

8 O PARQUE NACIONAL PROTEGIDO DAS DIFERENÇAS DE OPINIÃO

Lukács e Bloch se conheceram pessoalmente através de Georg Simmel, este tinha um Schiur, um seminário privado, em que às vezes contava com a participação de Bloch, com quem tinha boas relações de amizade ¹. O primeiro contato foi um pouco conflituoso. Simmel havia solicitado a opinião de Bloch sobre um jovem que lhe enviara um livro sobre a sociologia do drama inglês. Após a rápida primeira conversa entre ambos, Bloch, abordado por Simmel sobre qual era a impressão que lhe havia deixado Lukács, diz simplesmente que não lhe havia deixado impressão alguma. Pouco tempo depois, através de uma amiga comum, Emma Ritook comunica a Lukács a (falta de) impressão de Bloch sobre ele; Bloch também fica sabendo através dela dos comentários de Lukács, que lhe deixaram desta vez profundamente impressionado, que “nunca pensou que um notável filósofo tivesse que ser também um bom conhecedor de homens” ². Depois deste choque inicial, perceberam que tinham a mesma opinião acerca de tudo, uma profunda identidade de opiniões; para que não afirmassem sempre as mesmas coisas, resolveram fundar um “parque nacional protegido” das suas diferenças ³. É deste período, de abril de 1910 a junho de 1917, uma intensa correspondência, recentemente publicada ⁴. Bloch comenta também que a primeira divergência nasceu do problema de como entender a relação arte e mito. Para Lukács, a arte está em oposição ao mito – décadas depois, afirma, em sua *Estética 1*, que na história da arte há “uma guerra de guerrilhas da arte contra a religião” – enquanto, para Bloch, a arte seria mito secularizado. Esta diferença de opinião, aparentemente artificiosa no início, se torna excludente com a reação totalmente negativa de Lukács diante dos escritos e das telas expressionistas do grupo *Der Blaue Reiter*. Isto aconteceu em Munique em 1916. Estas obras despertaram em Bloch o maior entusiasmo, entusiasmo que nunca perdeu; é sob este impacto que escreve em seguida “A produção do ornamento”, capítulo inicial de *Espírito da utopia* ⁵. Lukács, ao contrário, reagiu com desprezo,

¹ Sobre a relação de Lukács com Simmel ver SIMONE, A. de. *Lukács e Simmel. II disincanto della modernità e le antinomie della regione dialettica*. Lecce, 1985.

² “Entrevista com Ernst Bloch” in LOWY, M. *Para una sociologia de los intelectuales revolucionarios*. ed. cit., pp.257-8.

³ Ibid.

⁴ Esta correspondência foi publicada pelo Lukács-Archívum de Budapest (Ernst Bloch und Georg Lukács. *Dokumente zum 100. Geburtstag*. Budapest, Lukács Archívum, 1984, pp. 3-153). Um total de 133 cartas na sua maioria de Bloch a Lukács, esta edição inclui também cartas de Karola Bloch a Lukács a propósito do comitê pela libertação de Angela Davis (Angela Davis Defense Office), do qual Lukács estava á frente como presidente de honra. Em abril de 1971, o jornal Frankfurter Allgemeinen condenou o prêmio Goethe recebido por Lukács devido ao seu envolvimento com este comitê. A edição alemã, não inclui estas cartas trocadas entre Karola Bloch e Lukács. BLOCH, E. *Briefe*. ed. cit., vol. 1, pp. 28-208 (um total de 117 cartas).

⁵ Sobre a elaboração deste capítulo e a discussão que a ele se sucedeu, ver a carta de março de 1915, de Bloch a Lukács, Ibid., pp.145-7 O plano do livro *Espírito da utopia* aparece formulado pela primeira vez em maio de 1915. Ibid., pp.150-53. Algumas partes foram excluídas da edição de 1918 (por exemplo, o capítulo sobre o ornamento era precedido de um sobre a plástica negra) e publicadas em separado, ver. “Über ein Sammelwerk: Negerplastik (Versuch, 1914)” in BLOCH, E. *Literarische Aufsätze*. ed. cit., pp.190-6. Novamente sobre a plastica negra e a

qualificando-as, conforme Bloch gostava de repetir em seus depoimentos, de “produtos de ‘nervos estropiados de um cigano’”⁶. Lukács constrói sua complexa defesa da autonomia da obra de arte justamente no momento em que as vanguardas históricas decretam historicamente o seu fim, pois a conexão entre a experiência “explosiva” das vanguardas históricas e do expressionismo em particular, anos dez, determina a hora histórica precisa destas ideias. Bloch afirma que até então acreditava em tudo que Lukács lhe dizia sobre artes plásticas e literatura, seguia a sua grande admiração por Cézanne e pelo segundo Van Gogh. Pensavam até em escrever uma estética comum – Lukács se ocuparia de artes plásticas e literatura, Bloch de música -, plano alimentado por Lukács até 1918. Estas diferenças de opinião estética, no entanto, inviabilizam totalmente este plano, mas serão também essenciais para a crítica da modernidade estética que ambos começavam a elaborar.

1 A teoria do ornamento em *Espírito da utopia*

Espírito da utopia é um livro incomum na história das idéias deste século, sem construir um sistema filosófico tradicional, reúne em uma mesma obra estética, ética e filosofia da história, ou uma estética expressionista, uma ética da esperança e uma filosofia materialista da história. A parte estética compreende uma teoria do ornamento, uma teoria do drama (posteriormente eliminada na edição de 1923) e uma filosofia da música. É a esfera estética que introduz a reflexão filosófica do livro – o que pode ser visto certamente como uma “guinada estética” (e política) da filosofia. É nela que chegamos ao “encontro conosco mesmos” – conforme a ordenação esquemática dos capítulos; é a partir dela que se chega ao “mistério”, á “forma da questão inconstruível”, que inclui uma digressão sobre a história da filosofia e um importante capítulo sobre Kant e Hegel, “a interioridade supera a enciclopédia do mundo”; elabora a seguir a teoria do “não-consciente” e do “ainda-não-consciente” e o famoso capítulo conclusivo sobre Marx. A obra preâmbulo de toda produção posterior do filósofo, do monumental *Princípio esperança* ao livro sobre a história da matéria (*Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*), do livro sobre Hegel ao *Experimentum mundi*. No âmbito da teoria estética não é só a atualidade da nova arte que é tomada como objeto de reflexão, mas certamente o seu elemento *sui generis* diz respeito também ao papel estratégico desempenhado pela arquitetura e pela pintura. A arquitetura e as artes plásticas constituem o primeiro nível de uma construção estético-utópia que culmina na música; tanto a espacialidade como a temporalidade estão submetidas á reificação-racionalização. Certamente, não se pode subestimar a forte influência e a importância da arquitetura e da pintura na Viena da passagem do século, da irrupção do expressionismo na Alemanha ou do cubismo francês, do futurismo etc sobre o livro como um todo. Bloch toma em consideração a questão central da arte depois do fim do séc.

produção do ornamento, BLOCH, E., *Briefe*, ed. cit., p.157 e 159. Sobre as modificações no plano do livro *Espírito da utopia*, Ibid., p.166-171.

⁶ LOWY, M. op. cit., p.261

XIX, isto é, a obsessão estilístico-decorativa e a introdução da máquina na arte. Pode-se dizer de antemão que o seu pensamento está em polêmica aberta tanto contra os excessos de estilo e dos estilos do passado como contra a ilusão de conciliar arte com indústria. Mas este livro não é apenas reflexo do impacto deixado pela experiência contemporânea do expressionismo e das vanguardas históricas ou uma reflexão *a posteriori* desta, mas uma “filosofia do expressionismo” e que – segundo Adorno – “aceitando o primado da expressão sobre o significado, não está preocupada em que as palavras esclareçam os conceitos nem que os conceitos encontrem uma morada para as palavras...”⁷. Uma filosofia da expressão, capaz de retornar aos objetos concretos e que “comunica, de maneira não ambígua, aquilo que de maneira unívoca recusa comunicar”⁸.

Bloch faz uma utilização do conceito de ornamento inteiramente diversa da usual, de sentido meramente decorativo, ou como a de Adolf Loos no seu ensaio de 1908, “Ornamento e delito”. Se para Loos “o caminho da civilização conduz á ausência de ornamento”⁹, para Bloch, ao contrário, longe da estilização, do luxo e da lavabilidade das modernas construções de vidro e aço, trata-se do *minimum* de estilo que abandona todos os estilos¹⁰. Bloch para determinar o sentido e a significação do conceito, utiliza com frequência um termo (tapete) extraído da *Filosofia da arte* de Lukács, o ornamento entendido como um “tapete autêntico da pura forma abstrata”. Mas, seu objetivo não consiste em determinar a autonomia da “esfera” estética, como em Lukács, ao contrário, sua intenção é demarcar a problemática mais atual da história da arte, inaugurada por Riegl e Worringer sobre a ornamentação. Bloch tinha que se situar em uma história da arte, que, depois de Riegl, parece dar mais importância á ornamentação dos objetos de uso do que á grande arte. Não por acaso, a exposição começa com uma consideração sobre um vaso velho (“*Ein alter Krug*”) – Adorno no seu ensaio sobre o livro de Bloch, se concentra justamente sobre esta peculiaridade da sua sensibilidade estética. Ele utiliza o quadro conceitual de Worringer, sobre a arte gótica, para fazer aparecer a arte expressionista como a concretização mais perfeita da tendência á expressão que perpassa toda história da arte ocidental, a “expressão” do selvagem ao expressionismo. Mas esta proximidade com Worringer deve ser criticada¹¹. Pois, a teoria do ornamento de Bloch é diversa e até mesmo contraposta á de Worringer, sobretudo do ponto de vista estético – Bloch valoriza o orgânico, Worringer o inorgânico -, como também, mas em menor

⁷ ADORNO, Th. W. “Le Tracce di Bloch” in *Note per la letteratura I*, Torino, 1979, p. 231.

⁸ ADORNO, Th. W. “Manico, brocca e prima esperienza” in *Note per la letteratura II*, Torino, 1979, pp. 242.

⁹ “Ornamento e delito” in LOSS, A. *Parole nel vuoto*, Milano, 1984, 217-28

¹⁰ Cf. RAULET, G. “Les Ornament de la liberation” in RAULET, G. FÜRKÁS, J. Weimar. *Le tournant esthétique*, ed. cit., pp. 211-44.

