Ermírio viveu o apogeu de um capitalismo industrial onde, na maior parte de sua vida empresarial, não havia a fusão monopolista de capitais industrial e financeiro (GORENDER, 1981, p. 107).

Essa aura romântica e esse debate que se desenvolveu nos anos de 1950, 60 e até os anos 80, sobre o papel progressista de uma burguesia nacional produtora, voltou requeitada com a chegada dos governos social-liberais no ano de 2002 (BOITO, 2017; MARTUSCELLI, 2018; ALMEIDA, 2019). O crescimento que se viu com o mercado interno aquecido e com a poderosa intervenção do estado, favorecendo grupos nacionais em disputas internas e externas, levou a que não poucos observadores imaginassem o surgimento de uma poderosa burguesia interna capaz de gerar uma nova fase de prosperidade ao capitalismo brasileiro. Não foram poucos os que enxergaram o Brasil como sócio menor do seletivo grupo dos países imperialistas (FONTES, 2009, p. 115).

¹ Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). *E-mail*: jotakennedy@yahoo.com.br.

Pouco tempo depois dessa euforia toda, o governo social-liberal de Dilma caiu sem luta, sem que o seu principal beneficiado, a “burguesia interna”, tomasse qualquer posição concreta para defender seus interesses. O que levou a muitos a se perguntarem por que não houve nenhuma resistência dessa fração política?

Ronald Rocha se propôs a debater a formação atual dos capitais brasileiros e, de sorte, fazer uma anatomia da composição orgânica de sua estrutura *in démarche* de seus interesses políticos.

Dessa maneira realiza seu trabalho em três grandes abordagens: a primeira será sobre a composição antiga dos capitais financeiros, a segunda sobre os capitais financeiros no século XXI e, por fim, a decorrência política desse novo capital nos dias que se segue no Brasil.

Logo de cara, Rocha mostra que se formou um mantra que se repete ano após ano nos jornais, na academia e mesmo em segmentos da esquerda: uma separação fictícia entre um capitalismo “produtivo” e financeiro. Segundo essa lenda, os capitais especulativos vampirizam a sociedade e os capitais produtivos. Por essa lógica, os capitais usurários seriam uma espécie à parte do capital.

Rocha lembra que desde o século XVIII, os juros modernos advêm da própria realização da mais-valia, isso é: uma manifestação do lucro empresarial que se divide enquanto capital empregado na produção ou comércio e outro, em juros do capital crédito, mas a sua origem é a própria mais-valia extraída da produção da mercadoria.

Destaca que tal mobilidade ocorre em função do desenvolvimento da sociedade civil burguesa nos séculos XVII e XVIII, que apresenta o ser como indivíduo autônomo e exclusivo, que se desenvolve a partir de sua própria iniciativa. Essa imaginação reificada qualifica e vê a individualidade (de seu capital) como sendo oprimido por um movimento usurário, o que leva a pequena-burguesia emparedada – e com pequena margem de lucros entre as grandes corporações – a crer que a sua produção está limitada ao pagamento de juros. Sonha-se até com um paraíso terrestre sem os juros. Evidente que esse setor abstrai o fato concreto de que seus negócios não teriam começado e nem prosperado sem o capital financeiro e, portanto, imaginam-se eles os “produtores” onerados pela financeirização da economia.

Por essa ideação, grandes magnatas brasileiros, suas milionárias federações industriais, mais acadêmicos e imprensa, apresentam esse grupo econômico como “produtores” e vítimas que são massacradas pelo capital financeiro, esquecendo o fato de que a riqueza advém do trabalho humano expropriado e transformado em mais-valia. Rocha recorda que há mais de 100 anos o capital financeiro centraliza em um todo orgânico toda a mobilidade dos capitais.

Retoma então ao processo que desencadeia a financeirização do mundo, lembrando os estudos e as resoluções dos Congressos da Social-Democracia, com a produção intelectual de John Hobson (*Imperialismo*, 1902), Rudolf Hilferding (*O capital financeiro*, 1910), Rosa de Luxemburgo (*Acumulação primitiva*, 1914) e Vladimir Lênin (*Imperialismo, fase superior do capitalismo*, 1917). Deixando claro que a partir do momento que o houve a fusão entre os capitais industriais e financeiros, os velhos capitais autônomos entraram em decadência, tendo como futuro ou se fundir aos grandes conglomerados ou perecer.

De lá para cá a financeirização avançou muito, bastando ver que entre 1980 e 2006 cresceu 14 vezes, enquanto o PIB apenas cinco vezes. As terceira e quarta revoluções industriais dotaram o capital de uma imensa velocidade, isso dá a impressão de que o capital não tem base material, mas ao contrário, nunca a exploração e a extração de mais-valia foram tão amplas e intensas. Dessa maneira conforma-se um capital monopolista financeiro.

Rocha demonstra que o núcleo de compreensão do sistema capitalista não está na circulação ou no humor ou outras subjetividades do mercado, mas sim o processo anárquico de produção de mercadoria, o que é determinante para entender as crises de 2008 e 2014 e própria política brasileira.

Aqui observamos de que forma as opções dos conglomerados monopolistas financeiros decidiram por terminar a experiência social-liberal brasileira, pois essa fração superior do capital

transformou a massa de empresários em sua tributária, bem como adquiriu um peso dominante na exploração do trabalho, na vida social, no controle da mídia, no funcionamento dos órgãos estatais, na correlação de forças parlamentares, na elaboração das políticas governamentais e no exercício da hegemonia (p. 87).