¹¹ COLLOMBE, M. “Technique, ornament et expression: a propos de *L’Esprit de l’utopie* d’Ernst Bloch” in RAULET, G. et FÜRKÁS, J. Weimar. *Le tournant esthétique*, ed. cit., p. 206. Este ensaio explora corretamente os vínculos históricos entre a discussão sobre o ornamento no pere o pensamento de Bloch, mas deixa de mostrar a diferença significativa entre Bloch e Worringer.

intensidade, do ponto de vista da história das artes ¹². Para ilustrar essa contraposição, basta tomar como exemplo as suas reflexões sobre o ornamento gótico, apoiadas em Worringer, que, segundo ele, encontra sua expressão máxima no gótico setentrional-oriental e não é derivado da vivificação do inorgânico, como na análise de Worringer, a quem ele se refere diretamente aqui: “foi nas produções artísticas do período das invasões bárbaras e, sobretudo, no gótico, que se verificou a simbiose entre norte e oriente e o afã orgânico-psíquico encontrou a sua verdadeira realização no ornamento. No entrelaçar-se das linhas nórdicas se reconhecem corpos de serpentes, cavalos marinhos e cabeças de dragões entrecruzadas; não há nada de comparável a este pathos inquietante que alguns fazem derivar erroneamente da vivificação do inorgânico”. Em seguida, referindo-se novamente a Worringer, agora de forma positiva, reconhece sua eficácia em demonstrar que neste entrecruzar de linhas do ornamento gótico está presente “em segredo” o barroco do período posterior ¹³. A proximidade maior se refere à concepção da história da arte de Riegl, na qual se apoia também Worringer, que permite valorizar períodos históricos desprezados pela historiografia tradicional como a arte primitiva, o gótico e o barroco. Mas Bloch tenta ir além destas conquistas, ao incorporar no seu conceito de ornamento a experiência da nova arte.

“A produção do ornamento” começa com uma reflexão sobre a simultaneidade entre o atual e o primitivo: a quase impossibilidade de se fazer algo artesanal na atualidade, apesar de se poder pintar como os selvagens, os primitivos. A impossibilidade de algo artesanal é simultânea ao “selvagem”, que significa aqui o inquieto, o desocupado, o melhor sentido do início. As máscaras rituais eram talhadas apenas como necessidade de expressão. Esta necessidade de exprimir-se é também comum à atualidade, caracterizada por uma fisionomia cindida: “Simultânea e clara é a separação entre os dois momentos, e que nos ajuda e nos constringe a tornar realmente frio a frio objeto de uso funcional para nos mostrar o que resta ainda para aquecer bem” ¹⁴.

Ao evocar o primitivo, Bloch sabe muito bem que o artesão não retorna. A radical confrontação crítica com a máquina não significa de modo algum, para um bom leitor de Marx, destruí-la sem função. Estamos constringidos a pensar friamente o frio objeto funcional: “a frieza técnica”. A recusa da técnica não é abstrata, é dada pela sua utilização e simplesmente não aceita uma reconciliação entre arte e máquina. A máquina utilizada pelo produtor tem sido responsável

¹² Não se trata de menosprezar Worringer, mas de chamar atenção sobre a significação maior de Riegl sobre a concepção de história da arte de Bloch. Worringer é assunto desde as primeiras cartas trocadas entre Bloch e Lukács, ver BLOCH, E. *Briefe*, ed. cit., vol.1, pp. 73-75.

¹³ BLOCH, E. *Geist der Utopie* (1923). Frankfurt, 1973, p. 36; ed. italiana, Firenze, 1980, p. 31. A referência a Worringer aqui, certamente não é acidental, pois está inserida em meio às “características fundamentais da vontade artística” e ao “tornar-se gótico como resurgir”, em particular, já discutido por nós ao tratarmos da influência de Riegl na concepção da história da arte em Bloch.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15; ed. italiana, p. 20.

pelo crime generalizado contra a sua própria fantasia, ela afeta tanto o produtor como o consumidor. O exemplo é tirado da arquitetura: “A subumana no particular, como são em seu conjunto os nossos novos quarterões. (...) Mas hoje reina soberana a lavabilidade. É como se escorresse água das paredes ou de qualquer modo, e o encanto das modernas instalações sanitárias penetra imperceptivelmente, como a priori da mercadoria mecânica finita, mesmo nos modernos produtos industriais mais caros e apurados”¹⁵. Qualquer ilusão na possibilidade de suprimir nossa necessidade de expressão na frieza técnica é uma batalha perdida: “não serão certamente as máquinas que engendrarão uma produção de mercadorias plena de calor humano”¹⁶. É necessário uma inversão no modo de utilização da técnica: “Produzir-se-ia uma técnica inteiramente diversa, não ligada ao ganho, uma técnica humanista inventada para fins inteiramente diversos e exclusivamente funcionais ... Apenas este alívio da fadiga e que ao mesmo tempo permitiria limitar e revolucionar a forma funcional do espírito mecânico, dando vida a uma policromia e plenitude somente de expressão e livres da decoração e do velho luxo”¹⁷. Alívio funcional do trabalho e não mero automatismo, plenitude da expressão e não o decorativismo. Bloch restringe o campo técnico unicamente à “máquina enquanto alívio funcional do trabalho e não à vil produção industrial em série ou a desolação de um total automatismo do mundo”¹⁸. A crítica radical à utilização da técnica à mera maximização da produção que não facilita o trabalho humano, que não alivia a fadiga, se apóia na possibilidade inversa, isto é, da técnica liberar a expressão do esforço e até mesmo do esforço da estilização artística. A crítica radical à técnica industrial que suprime a fantasia do produtor e do consumidor e sobretudo sua posição de não decretar guerra ao ornamento e transformá-lo numa “úlceras” – de acordo com uma expressão de Bloch ao se referir a Loos na década de 60¹⁹ -, não significa um elogio da ornamentação decorativa, do excesso estilístico ou de um retorno a um historicismo de museu, a “um grande depósito de mercadorias culturais”: “Já que a perda do gosto e o projetado início de uma função puramente objetiva (*rein sachlich*) não conduz mais à nossa terra antiga e bem conhecida, a técnica conscientemente funcional leva todavia, em determinadas condições, à significativa liberação da arte seja dos excessos de estilo e da estilística

¹⁵ Ibid., p. 16; ed. italiana, p. 21.

¹⁶ Ibid., p. 16; ed. italiana, p. 22.

¹⁷ Ibid., p. 17; ed. italiana, p. 22.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ BLOCH, E. “Über bildende Kunst im Maschinenzeitalter” (Vortrag auf der Documenta III, 1964, Kassel) in *Ästhetik des Vor-Scheins* 2. org. Gert Uerding. Frankfurt, 1974, pp. 160-66. O texto é de importância crucial para compreender a concepção estética de Bloch sobre arquitetura e pintura. Ele faz uma retrospectiva do movimento moderno na arquitetura e da arte figurativa na época da máquina. Loos, Frank Lloyd Wright, Van de Velde, Le Corbusier são criticados a partir do seu conceito de Sachlichkeit, desenvolvido nos anos trinta. O ornamento, que foi nervosamente combatido pela nova arquitetura, tornou-se com o excesso de vidro e aço e a ampliação do espaço vazio, com as lavabilidades das formas e com excesso de construções na forma de caixotes (Eierkiste), uma úlcera. Bloch sempre se mostrou crítico em relação às “ilusões”, que alimentaram as tendências da arquitetura moderna de Ruskin, Loos, Bauhaus ao funcionalismo, de reconciliação entre arte e indústria. Ainda sobre a questão da relação arte e indústria ver BLOCH, E. “Die Angst des Ingenieurs” e também “Technik und Geistererscheinungen” in *Literarische Aufsätze*, ed. cit., pp. 347-364

do passado, seja da nua forma funcional”²⁰. As condições de possibilidade de utilização autêntica da máquina “são estritamente ligadas às condições de um expressionismo como antíteses do luxo”²¹.

Bloch não utiliza todavia o conceito de *Sachlichkeit*, que significa uma “racionalização sem *ratio*”, uma reprodução do mundo das coisas transformadas em mercadorias, do espaço vazio, etc, é através deste conceito que, distinguindo a sua forma “imediate” da “mediata”, critica a experiência do movimento moderno na arquitetura, particularmente nas suas tentativas de reconciliar arte e indústria. Na verdade a crítica da frieza técnica é uma antecipação do conceito de *Sachlichkeit* de *Erbschaft dieser Zeit*. A frieza técnica na produção dos objetos de uso, como manifestação da racionalização-reificação, é como tal inevitável. Bloch apresenta aqui pela primeira vez sua própria elaboração do conceito de racionalização-reificação (*Sachlichkeit*). Não se pode esquecer aqui que Weber chegou a ler o esboço dos capítulos sobre uma filosofia da música, como veremos posteriormente, e fora a relação mutuamente estridente entre autor e leitor, o livro como um todo, principalmente na edição de 1923, é uma crítica à tese weberiana da racionalização dos âmbitos da vida e, no caso da arte, isto significa uma racionalização-reificação tanto da espacialidade a como da temporalidade, em sentido bem próximo daquela crítica da reificação elaborada por Lukács em *História e consciência de classe*.

No plano anterior à primeira edição do livro, havia uma consideração sobre a plástica negra, que ampliava e enfatizava a confrontação entre o início selvagem, primitivo da expressão e o mundo da frieza técnica, Bloch quer pensar a unidade destes momentos, trata-se de uma forma funcional e de uma exuberância expressiva, e não de uma excludente contraposição entre função e expressão em que a função emudeça a expressão.

Na atualidade permanece o problema da possibilidade de como fabricar novos objetos de uso à maneira da arte. Sob a hegemonia da indústria, a beleza dos estáticos objetos de uso e das construções funcionais não vai além, “do concreto pintado em várias cores”. Bloch não é indiferente à possibilidade de adequação da forma a um fim funcional ou a de livrar os objetos de uso e as construções funcionais do peso da decoração, ao contrário, sua atenção está justamente voltada para estes objetos e não para a grande arte autônoma, sem contudo excluí-la da reflexão. A sua análise é dotada de uma sensibilidade micrológica, pois é justamente em dimensões mínimas que o ornamento (o tapete autêntico) encontra a sua realização adequada: “parece que no caso teórico mais favorável, usando materiais naturais e construindo claras formas funcionais, se possa atingir apenas a saltos aquele minimum estilístico que aparecia na cornija dos primeiros móveis, mesmo

²⁰ BLOCH, E. *Geist...*, ed. cit., p. 23; ed. italiana, p. 17.

²¹ *Ibid.*, p. 18; ed. italiana, p. 23.

antes de qualquer beleza estilística, e que encontrou sua última manifestação no século passado no *Biedermeier*, depois do refluxo dos grandes estilos”²². Este elogio do *Biedermeier*, como manifestação do minimum estilístico nos objetos de uso e ao mesmo tempo, como abandono de todos os estilos, torna claro a sua inequívoca e incomum posição diante do ornamento, isto é, contra a falsidade do excesso. Bloch problematiza e em boa medida antecipa, neste seu ensaio, as grandes questões do movimento moderno. Não se trata de cobrir os objetos de uso e as construções funcionais com decorações; deve-se evitar analogias construtivas entre um aranha céu e um zigurate: “Entra em contradição consigo mesma se dá um significado diverso, patético, instalações que encontram o seu próprio valor e a sua própria essência na inaparição, na práxis privada de pathos, na finalidade rigorosamente utilitarista, na sobriedade felizmente clara do inessencial”²³.

Bloch tem como referência atual da arquitetura moderna os cine-teatros projetados por Pölzig, exemplo de uma realização bem sucedida entre forma funcional e exuberância expressiva: “Não poderão jamais surgir casas expressionistas, se se dá valor a um desenvolvimento perfeito e unitário; é impossível dar forma superabundante e ornamental e interromper ou revestir com as curvas de Lehmbruck ou de Archipenko janelas bem fechadas, elevadores, escrivadinha, telefones e todo o mundo retangular e brilhante das formas funcionais. O único momento de contato, contudo apenas aparente, e nos salões de cerimônia e das exposições, nas salas dos teatros, especialmente quando estas mandam os seus raios de luz sobre o palco, na isolada magia do seu esplendor, como acontece em Pölzig...”²⁴. A proposta de Bloch é clara: é necessário livrar os objetos de uso e as construções funcionais de qualquer peso decorativo para dar lugar à exuberância expressiva e portanto, desde este ponto de vista, não deve haver também nenhuma muralha da China entre a grande obra de arte e um simples objeto de uso bem feito. Ao fazer este paralelo, Bloch menciona Lukács, é o que sempre acontece ao longo do livro, principalmente na edição de 1918, quando se trata de buscar exemplos ou definições da grande obra de arte, da arte grega, do renascimento etc, o seguinte trecho é ilustrativo: “Apenas quando a forma funcional permanece nos seus limites de ação, se revela esta diversa dimensão, livre das preocupações e do estilo (...). o nascimento da técnica integral e o nascimento da expressão integral, por mais que sejam rigorosamente distintas, emergem da mesma magia: em um como a mais radical falta de decorações, em outra como a mais profunda exuberância, a arte do ornamento, mais ambas variáveis do mesmo êxodo. Ou, como diz

²² Ibid., p. 18; ed. italiana pp. 23-4.

²³ Ibid., pp. 18-19; Ed. Italiana, p. 24.

²⁴ Ibid.

Lukács, um arquiteto moderno pode alcançar todo talento de Michelangelo no desenho mesmo que apenas em uma mesa bem feita”²⁵.

Bloch não está interessado em refundar as categorias da estética tradicional, não tenta articular uma redefinição da autonomia da arte, a sua própria concepção da arte está toda ela voltada para a expressão. A expressão está presente nas formas mais variadas e múltiplas, da asa de vaso a uma pintura de Michelangelo; esta multiplicidade e variedade da expressão vale também tanto para o produtor como para o consumidor. É a expressão que estabelece um contato entre o longínquo e o mais próximo, aproxima a máscara primitiva da pintura do *Blauer Reiter*, ou o primitivo do atual e reintroduz a arte no cotidiano e o cotidiano na arte. É a “expressão exuberante” que rompe com a separação entre a arte avançada, podemos assim dizer, e as manifestações espontâneas autênticas do cotidiano, da pintura das crianças, dos camponeses etc. Em suma, a expressão rompe com a racionalização-reificação da cultura do especialista. Deste ponto de vista, podemos dizer que Bloch antecipa as tentativas de vanguarda do século voltadas para uma redefinição das relações entre arte e público, na qual a arte avançada se reintegra às expressões do cotidiano, sem, ao mesmo tempo, se dissolver e sem confundir o estético com o funcional ou vice-versa, seu fascínio duradouro pelas pinturas do *Blauer Reiter* consiste justamente nisto. “Hoje é possível a um povo, como sempre fizeram as crianças e os camponeses, criar obras expressivas e emblemáticas, mesmo que sejam privadas de maestria e estilo, sem nada em comum com *objets d’art*. Esta é a estrada que Klee e Marc queriam indicar; e é a mesmíssima idéia que concebe a necessidade da arte aplicada, a extraordinária conquista da facilitação técnica e a abundância expressionista: um relâmpago de signos nítidos e misteriosos, um improviso de todas as vias ... que levam à via principal do desenvolvimento humano”²⁶.

Bloch é anti-ornamento no sentido do excesso decorativo, do velho luxo, da reutilização dos estilos do passado; sua aproximação da arte com a espontaneidade autêntica, com a expressão, é o contrário de qualquer dissolução da arte no cotidiano, ou melhor é contra a estetização do cotidiano (“estilização hedonista da vida inferior”) ou a contra trivilização *Kitsch* das formas da arte. Bloch insiste em diferenciar precisamente objetos de uso e obras de arte, mas propõe uma democratização do luxo, para que domine a “grande expressão”: “É preciso que de agora em diante a arte seja mantida à distancia do uso e não ceda ao baixo apelo do gosto, da estilização edonista da vida inferior: deve dominar a grande técnica, o ‘luxo’ par todos, o luxo democrático e engenhoso que alivia o cansaço ...uma reconstrução da estrela terra que tenha em mira a eliminação da pobreza, ao

²⁵ Ibid., p. 21; Ed. Italiana, PP. 25-26

²⁶ Ibid., p. 20; Ed. Italiana, p. 26

transferir o cansaço para as máquinas, ao tornar automático e centralizado o inessencial e por isso tornar possível o ócio; e deve dominar a grande expressão que de novo oriente o ornamento em profundidade e conceda à pena interior, que ressoa no silêncio da preocupação externa, os claros signos da compreensão, os puros ornamentos da solução”²⁷.

Bloch tenta estabelecer uma comunicação entre universos separados sem trivializá-los, sem confundir esfera prática com a esfera estética, sem criar falsas antinomias entre função e expressão, sua oposição à não reconciliação entre máquina e arte corresponde a sua atitude radical contra a estetização do cotidiano. Formula uma nova concepção de ornamento capaz de dar conta das mudanças históricas que transformam os objetos de uso tradicionais em objetos reproduzidos pela grande indústria, alterando a própria relação entre estes objetos e as obras de arte, e sensível às tarefas da nova arte. Propõe uma arte aplicada em sentido diverso daquele resultante de uma falsa síntese. “Entre a cadeira e a estátua se insere assim um terceiro elemento que vai muito além da estátua: uma ‘arte aplicada’ de ordem superior na qual, no lugar do tapete de uso um pouco gasto e de muito sossego, cômodo e luxuoso, se estende um tapete autêntico da pura forma abstrata que olha além”. Uma arte aplicada diversa, não voltada à mera decoração dos objetos de uso, mas capaz de produzir o minimum estilístico, o tapete autêntico; e nas construções funcionais a magia do espaço de Pölzig. Uma arte aplicada que se apropria do “preciso caráter expressionista, do ornamento linear e arabescado que se apresenta como um prelúdio; antes é: enquanto tapete autêntico e forma pura, enquanto corretivo mais fácil de conseguir e por isso exemplar, que conduz à forma que transcende, ao sigilo, ao ornamento explosivo, pluridimensional, que transcende, ao ornamento da nova pintura, da nova escultura e da nova arquitetura”²⁸.

Ao analisar a pintura, centra sua atenção na experiência da arte pós-impressionista, sobretudo Van Gogh e Cézanne, para poder apreender a experiência da arte novíssima, isto é, do cubismo de Picasso, Braque e Derain, do futurismo de Boccioni, das esculturas de Archipenko, de Rousseau, das improvisações de Kandinsky, Franz Marc, Klee. Se levamos em consideração que o texto foi escrito em 1915-16, todas estas experiências estavam ainda em plena ebulição. Picasso e Braque continuavam ainda a pintar de modo semelhante, Boccioni e Marc ainda estavam vivos etc. Não são apenas as telas do expressionismo que são comentadas, mas toda a arte avançada da década. Bloch rompe definitivamente com a estética tradicional, ao colocar no centro da sua análise da pintura aquela experiência “explosiva” das vanguardas, da virada do século aos anos dez. Em vez de qualquer vestígio de declínio na interpretação do desenvolvimento da arte pós-impressionista, ao contrário, temos uma análise que tenta agarrar os elementos de ruptura e de

²⁷ Ibid., pp. 20-1; ed. Italiana, p. 26

²⁸ Ibid., p. 29; ed. italiana, p. 23

transformação da nova arte. Deste ponto de vista, podemos dizer que o livro não é apenas uma “filosofia do expressionismo”, mas uma “filosofia das vanguardas históricas”²⁹. Isto é correto se levarmos em consideração seus comentários sobre o cubismo, o futurismo e o expressionismo. É uma reflexão sobre uma experiência artística antes dela ter se esgotado esteticamente e historicamente.

Bloch enfoca duas questões-chave da pintura moderna, as múltiplas transformações produzidas na cor e no desenho depois do impressionismo. A cor pode ainda ser utilizada de acordo com o matizado atmosférico, com o predomínio dos tons terra, cinza, violeta, ou até mesmo eliminada ou, ao contrário, pode ganhar plena autonomia e se tornar pura: “Kokoschka usa tons de cinza, do marron, do violeta escuro e todos os terras. E se Marc e Kandinsky preferem tintas mais puras (o segundo chega por isso próximo de uma ‘teoria da harmonia’ da pintura) e no conjunto se impõe a moda de abandonar o matizado atmosférico, para deliciar-se com o esplendor e com a transparência das cores puras, todavia não se goza da cor em si, mas se escolhe e se compõe a mais pura e intensa luminosidade para alcançar o conteúdo emotivo”³⁰. Bloch sempre manifestou uma profunda admiração pelo tratamento autônomo da cor, pela cor pura, e sobretudo pelo significado paralelo existente entre a experiência de Kandinsky, como também de Klee em relação à cor e a experiência da nova música em relação à harmonia, constituindo ambas o que de mais significativo o expressionismo produziu. Ele destaca a conexão existente entre a música de Schönberg e a pintura de Kandinsky, mas também a afinidade intelectual entre escritos de Schönberg sobre harmonia e os de Kandinsky sobre a cor. Mas isto não o impede de admitir e valorizar outras alternativas de utilização da cor, como em Kokoschka e Picasso. O que é possível, na medida que a sua análise abre mão de estabelecer um padrão mais avançado do material artístico, de conseqüências determinantes e estratégicas não só para a sua teoria do ornamento como da música. A cor pura e as possibilidades de radicalização das suas características não proíbe, “não se trata da cor em si”, a sua utilização de modo tradicional ou mesmo que seja eliminada. A cor desde sua expressão pura à sua supressão: Bloch manifesta uma sensibilidade capaz de dar conta da variedade e pluralidade de procedimentos da cor sem o perigo seja do ecletismo que dissolve as contradições seja do normativismo que elimina o pluralismo estético e enrijece as contradições. Sua avaliação das possibilidades expressivas de utilização da cor é aberta e radicalmente crítica àqueles apreciadores da “boa pintura” impressionista. “Esta é a força da cor e limite de sua escolha, já que esta deve servir como até agora nunca fez. Se se quiser pode-se até trocar a sua alegria, a sua vida formal e, diante de tão incoercível necessidade de anunciar a mensagem, o puro pictórico, cuja descoberta era

²⁹ Oskar Negt, chega a se referir ao autor de *Espírito da utopia*, como “o filósofo alemão da revolução de outubro” in NEGT, O. “*Nachwort zu Ernst Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe*, Frankfurt, 1972 (Apud. SCHMIDT, B. *Ernst Bloch*. Stuttgart, 1985, p. 61).