A partir do instante em que o condomínio monopolista financeiro determina as relações sociais, a própria lógica de superação da dependência se torna uma quimera, já que as relações imperialistas se naturalizaram e tornam-se partes da realidade geral com o imperialismo agindo internamente e externamente em seu próprio proveito. Dessa maneira a questão soberana nacional deixa de ser um apanágio burguês e se “converteu uma tarefa prioritária dos trabalhadores, na exata medida em que a questão proletária se transformou em imperativo nacional” (p. 91).

De igual forma processa-se uma alteração profunda no aparelho do estado, que passa a agir conforme os interesses do capitalismo monopolista financeiro, onde o estado passa a ser um facilitador dos interesses privados. Se antes a bancarrota liberal (1929) levou a burguesia a colocar limites à livre concorrência, nos dias hoje se segue o contrário, o casamento entre os oligopólios nacionais e o estado é substituído pelo fortalecimento da livre iniciativa monopolista financeira tanto nos aspectos voltados à privatização

como nas concessões. São duas faces possíveis da ação e alargamento ou não, das políticas monopolistas financeiras e seu estado.

Ou seja, a caracterização do estado como monopolista e financeiro define ainda dois momentos de análise: o primeiro, mostrando as dimensões e particularidades nacionais em comparações com outras experiências. Rocha toma, por exemplo, os países que fizeram rupturas com o sistema financeiro mundial (Cuba, China etc.), chama a atenção que as concessões feitas ao sistema capitalista foram realizadas por estados sobre o controle de organismos revolucionários e comunistas e, em seguida, mostra que as concessões feitas pelo estado brasileiro foram promovidas por um estado burguês sobre controle do capital monopolista financeiro. Daí decorre algumas falsas compreensões: a mais notória de todas é de limitar o universo das ações do proletariado ao limite da ordem burguesa, crendo por falsa análise da realidade e da história em que há “uma etapa” de democracia burguesa, decorrendo novos pactos com a burguesia nacional anti-imperialista etc.

A segunda, e tão importante quanto primeira, é a limitação teórica que a falsa análise da realidade produz, já que limita a ação e a imaginação dos partidos e movimentos dentro de um estado dominado (interna e externamente) pela ação imperialista e de seu condomínio monopolista financeiro.

Voltemos a Antônio Ermírio de Moraes, este, ao fundar o Banco Votorantim (BV), disse que “a ideia era não pagar os juros cobrados pelo mercado e estabelecidos pelo Banco Central”. Poucos anos depois, o BV já era um dos mais importantes bancos financeiros do país. Antônio Ermírio de Moraes Neto, herdeiro desse importante grupo econômico, saúda o crescimento explicando a habilidade e mobilidade que a financeirização possibilitou à corporação.

O livro de Ronald Rocha é uma contribuição que chegou silenciosa e aos poucos vai ganhando voz no debate após o golpe de 2016. Enquanto alguns se preocupam em criar uma nova burguesia, em crer na autonomia das frações burguesas, Rocha mostra o inverso, como deve se organizar e se preparar as classes proletárias e populares para os embates no centro de uma nova realidade concreta: o capitalismo monopolista financeiro.

Por fim, as de 148 páginas do livro são bem escritas, acinzentadas cansando menos ao leitor. O autor é conhecido pelo seu refinado marxismo e exigente erudição, a orelha vem com um bom comentário do líder sindical José Reginaldo Inácio e, na outra orelha, uma breve apresentação biográfica do autor. Já no corpo, segue uma apresentação muito boa de Carlos Machado, diretor do Sinpro-MG.

Um bom texto e uma boa contribuição para os dias que se seguem!

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Lúcio Flávio Rodrigues de. *Burguesia nacional e burguesia interna: elementos para a análise da atual fase do imperialismo*. *Revista Lutas Sociais*, São Paulo, n. 43, 2019.

BOITO JR., Armando. *Reforma e crise política no Brasil: os conflitos de classe nos governos do PT*. Campinas: Ed. Unicamp/Unesp, 2018.

FONTES, Virgínia. *O Brasil e o capital-imperialismo: teoria e história*. 2. ed. Rio de Janeiro: EPSJV/Editora UFRJ, 2010.

GORENDER, Jacob. *A burguesia brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. *Classes dominantes, política e capitalismo contemporâneo*. Florianópolis: Editora em Debate/UFSC, 2018.

ROCHA, Ronald. *Anatomia de um credo: o capital financeiro e o progressismo da produção*. Belo Horizonte: Ed. O Lutador, 2018.

VOTORANTIM. Site oficial. Disponível em: <<https://www.sunoresearch.com.br/tudo-sobre/antonio-ermirio-de-moraes/>>, acessado em: 9 mar. 2020.

REVISTA ISTOÉ Dinheiro. Ermírio, o banqueiro. Ed. 16 abr. 2008. Disponível em: <<https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/negocios/20080416/ermirio-banqueiro/13009>>, acessado em: 9 mar. 2020.

Como citar:

FERREIRA, John Kennedy. O capital monopolista financeiro no Brasil (resenha). *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 385-9, jan./jun. 2020.

Data do envio: 14 mar. 2020

Data do aceite: 12 jun. 2020