³⁰ BLOCH, E. op. cit., pp. 35-6; ed. italiana, p. 41

o obscuro alarde de muitos impressionistas, é obrigado a retroceder”³¹. Com isto, Bloch não pretende eclipsar da sua análise a importância estética dos impressionistas na utilização da cor. A questão é de outra ordem, é dada pela atualidade, trata-se de abrir os olhos para perceber, além das conquistas dos impressionistas, as transformações revolucionárias que estavam eclodindo na pintura das vanguardas. Sua análise do cubismo é crítica, como veremos, mas não é insensível, muito pelo contrário, ao procedimento cubista de suprimir a cor.

Ele localiza já em Marées modificações significativas na tensão da linha do desenho, não é apenas a cor que se modifica mas é também o desenho que dá um vigoroso passo adiante: um novo modo de entender os objetos nas suas superfícies que dá ao desenho uma tensão mais profunda. “E como não se mira a cor em si, assim se refuta a linha em si, a menos que essa não se componha em um conjunto denso e expressivo e não em contornos pálidos. Assim, por exemplo, Rousseau e Kandinsky exprimem o tremor ou a cavalgada em uma curva breve e impressionante, a seta da vingança de uma enérgica estrutura de flecha.” Sua análise se estende também ao tratamento da linha dotada de violência plástica das esculturas de Archipenko e da movimentação pictórica do tríptico de Boccioni: “Boccioni pinta ‘aqueles que vão’, não mais homens tranquilos que caminham ao acaso, mas o caminhar enquanto tal que domina o corpo transformando-se em corporeidade”³².

Bloch articula uma análise surpreendente do cubismo, da pintura de Picasso, Braque e Derain, é sensível à tentativa de decompor o espaço que rompe com a unidade naturalista da composição, um procedimento que não é compreendido apenas como um mero mecanismo de construção. Deste ponto de vista o princípio de composição das pinturas cubistas corresponde a sua posterior teoria da montagem, que elabora juntamente com a experiência do surrealismo, do teatro de Brecht e da produção filosófica de Benjamin, mas, por outro lado, já se mostra também alerta às possibilidades de restauração do equilíbrio e da medida na “hipertrofia geométrica”, ao que, posteriormente, denomina de “reificações pintadas”, ao comentar a pintura da *Neue Sachlichkeit*. Mas a significação do cubismo como o seu novo modo de pensar as coisas segundo cubos e curvas, é diversa: “o cubismo é expressão conseqüente da magia espacial nova e ao mesmo tempo antiga. Se começou com a simples decomposição dos objetos, trazendo para a superfície da tela os seus planos escondidos. Uma das primeiras pinturas de Picasso traz o título revelador de Violino decomposto; mas o que era jogo e tentativa se transformou em experiência real, com todo o raro fascínio de que é revestida a superfície subdividida já perceptível na planimetria e nos planos

³¹ Ibid.

³² Ibid., pp. 36-7; ed. italiana, p. 42

regulares. É o fascínio pela decomposição ativa do objeto no fundo, das relações de equilíbrio entre as massas, pela criação linear em si nua e ativa; a consciente vontade de opor-se à superfície arabescada facilmente suprimível para restabelecer as noções de medida, volume e massa e reencontrar aquela misteriosa atração, ordem e estática que regula o espaço tornando-o a resultante de equilíbrio entre quadrados e cubos”³³.

Nas telas cubistas há, poderíamos dizer, utilizando um conceito dos anos trinta, um princípio de “montagem mediata”, pela quebra da unidade do espaço da composição, pela maneira como os elementos disparatados são apresentados um ao lado do outro, pela fragmentação dos planos, ou também pelo modo de se tentar reencontrar as referências do objeto. Mas, por outro lado, a crítica de Bloch à concepção de espaço dos cubistas, o que denomina de “quieto espaço interior” e de “hipertrofia geométrica”, poderia também ser entendida como um preâmbulo da sua posterior crítica da *Sachlichkeit*. Há uma ambivalência nos seus argumentos e pode-se até mesmo perguntar se a sua recepção do cubismo não estava sob a forte influência do *Der Blaue Reiter*, um dos primeiros a divulgar as imagens e os escritos do cubismo francês na Alemanha. “Tem-se a impressão também que certos restos conhecidos, um olho, uma chave de violino ou mesmo apenas um número, permanecem quase involuntariamente nas telas cubistas, propriamente em Braque, Derain e em outros jovens pintores do grupo de Picasso pode demonstrar até que, ao contrário, a propósito de toda subtração do cubismo, se deseja ainda reencontrar estas referências aos objetos, e não apenas no início, como testemunhas últimas de um comovido adeus ao mundo, e não só no sujeito, mas no mais abstrato predicado da obra de arte”³⁴.

Bloch traça um paralelo crítico entre cubismo e futurismo e entre cubismo e expressionismo. Se Kokoschka e Picasso, artistas tão diferentes entre si, destruíram a anterior fé na cor pura, por outro lado, o futurismo põe à prova a tendência estabilizadora do cubismo e na movimentação faz brotar o sentido de fábula: “o movimento futurista com sua vontade de embriaguez, dinamismo e temporalidade que escorre em mil correntes turva os círculos de ordem vazia e extinta das obras cubistas. Movimento, mais ainda: jorra o mais inesperado sentido de fábula do desenho e da linha, violentíssima reação contra toda pintura ‘absoluta’ aparentemente paga pela sua própria imagem, reduzindo a estatúria cubista e funcional e uma fórmula estabilizadora de medição ou ao máximo à forma da inferior determinação do objeto no mundo expressionista em que o Eu se constrói e se projeta”³⁵. Não se mostra indiferente às conquistas construtivas do cubismo ou da movimentação violenta das pinturas do futurismo. A superioridade do expressionismo se refere não a uma suposta síntese de momentos construtivos e expressivos próximos à estabilização e ao equilíbrio, mas

³³ Ibid., p. 38; ed. italiana, PP. 42-3.

³⁴ Ibid., p. 39; ed. italiana, p. 44.

³⁵ Ibid., PP. 38-9; ed. italiana, PP. 43-4.

sobretudo à sua sensibilidade mais elevada, sua natureza emotiva que se opõe a uma pintura fechada de “quieto espaço interior”, como acontece com a pintura cubista, como também às tormentosas construções auxiliares da pintura futurista. Na pintura expressionista se atinge a “figura mais significativa” e não uma mera construção pictórica de planos: “Isto é possível em virtude de uma transparência plasmada que encontra o seu ponto de partida na realização da forma sem por outro lado coincidir com ela e sem ser continuamente acompanhada de preocupações estilísticas, da alegria da construção que era ainda presente no impressionismo e reencontra no cubismo uma total hipertrofia geométrica”³⁶.

Na parte final, “O nosso secreto monograma pictórico”, Bloch caracteriza de que modo se apresenta o novo olhar na pintura desde Van Gogh e Cézanne. Com Van Gogh começa a mudança significativa da pintura; nas suas telas se reúnem o longínquo e o mais próximo, tudo se entrelaça improvisadamente de modo estranho; mas as coisas são ainda reconhecíveis. Nelas a expressão do longínquo, do que se tornou perdido para nós, vem à luz como em seguida aparece também no drama expressionista de Strindberg. Bloch não pretende contrapor a “expressão” na pintura de Van Gogh com a “construção” na de Cézanne, ambos são compreendidos em conexão direta com o expressionismo. Ele colhe nos monogramas pictóricos de Van Gogh e Cézanne os elementos de antecipação estética da pintura expressionista ou da “inversão expressionista”. Suas reflexões constituem um bom exemplo de todo um processo de reavaliação radical da nova pintura que estava em plena atividade, cuja contribuição decisiva das retrospectivas (a partir de 1906) das obras de Cézanne, Van Gogh e Gauguin não se pode subestimar. “Mas talvez ainda mais profundamente que em Van Gogh a inversão em sentido expressionista é claro em Cézanne, por mais escondida e em parte recoberto pela rigorosa fachada pictórica que faz dele o último grande estilista moderno: já que estes não são mais frutos, nem tão pouco frutos modelados com a cor, mas tudo reúne uma vida apenas imaginável; e tal modo estas naturezas mortas são paisagens heróicas, a tal ponto que estas imagens são ricas de um peso místico e de uma mitologia ainda desconhecida e inominada, que a sua queda incendeia o mundo”³⁷. Os comentários sobre a “natureza morta” na obra de Cézanne destacam justamente como o novo processo de caracterização pictórica do objeto, pela sua intensificação do pequeno, possibilita uma aproximação do interior e do exterior. Há uma conquista estética e um enriquecimento interior. Se por um lado, Bloch se refere explicitamente a uma unidade entre exterior e interior, ao analisar a arte de Cézanne, não recorre, por outro lado, à fórmula da arte autônoma ou da grande pintura do passado. Bloch afirma que nas telas de Cézanne até a “coisa em si” kantiana recebe simultaneamente uma “máscara” e um “conceito”: “A ‘natureza

³⁶ Ibid., p. 39; ed. italiana, p. 44.

³⁷ Ibid.

morta' não só permaneceu praticamente o único objeto, mas pelo seu ser brotado, pela sua intensidade do pequeno é também, ou pode ser, superior a cada cultura. No melhor dos casos ele é um sigilo, não um ideograma que coincide perfeitamente com o nosso intensivo mais íntimo, com o mistério de nós e do fundamento, como no caso da última música pensável e a última metafísica pensável; na nova tela portanto a coisa em si se transforma em máscara e em 'conceito', na maneira disforme e desnaturada das arcanas emoções da meta: o íntimo humano e o íntimo do mundo se avizinham”³⁸.

Bloch tem uma compreensão peculiar da arte, o caráter utópico da arte é colocado ao lado do mito: fetiche, a máscara etc. Não está pretendendo com isto propor uma nova “mitologia da modernidade”, como fará o surrealismo de Aragon alguns anos depois e que será alvo das críticas de Benjamin, mas, como afirma o próprio Bloch em um ensaio escrito décadas depois, quer uma “salvação do mito através da luz”; no calor do debate sobre o expressionismo, Bloch propõe uma “racionalização do irracional”. Bloch não pretende com isto subordinar a arte ao mito, ao contrário, a arte é entendida como recordação, como aproximação entre o atual e o primitivo, selvagem, em suma como expressão e utopia concreta. Ele também demonstra uma insuspeita capacidade de pensar os problemas da nova arte e de incorporar na sua reflexão uma tal elasticidade de referências históricas e culturais, como aquelas dos chamados períodos de decadência artística ou da arte primitiva. Na arte e sobretudo na nova arte de Cézanne e Van Gogh o interior do mundo e o interior do eu se avizinham e o inatural, a recordação, e o vivo se tocam: “Superfícies evanescentes, crescendo de plenitude, tornar-se selva, fluxo e refluxo das coisas na selva de cristal do eu (*Ichkristallwald*), profundíssima explosão criativa, pansubjetivismo na coisa, dentro da coisa, como coisa mesma, onde o objeto externo desaparece para retornar como uma das quinhentas divindades de Cantão no templo da oculta Cantão interior. Aqui as obras de arte conhecidas na sua heterogeneidade podem aparecer como espelho da terra em que descobrimos o nosso futuro como dissimulado ornamento da nossa figura mais íntima, como realização finalmente percebida e adequada, como presença do si do eternamente pensado, do eu, do nós, do *tat twam asi*, da nossa glória que vibra no mistério, da nossa oculta existência divina”³⁹.

2. Notas sobre uma filosofia “expressionista” da música

A filosofia da música de Bloch possui a mesma originalidade de construção da sua teoria do ornamento. Esta ordenada em três partes: uma consideração sobre a história da música; uma filosofia da história da música e uma teoria da música. Como no capítulo sobre a ornamento, toda a reflexão sobre teoria e história da música está voltada para a atualidade, isto é, para a música

³⁸ Ibid., p. 41; ed. italiana, pp. 46-47

³⁹ Ibid., pp. 43-4; ed. Italiana, pp. 47-8

expressionista. Toda a sua ampla consideração sobre a história da música está livre da concepção da historiografia tradicional que opõe épocas de progresso e épocas de decadência. Mais do que isto, sua filosofia da música é uma crítica à racionalização do material musical, ou da teoria do progresso aplicada à música. Para isto, Bloch constrói uma “egologia místico-musical”, que é muito semelhante às “características fundamentais do *Kunstwollen*” em que o grego antecipa o egípcio. A história é um mero receptáculo em que tem lugar a metamorfose desse ego, a perspectiva é não linear, pois pode facilmente ocorrer que a figura exemplar de um nível anterior dessa egologia apareça em uma etapa historicamente posterior. Afirma que subjetividade, o Ego e suas metamorfoses históricas, constituem o coração e o centro da música, e não certo tipo de racionalidade do material musical, caso contrário, é o que denomina de “domínio do inessencial” e a música realiza justamente um processo inverso, que consiste no “debilitamento do inessencial”: “O debilitamento do inessencial para a história da música, e a crescente subjetivação, a adequação da procura e da aventura, do espírito *imprévu*, e próprio no elemento impressivo que este possui obedece a um pensamento expressionista voltado ao essencial, um pensamento que encontra sempre o *trouver* sobre o *construer*”⁴⁰.

A música possibilita a construção de “uma casa semelhante ao eu”, cuja dimensão depende do ego tanto do produtor como do ouvinte. O importante é colher os diferentes estados geniais do eu, que se tornam exemplares para cada um no sentido de Mozart, Bach e Beethoven. “Mas o elemento ainda mais central que faz explodir o simples jogo formal do ordenamento dialético é a relação que se limita a acenar entre o grego Mozart, o gótico Bach, o barroco Beethoven, Wagner, e o seráfico músico desconhecido, e os correspondentes indícios posicionais de uma filosofia da história da interioridade edificada no mundo”⁴¹. É necessário construir para cada mestre verdadeiramente importante uma casa do eu. A tipologia egológica tem quatro etapas. A primeira é a etapa do “pequeno ego mundano”, o harmônico, os gregos, o ego que vive em perfeita harmonia mas sem tensões. Mozart é representativo desta etapa com a música que compôs aos quinze anos. Na segunda etapa se expressa “o ego espiritual pequeno” e está exemplificado por Bach. A casa dele Ego é pequena, e a atmosfera que reina principalmente nela é a devoção, a piedade e a tácita exaltação. É difícil dizer se o herói da terceira etapa, a do ‘grande ego mundano’ representado por Beethoven, Wagner e Bruckner, vive em alguma casa.

⁴⁰ Ibid., p. 62; ed. italiana, p. 57.

⁴¹ Ibid, p. 66; ed. italiana, p. 60.

Ao discutir o contexto sociológico da música enfatiza, se apoiando nas observações de Nietzsche, em *Nascimento da tragédia*, sobre a juventude da música. Para Bloch Nietzsche apreende a corretamente a “não-contemporaneidade” da música, ao destacar que Bach aparece somente quando na história da pintura moderna já havia chegado a época de Watteau e de Tiepolo. A “explosiva juventude” da música, é uma perpétua síncope da história moderna. A interpretação de Nietzsche, acrescenta Bloch, se mostra no entanto incapaz de perceber a não-contemporaneidade da música a partir do futuro: “Além disso o próprio Nietzsche quando colhe a não-contemporaneidade histórica da música, a transforma muito violentamente em um simples *reventant* e a liga muito ao passado em vez de iluminá-la a partir do futuro: como espírito do grau utópico...”⁴². Ao insistir na “explosiva juventude da música”. Bloch e a desigualdade de desenvolvimento das artes, e que a música, principalmente no séc. XIX, realiza um processo sem paralelo: “A técnica compositiva andou adiante, algumas formas pouco importantes se interromperam, se desenvolveu uma forma das bases expressivas ainda mais profundas e a expressão se elevou de tal maneira que, no séc. XIX, na música não há em geral nenhuma correspondência com o declínio e o sucessivo forte desenvolvimento que interveio na pintura”⁴³. Esta juventude inesgotável culmina na música expressionista: “Aqui só o jovem que não morre, que não renuncia, o jovem que incessantemente se renova no gênio, traz consigo a maturidade, aquela maturidade que enquanto tal dá antes de tudo substância à ‘juventude’; as dissonâncias soltas, o intensificar-se do crescendo e até a música atonal aparentemente um tanto anárquica, constituem na realidade apenas o ‘contra-movimento’ inferior de um mais alto expressionismo que está se impondo e da visão da essência que não atinge nunca od inícios, em que se esgota a gótica exuberância”⁴⁴.

Ao analisar a questão da teoria da harmonia se detém na obra de Schönberg. O uso da dissonância é sobretudo um modo, um novo som que quer exprimir algo de novo. Schönberg coloca o insólito em destaque, pois diz com palavras novas o que é novo, sua nova associação sonora exprime simbolicamente o mundo afetivo do novo homem. “Possuímos um grande número de excelentes tratados de teoria e em particular referimo-nos ao manual de Schönberg (Manual de harmonia) para dar solução prática ao problema; isto não porque o autor seja um músico criativo que perseguiu só um sistema de exposição (porquanto estamos de acordo com ele) e não um sistema da natureza, quanto mais pelo motivo mais profundo, porque neste livro mesmo O metodólogo mais sucedido se preocupa significativamente que a forma não supere o seu objeto nem em sentido finalístico”⁴⁵.

⁴² Ibid., pp. 57-58; ed. italiana, p. 53

⁴³ Ibid., p. 60; ed. Italiana, p. 55

⁴⁴ Ibid.; pp. 62-3; ed. italiana, p. 57

⁴⁵ Ibid., pp. 156-7; ed. italiana, p. 140

Sem podermos aprofundar aqui a análise de Bloch sobre a teoria da música, não podemos deixar de mencionar, de passagem, a sua valorização da música de Wagner e os vários capítulos dedicados a sua obra. Este juízo de Bloch permanece inalterável, sobretudo quando nos anos trinta a música de Wagner passa a ser objeto de manipulação dos nazis. Para Bloch o “nazi coze em caldo próprio”. Após a II Guerra mundial, ainda morando na antiga República Democrática Alemã, não deixava de assistir assiduamente o festival em Bayreuth. Poderíamos confrontar a sua análise com a de Adorno, o que seria profundamente relevante para se compreender como se colocava também de modo polarizado a questão da música no “debate sobre o expressionismo”, mas o paralelo precário que vamos fazer aqui diz respeito apenas à crítica da racionalização do material musical. Ambos, mesmo sem fazer referência direta, elaboram uma filosofia da música em polêmica com Weber. O processo de racionalização-desencantamento das anteriores relações tradicionais, de acordo com o conceito de modernidade de Weber, significou na música um progressivo domínio das “ações musicais deliberadamente racionais” sobre as ações musicais que apenas possuem legitimação tradicional e que gradualmente são derrotadas no conflito. As ações musicais deliberadamente racionais são fruto da “razão matemática”. F. Fehér analisa o ensaio de Weber “As bases racionais e sociais da música” de 1911. Para ele a filosofia da música de Adorno e Bloch estão em polêmica direta com Weber: “um poderoso estímulo negativo”⁴⁶.

Os capítulos dedicados à filosofia da música de Bloch foram escritos durante o verão de 1915. Bloch que nunca pertenceu ao círculo de Weber e que, segundo Fehér, experimentava um certo ressentimento por sua exclusão desse “paraíso espiritual”, possivelmente não pode conhecer o ensaio de Weber em forma de manuscrito. No entanto, sabemos pela correspondência de Bloch, que discutiu o plano da “Filosofia da música” com Weber, do qual resultou uma entrevista singularmente insensível. Não pode ser uma casualidade que o único motivo polêmico em que Bloch captou a mensagem de sua filosofia da música, em uma carta a Lukács, tenha sido uma invectiva contra a idéia de “progresso” musical que era, certamente, o ponto central da tese da racionalização weberiana⁴⁷. A crítica de Bloch à teoria da racionalização de Weber é, no entanto, assistemática. No lugar de uma teoria da racionalização do material, ele constrói uma “egologia místico-musical”, como vimos. Para Bloch a idéia de racionalizar a música é outra versão dessas inumeráveis tentativas de reformular a existência humana mediante o domínio do inessencial (*die Verwaltung des Unwesentlichen*).

⁴⁶ “Música e racionalidade” in HELLER, A. et FEHÉR, F. *Políticas de la postmodernidad*. Barcelona, 1989, pp. 126-7

⁴⁷ BLOCH, E. *Briefe 1903-1975*, ed. cit., vol. 1, p. 157 e 160. Bloch comenta com Lukács, as impressões (mutuamente conflituosas) de Weber sobre o seu projeto de uma filosofia da música, carta de agosto de 1916. pp. 171-2.

3. O herói cômico X o herói trágico e o drama não-trágico

Na primeira edição do livro, 1918, o capítulo sobre “O herói cômico” sucedia o capítulo sobre a “Produção do ornamento” e antecedia a parte sobre a “Filosofia da música”, posteriormente foi excluído da edição de 1923 ⁴⁸. Pode-se perceber a construção de uma estética muito peculiar, isto é não-sistemática e voltada para as múltiplas manifestações da nova arte: parte das formas cotidianas, uma asa de vaso, salta para o ornamento, a arquitetura e a pintura, faz o elogio do herói cômico na literatura e no drama e elabora ao final uma filosofia da música. Todas estas formas são pensadas em conexão com a experiência do expressionismo: Pölzig, Kandinsky, Strindberg e Schönberg. A importância deste capítulo diz respeito ao seu elogio do herói cômico e, não por acaso, trava também uma polêmica direta com o “neo-classicismo” de Lukács, antecedendo a querela dos anos trinta.

A primeira parte do ensaio é dedicada ao herói “cômico-melancólico” Dom Quixote e a segunda a uma “Teoria da drama” – defende a superioridade do herói cômico frente ao herói trágico. Interessam aqui os seus comentários diretos sobre a “Metafísica da tragédia” de Lukács. Bloch questiona se o herói “sério” deve tornar-se desunido (*zerrissen*) ou se é essencial para tornar-se sério que ele se torne desunido. O que lhe parece certo, não é todavia para Lukács, que é citado. Este nega os impulsos (*Blutenmüssen*); quer um herói perfeito e não uma perfeição condicionada. “É um jogo amargo o trágico. Já foi dito, é verdade, que os homens trágicos estão já há muito tempo mortos antes de falecerem” ⁴⁹. A consciência do destino de um herói trágico é representada por meio de um instante dado fora da temporalidade dos acontecimentos. A morte trágica é um privilégio dos grandes personagens que vivem suas ações como algo que lhe deveria necessariamente acontecer. O herói deve alcançar o seu destino. Retoma a questão do ensaio de Lukács, “apenas quando nós estivermos inteiramente sem deus, teremos novamente uma tragédia (...) nunca as almas humanas trilharam tão solitárias os seus caminhos, porque a natureza e o destino nunca foram tão terrivelmente sem alma como hoje, por isso é de se esperar para nós novamente o nascimento de uma tragédia” ⁵⁰.

Bloch polemiza com a preocupação de Lukács sobre a atualidade da tragédia. Questiona o seu elogio da tragédia clássica de Paul Ernst a Hebbel, a Alfieri, Corneille e Racine até Sófocles. Mostra como o instante trágico em sua imanência perfeita de sentido, como quer Lukács, se coloca fora do cotidiano, sem atingir o mundo que o circunda, ao contrário do cômico, que configura

⁴⁸ Bloch já dá notícias sobre o “Herói cômico” em uma carta a Lukács de maio de 1913, *Ibid.*, pp. 112-116

⁴⁹ BLOCH, E. “*Der komische Held*” in *Geist der Utopie* (1918). Frankfurt, 1985, p. 67

⁵⁰ *Ibid.*, p. 69.

homens “reais” em uma anarquia de claro e escuro sem fim. O cômico representa uma condição e não um mero instante. O cômico é reflexivo e trágico constitutivo. No cômico tudo torna-se sem perigo, acidental e episódico. As inúmeras risadas constituem uma nova comoção. A comédia autêntica possibilita não apenas um eu para o mundo mas um mundo para o eu. Esta forma, conclui Bloch, não se move em meio a conceitos ou à fantasmagoria artística de uma perfeição imanente da forma ⁵¹.

O elogio do “herói cômico” é essencial para a compreensão do posicionamento de Bloch diante da literatura moderna, desde o *Espírito da utopia* aos seus comentários sobre o “romance da bizarrice” de Joyce ou sobre o teatro épico de Brecht, à sua interpretação do “humor objetivo” na *Estética* de Hegel, como também à sua leitura do *Kolportage*, dos romances de detetive etc. Mas por outro lado, a literatura ocupa um lugar secundário à pintura e sobretudo à música na composição do livro como um todo, a sua interpretação da literatura está muito unilateralmente centrada no ensaio de Lukács sobre a tragédia. Bloch deixa de lado uma ambivalência essencial na concepção lukacsiana sobre a atualidade da tragédia, isto é, não amplia a discussão sobre a alternativa do drama não-trágico.

No ensaio “Metafísica da tragédia” ⁵², Lukács problematiza as possibilidades da tragédia na produção dramatúrgica atual, após uma consideração inicial sobre esta forma, diferenciando-a do drama e do romance, centra sua atenção na obra de Paul Ernst, a quem é dedicado o ensaio. Esboça, na sua conclusão, um novo horizonte da forma dramática na trajetória de Paul Ernst, o da representação do drama não-trágico, que deixa em aberto. Sem querer refazer aqui, nem mesmo brevemente, a complexa argumentação deste ensaio famoso, o que deve ser enfatizado é a sua forma aberta e o seu caráter de transição. Lukács já havia escrito um longo estudo sobre a história do drama moderno e um livro de ensaios, mas não dispunha ainda de um instrumental sistemático, o que passa logo em seguida a desenvolver. A superioridade de imanência de sentido do trágico, sua perfeição formal e sua radical contraposição à experiência vivida constituem os elementos fundantes de sua concepção estética elaborada na primeira tentativa de construir uma estética sistemática (1912-14). A alternativa esboçada no ensaio sobre a tragédia deixa também em aberto

⁵¹ Cf. Ibid., p. 77. Nicolas Tertulian percebe corretamente as diferenças de opinião entre Lukács e Bloch: “Em uma carta de novembro de 1916 declarou abertamente a sua impressão que o pensamento estético de Lukács gravitasse em torno de uma ‘metafísica da forma’ que o avizinhava de modo surpreendente ao ‘realismo’ no sentido medieval do termo, como se os elementos e as estruturas da obra de arte refletissem essências atemporais: ‘...e não uma contradição necessária da mais precisa motivação que o mais puro nominalista em relação à forma do estado e realista em relação à arte? Comparável de qualquer modo a Pietro Ramo que definia o número das sílabas e naturalmente a posição da palavra na frase, como reflexo, cifra, das reais relações lógicas?” BLOCH, E. *Briefe*, ed. cit., p. 183. Acrescenta tertulian: “A carta de Bloch contém in nuce, a crítica que desenvolverá anos depois contra as posições estéticas de Lukács: acusa-o de neo-classicismo. TERTULIAN, N. “L’Estetica di Lukács, i suoi critici, i suoi avversari” in op. cit., p. 260.

⁵² LUKÁCS, G. “Metafísica de la tragédia” in *El alma e las formas*. Barcelona, 1975, pp. 243-274. Publicado originalmente em húngaro “*A tragédie metafizikája*” in *Szellem*, 1911, e em alemão na revista *Logos*, vol. 2, 1911.

uma outra questão decisiva e que estabelece uma ruptura significativa com a concepção estética desta primeira sistematização e decisiva para sua teoria da literatura: a alternativa do drama não-trágico, o romance, ou seja, a possibilidade de uma forma artística democrática, mais próxima do homem inteiro da experiência vivida.

Neste mesmo ano, publica na mesma revista Szellem, um pequeno artigo extremamente instigante: “O problema do drama não trágico”⁵³. Começa lançando a questão se o homem trágico e o destino trágico são verdadeiramente os pontos culminantes da existência humana; retoma Platão ao reconhecer a não-dramaticidade do homem sublime, do sábio. Lukács aborda a questão do trágico de modo diverso, isto é, contrapõe a tragédia ao drama não-trágico, o que não acontece de modo tão claro no ensaio sobre Ernst. Encontra nas tentativas de Maeterlinck e Shaw, possibilidades para configuração do “homem novo, não-trágico”, mas que não foram inteiramente desenvolvidas. “Existe uma poesia dramática não-trágica; esta no entanto não constitui uma superação do trágico no interior da sua esfera mas antes a sua completude. O inteiro drama indiano pertence a este gênero, o êxito último do drama grego está energicamente próximo deste, a época de ouro dos espanhóis raramente lhe ultrapassa os limites; e as suas formas mais interessantes se encontram no entanto no final da evolução de Shakespeare e da sua época”⁵⁴. A formulação sobre esta nova forma do drama, sua aproximação ao drama barroco espanhol, à forma alegórica do *Mysterienspiel* e ao último Shakespeare e sobretudo a valorização do sábio platônico é explicitamente semelhante àquela de Benjamim ao analisar o teatro épico de Brecht, o juízo de Bloch é também não divergente. Esta nova forma decorre de uma exigência vital: “os homens perderam inteiramente a firmeza marmórea e a coerência do homem trágico (*Insichgeschlossene*) e que canais visíveis e invisíveis deixam correr seus conteúdos um contra o outro e no mundo que lhe circunda”⁵⁵. O sábio foi o tipo de herói que possibilitava a configuração deste novo tipo de homem, mas esta solução não é a única e a melhor: “o drama não-trágico é uma forma democrática; ele não cria castas entre os homens como a tragédia; a sua forma mais pura deveria reunir toda a essência do homem, sem heróis nem sábios, para encontrar assim uma completude da vida e uma forma acabada”⁵⁶. O drama não-trágico para Lukács está próximo da fábula: “Na fábula tudo acaba bem – provisoriamente desta maneira tomamos em consideração apenas o necessário êxito não-trágico – no romance (com este termo quero indicar aqui o drama não-trágico) o destino é superado”⁵⁷. Lukács já antecipa sua elaboração da estética do romance⁵⁸ e do livro sobre Dostoiévski⁵⁹, pois a

⁵³ LUKÁCS, G. *Seritti sul romance*. Bologna, 1982, pp. 61-7.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63

⁵⁵ *Ibid.*, p. 64

⁵⁶ *Ibid.*, p. 65

⁵⁷ *Ibid.*, p. 64

⁵⁸ “L’estetica del romance. Tentativo di fondazione metafisica della forma del drama non-tragico” in LUKÁCS, G. *Seritti sul romance*. ed. cit. Pp. 89-116. Lukács se ocupa desta forma do drama não trágico de setembro de 1911 a

questão de encontrar esta nova forma passa a ser, para o crítico, uma tarefa e uma missão, “um mistério sem teologia”⁶⁰. ele dá mostras também de uma significativa mudança de valores na sua concepção estética, não apenas ao dar início à sua primeira sistematização, mas ao escolher o romance como uma alternativa democrática em relação à tragédia.

4. Mais uma vez sobre o cômico

Neste momento seria o caso de determinar melhor o que estamos chamando de “antivanguardismo” no jovem Lukács mostrou-se já refratário ao expressionismo, nos anos dez ou mesmo um pouco antes. No entanto, e isto é de fácil constatação, ainda não generaliza esta sua restrição para todas as vanguardas como a partir dos anos trinta; há, em todo caso, como já afirmamos anteriormente, uma ambivalência; o jovem Lukács é ainda apenas tendencialmente um “anti-vanguardista”, pois mostra-se bem atento à nova arte. Participa da transformação da sensibilidade visual, assimilando e sabendo valorizar a nova pintura de Gauguin, Van Gogh e Cézanne; é grande admirador de Strindberg, Ibsen e sobretudo, de Dostoiévski; da música de Bela Bartók e da ironia em Thomas Mann⁶¹. Mesmo nos anos vinte, esta ambivalência ainda persiste o que lhe acolher com simpatia a obra de Karl Kraus⁶², por exemplo. Mas certamente seria equivocado restringir este “antivanguardismo” tendencial apenas às tendências expressionistas, supondo haver uma preferência “construtiva” em relação à nova arte, como faz F. Fehér⁶³. A não ser que se identifique neo-classicismo com construtivismo, o que não seria o caso. Bloch tem razão ao enfatizar com veemência o neoclassicismo do jovem Lukács. O “antivanguardismo” tendencial do jovem Lukács está justamente nesta sua preferência pelo clássico, pela imanência de sentido da forma harmônica, acabada e radicalmente distanciada da experiência vivida. Vimos que Lukács está interessado em um primeiro momento na renovação da tragédia clássica, daí seu entusiasmo pelo teatro de Paul Ernst, criticado por Bloch, em seguida sua reflexão se orienta para o drama não-trágico, para o romance. Sem dúvida, sua intenção está voltada para a nova arte, mas com uma visão inadequada, “neo-clássica”. A sua posição em relação ao romance, que não vamos discutir

julho de 1915. As últimas referências a esta forma constam do manuscrito sobre Dostoiévski, ver FEHÉR, F. “Filosofia della storia Del Dramma, metafisica della tragédia e utopia Del dramma non trágico” in VV.AA. *la scuola di Budapest: sul Giovane Lukács*, ed. cit., pp. 247-294.

⁵⁹ Este material permanece ainda inédito, F. Fehér é responsável pela recuperação do manuscrito encontrado na famosa valise depositada em um banco de Heidelberg por Lukács em 1917, encontrada depois da morte do autor, nela havia também alguns capítulos da sua estética e inúmeras correspondências, por exemplo, as cartas de Bloch a Lukács. Como se sabe, a *Teoria do romance* constitui uma parte deste estudo sobre Dostoiévski.

⁶⁰ Ibid., p. 65

⁶¹ Refiro-me ao pequeno ensaio de 1909 sobre *Sua alteza real* in MANN, Th. Sua alteza real. Rio de Janeiro, s.d., pp. 5-14.

⁶² Ver o artigo, sobre Os últimos dias da humanidade de Kraus, publicado em março de 1923 no jornal berlinense Die Rote Fahne: “Um pamphlet contre la guerre de la bourgeoisie” in LUKÁCS, G. *littérature. Philosophie. Marxisme*. LÖWY, M. (org). Paris, 1978, pp. 90-95

⁶³ FEHÉR, F. “Al bivio dell’anticapitalismo romântico” in VV.AA. *La scuola di Budapest: Sul giovane Lukács*. ed. cit. p. 178.

aqui, é diversa. Basta lembrar a sua preferência por Dostoievski, um autor nada tradicional; sabemos também que sua atitude diante do escritor russo muda diametralmente na década de trinta⁶⁴. A sua restrição ao expressionismo já está presente no livro sobre o drama moderno, principalmente nas suas observações críticas a um dos precursores do teatro expressionista (e sobretudo do teatro épico de Brecht) Frans Wedekind.

Lukács na sua análise do drama moderno evidencia um dos aspectos que estamos chamando atenção: sua preferência pela tragédia em relação à comédia, pelo clássico, ou melhor, seu ceticismo em relação às possibilidades da comédia no drama moderno, pois sua visão do cômico nas artes figurativas é diversa. Para ele o drama moderno tem se mostrado incapaz de produzir uma grande comédia. Esta limitação está na visão que está na base mesma do processo de criação, que é investigado no particular. Evidentemente, a sua atitude diante do cômico não é unívoca: “É imaginável que através do máximo ‘aprofundamento’ do aspecto cômico grotesco a comédia possa alcançar uma forma plenamente artística, é em suma imaginável um estilo cômico moderno que saiba pôr a comédia no mesmo plano das artes figurativas, que hoje se movem na mesma direção (Toulouse-Lautrec, Beardsley, alguns membros do grupo “Simplicissimus”, para não falar dos antigos como Degas ou, melhor, Daumier e Guys)”⁶⁵.

O comentário de Lukács vem a propósito da variação de um tema cômico caro à literatura moderna: o tema da fraqueza masculina diante da mulher. Ibsen, Wedekind e Shaw são os exemplos. Wedekind aparece como um representante extraordinário da tragicomédia-grotesca. “No como wedekindiano o cômico e o trágico fundem-se segundo as regras do grotesco, vale dizer da luz emanada de um humor conseqüente que amálgama e absorve em si também os efeitos inequivocamente trágicos. Wedekind é sem dúvida o mais coerente entre os artistas do grotesco moderno”⁶⁶. Wedekind é colocado ao lado dos naturalistas: “como os naturalistas, Wedekind é conduzido a ver os homens apenas no interior de um *milieu* e de uma atmosfera claramente individuados; também ele não concebe nunca o destino isoladamente e individualmente, os seus personagens sofrem de necessidades psicológicas ou sociais irrevogáveis”⁶⁷. Wedekind sabe colher

⁶⁴ Na *Teoria do romance*, Dostoievski ocupa um lugar mais importante do que Tolstoi, na década de trinta, é Tolstoi e escritor russo modelar, enquanto Dostoievski passa ser visto com desconfiança, “subjetivismo”, etc. O leitor está até hoje a espera dos inéditos do famoso livro sobre Dostoievski. No final do segundo ensaio “Ensaio de tipologia da forma romanesca”, Dostoievski é visto como antecipador de uma nova forma de narrativa: “Dostoievski não escreveu romances, e o ânimo configurador visível em suas obras não tem nada a ver, nem afirmativamente nem negativamente, com o romantismo europeu do século XIX nem com as múltiplas reações, não menos românticas, contra ele. Pertence já ao novo mundo” in LUKÁCS, G. *El alma y las formas / La teoría de la novela*. ed. cit., pp. 419-20. Segundo Fehér. “Com o livro sobre Dostoievski Lukács teria se tornado um (‘secreto’) personagem alemão, enquanto Dostoievski mesmo tornava-se um personagem alemão, sobretudo nos círculos de anticapitalismo romântico” in FEHÉR, F. “*Al bivio...*” in op. cit., pp. 167-7.

⁶⁵ LUKÁCS, G. *Il dramma moderno dal naturalismo a Hofmannsthal*. Milano, 1980, p. 211.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 214

⁶⁷ *Ibid.*, p. 213.

das pequenas coisas e da irracionalidade imprevisível de que está impregnado cada evento o próprio motivo de suas obras. Wedekind utiliza do naturalismo a técnica de aproveitamento dos traços e dos aspectos secundários que acompanham os eventos, sem nunca ter sido propriamente um naturalista. “Se poderia dizer: diante do seu empirismo e ao seu procedimento sempre a posteriori Wedekind é um dedutivo e um racionalista”⁶⁸. Este procedimento lhe permite um distanciamento do espectador diante do evento, distanciamento que é intensificado pela passagem brusca de uma cena à outra: “A técnica do cômico em Wedekind consiste na rápida e improvisada, nunca através de mediações, passagem de uma a outra perspectiva: é como se observássemos os homens e os seus destinos primeiramente à pequena distancia e depois, novamente, de muito mais longe. Continuamente mudam e se entrelaçam, neste mundo, o vizinho e o longínquo, o tipo e o indivíduo, a imediatez e a retórica, a fria constatação e o lamento lírico, a tragédia e a farsa”⁶⁹.

Mas este distanciamento e a observação fria que o acompanha, é compreendido por Lukács como um procedimento problemático: “Muito dos seus personagens falam como se quem exprimisse o seu pensamento não fosse o poeta mas o observador frio e esperto. Também aqui, como sempre acontece com Wedekind, é bastante difícil distinguir entre estilização consciente e efetiva impotência diante da coisa que reproduz”⁷⁰. O caráter problemático do teatro de Wedekind reside no seu método de configuração, que é aproximado ao “diletantismo”. Aqui, nos deparamos, novamente, com uma profunda diferença entre Lukács e Bloch. Basta lembrar as críticas à concepção restritiva de Lukács ao diletantismo em *Espírito da utopia*⁷¹. É o diletantismo o aspecto negativo da obra de Wedekind: “Certamente Wedekind tem sido um diletante, como é certo que tem havido sempre um complexo de circunstâncias particulares a favorecer ou impedir de atingir o êxito de toda a sua iniciativa poética. Portanto em muitos de seus dramas, que globalmente podemos considerar bem sucedidos, há momentos estupendos que se alternam com elementos completamente desacertados (ou vice versa)”⁷².

Wedekind, portanto, se mostra incapaz de estabelecer mediações entre as situações que configura, a sua tentativa de reproduzir o “caos do mundo” manifesta uma visão “pessimista” (“ironia niilista”), intercala abruptamente cenas bem sucedidas com elementos desacertados, força o

⁶⁸ Ibid., p. 214.

⁶⁹ Ibid., p. 215. Um distanciamento, incapaz de despertar simpatias do jovem crítico, o seguinte trecho também é bem ilustrativo: “Wedekind observa o fim doloroso destas numerosas vidas de uma grande distância... sem participação, como um menino que depois de ter destruído um formigueiro se contentasse a contemplar a desesperada e desorientada aflição dos pequenos insetos”. Ibid., p. 221

⁷⁰ Ibid., p. 216.

⁷¹ A crítica de Bloch é diretamente contra a “clássica idolatria da forma” (autônoma) da concepção lukacsiana: “É novamente possível ao novo artista fazer-se dono da obra de arte sem uma forma conceitual inibidora...Emerge, em outras palavras, um novo acento, menos consciente...um acento arquétipo (*urbildiche*), que não teme acusação de diletantismo” in BLOCH, E. *Geist de Utopie* (1918). ed. cit., p. 182.

⁷² LUKÁCS, G. *Il dramma...*, ed. cit., p. 216.

espectador a um distanciamento longínquo, poderíamos dizer, “seco”, da cena e partilha de uma visão diletante. Aqui temos em boa medida a forma embrionária dos argumentos posteriores de Lukács ao criticar a ausência de mediações no método criativo do expressionismo, na montagem, da *Weltanschauung* das vanguardas, sobretudo da “bohème” dos intelectuais etc ⁷³. Seria um equívoco, na aproximação destes argumentos, deixar de lado, o fato de que o jovem Lukács realiza uma audaciosa e instigante análise (imane) da evolução do drama burguês e que não vamos aprofundar aqui. Nosso objetivo é mostrar a sua crítica negativa à obra de Wedekind. Nela está presente tendencialmente o “antivanguardismo” posterior. Ao se referir à trajetória do dramaturgo austríaco, Lukács deixa claro sua avaliação crítica: “Wedekind se distancia da estrada que havia tomado no início. Ele começou escrevendo tragicomédia da vida moderna e termina escrevendo *Tendenzdramen* que iluminam algumas questões de detalhe. Nestes trabalhos permanecem todas as deficiências estilísticas passadas... o diletantismo wedekindiano, portanto, é incrivelmente visível mesmo onde o dramaturgo não busca efeitos trágicos ou tragicômicos, mas quer se aproximar da farsa” ⁷⁴.

5. O “desvio” sistemático ou a Estética de Heidelberg de Lukács

Ao concluir o seu livro de ensaios, *A alma e as formas*, e deixar em aberto a questão do “drama-não-trágico”, do romance, que só retomará depois de 1914, Lukács se depara com a necessidade de aprofundar seus conhecimentos filosóficos e decide elaborar uma estética sistemática. O plano inicial data de 1911, quando ainda de sua estadia em Florença e o início da redação em 1912, já residindo em Heidelberg. O material elaborado entre 1912 e 1914, foi postumamente publicado com o título de *Filosofia da arte*. Lukács interrompe esta sua elaboração inicial por vários motivos, entre eles para se dedicar ao livro sobre o *Dostoievski*, e ao retomar logo em seguida seus trabalhos de estética, elabora um outro plano, em boa medida divergente em relação ao primeiro. Os primeiros capítulos da *Estética de Heidelberg* foram escritos provavelmente entre o final de 1916 e início de 1918. Georg Markus observa que Lukács havia também pensado em elaborar uma análise crítica da história da estética antes de começar a *Filosofia da arte* ⁷⁵. Décadas depois, Lukács, no Prefácio de 1962 à *Estética I*, agradece o interesse crítico que Ernst

⁷³ Certamente os argumentos da década de trinta possuem um outro tom, basta retomar o seguinte trecho, em que Lukács critica o autor de *Lulu*: “Wedekind separa do contexto global os fatores elementares – sobretudo o sexual, mas também a esfera instintiva do homem – e os opõe abstratamente, como potência autônoma, ao mundo, à sociedade, que se expressa em um sistema rígido de convenções mortas e decrépitas”. LUKÁCS, G. *Nueva historia de la literatura alemana*. ed. cit., p. 154.

⁷⁴ LUKÁCS, G. *Il dramma...* ed. cit., pp. 222-3.

⁷⁵ “Nota di György Márkus” in LUKÁCS, G. *Estetica di Heidelberg*, ed. cit., p. 337. Entre os diferentes planos de obras nem sempre terminados, Lukács planejava em 1909 um livro sobre Schlegel ou também chamado de livro sobre o romantismo que não foi realizado. Ver carta a Leo Popper de outubro de 1909 in LUKÁCS, G. *Briefwechsel. 1902-1917*. KARÁDI, E. et FEKETE, E. (org). Stuttgart, 1982., p. 89; trad, francesa: *Georg Lukács. Correspondence de jeunesse*. Paris, 1981, p. 69.

Bloch ⁷⁶, Emil Lask e sobretudo Max Weber demonstraram em relação a sua tentativa (segundo o próprio autor, “falida”) de construir uma estética sistemática ⁷⁷.

Lukács pretendia utilizar o material da segunda versão para conseguir sua livre docência junto à Universidade de Heidelberg. Apresentou em março de 1918 o manuscrito incompleto. Posteriormente, os manuscritos apresentados não foram encontrados nos arquivos da universidade. Há o seguinte comentário de Rickert: “Nos primeiros capítulos ocupam um amplo espaço as distinções metodológicas. Têm como finalidade explicar a necessidade de uma ‘fenomenologia’ estética a qual deve proceder a doutrina do valor estético. Um amplo ‘esboço’ da fenomenologia dos comportamentos criador e receptivo se encontra no segundo capítulo. No terceiro começa a exposição dos conceitos estéticos centrais, que inicia com a discussão da relação sujeito objeto. Em seguida todavia a análise não prossegue de modo sistemático como até este ponto, mas se interrompe com a problemática da metafísica do belo. Não se compreende de que modo se construiria o sistema como um todo” ⁷⁸.

Não pretendemos reconstruir aqui este plano original que, pelo visto, nunca chegou a ser claramente definido. Antes de tudo, é importante ressaltar, de um lado, a unidade dos manuscritos como um todo e de outro, determinar suas divergências internas. Lukács no contexto, passava por um intenso processo de maturação teórico-filosófica. Esquemáticamente, podemos dizer que Lukács inicialmente busca se apoiar na estética de Kant e em seguida na de Hegel. Dificilmente se encontra nos capítulos da *Filosofia da arte* a presença tão marcante da fenomenologia hegeliana como a *Estética de Heidelberg*, como veremos. Nos manuscritos de 1912-14, Hegel aparece substancialmente junto de Schopenhauer e Schelling, como um representante da moderna estética platonizante, e não há dúvidas que neste período a tradição schellinguiana tinha para Lukács um papel bem mais importante. Na *Estética de Heidelberg*, esta concepção muda radicalmente. Ora Hegel aparece – em relação tanto ao sistema conjunto como a sua estética – como o maior representante moderno daquele idealismo “concreto” que visa a superação das “trancendências abstratas” do platonismo. Mas, ainda mais importante é o fato de que o inteiro manuscrito, inclusive os capítulos teóricos, representa também uma única batalha crítica contra o espírito da filosofia

⁷⁶ Na carta de março de 1913, Bloch solicita um pouco de tempo para poder ler com calma as 300 pgs manuscritas que Lukács lhe enviara, ver BLOCH, E. *Briefe*, vol. 1, ed. cit. p. 108. Bloch comenta, em abril de 1915, as suas primeiras impressões como leitor dos capítulos sobre o paradiso terrestre (não é encontrável tal referência em nenhum dos capítulos da F. da A, diferentemente da relativa à questão do gênio, provavelmente este material tenha se perdido) e gênio (*Filosofia da arte*), que imediatamente lhe pareceram claros, mas que se sentia um leitor de um processo de produção já com mais de dois anos. *Ibid.*, pp. 148-50. Mais comentários de Bloch sobre a *Filosofia da Arte* de Lukács, cartas 37 e carta 63.

⁷⁷ LUKÁCS, G. *Estética I.*, vol. 1, ed. cit., p. 30. Os manuscritos de Heidelberg, as duas partes, só foram descobertos no início dos anos setenta. Lukács apesar da surpresa inicial ao ver recuperada uma parte destes materiais, desistiu, logo em seguida, de organizá-los, dizendo simplesmente, que a sua primeira tentativa de construir uma estética sistemática se lhe assemelhava a “um monstro de sete patas”, daí o sentido de “tentativa falida”, que já se refere no prefácio.

⁷⁸ Apud. MARKUS, G. op. cit., p. 331

hegeliana.como observa, corretamente, G. Markus: “O jovem Lukács nunca foi um hegeliano no sentido rigoroso da palavra. Mas a intensa luta para assimilação e superação da filosofia hegeliana que se reflete na *Teoria do romance* e na *Estética de Heidelberg* deve ter indubitavelmente contribuído em medida considerável para a preparação teórica da guinada marxista”⁷⁹. Neste processo não se pode subestimar a influência de Bloch sobre o desenvolvimento filosófico do jovem Lukács, particularmente, em relação ao entusiasmo blochiano com a possibilidade e necessidade de renovar a “grande filosofia”. O crescente interesse pela filosofia hegeliana pode ser hoje reconstruído através da correspondência⁸⁰.

Quando Lukács, em meados de 1916, retoma os trabalhos sobre estética, escreve um primeiro capítulo inteiramente novo, intitulado “A essência da posição estética”, antecedendo um outro dedicado à obra de arte em si, que pretendemos discutir aqui. Lukács, em uma carta de dezembro de 1916 a Paul Ernst, ao terminar este capítulo, lamenta a “massa crescente de manuscritos e apontamentos”⁸¹. Uma parte deste capítulo, “A relação sujeito-objeto na estética” foi publicada em forma relativamente diversa no primeiro número da revista *Logos* e tudo indica que foi terminado em 1917. Logo depois começa a elaborar a parte seguinte, da qual restaram 4 páginas manuscritas com o título. “A causalidade inteligível e o antropomorfismo da arte”. O texto se interrompe no meio de uma frase⁸².

⁷⁹ MARKUS, G. “La ‘prima’ estética di Lukács: lo sviluppo filosofico del giovane Lukács” in VV.AA. *La scuola di Budapest: sul Giovane Lukács*, Firenze, 1978, p. 151-2.

⁸⁰ A primeira referência de Bloch sobre Hegel a Lukács aparece em uma carta de julho de 1911, Bloch comenta, não sem reparos a sua recente leitura do ensaio “Metafísica da tragédia”. BLOCH, E. *Briefe*, vol. 1, ed. cit., pp. 39-45. A discussão é retomada com a mesma ênfase na carta seguinte: Ibid, pp. 45-52; Em dezembro do mesmo ano a discussão sobre Hegel é novamente retomada, agora abordando o sentido da filosofia da histórica existente na sua estética e sobre o mito na filosofia da arte de Schelling. Ibid., pp. 70-73. Bloch enfatizava, não sem deixar explícito um certo tom provocativo, que Lukács havia aprendido a apreciar “mais profundamente” ács havia aprendido a apreciar “mais profundamente” Hegel através

⁸¹ Apud. MARKUS, G. “La ‘prima’ estética...” in op. cit., p. 134

⁸² A relação de Lukács com a idéia de um sistema filosófico é contraditória: é afirmativa, isto é, reconhece simplesmente o princípio de sistema como necessário, e negativa, enfatiza a impossibilidade de um sistematização unitária: “O dado fundamental de que partimos é a impossibilidade de um sistematização que seja unitária, exaustiva e constitutiva ao mesmo tempo da totalidade do mundo, é, conseqüentemente, a impossibilidade de fixar uma atitude capaz de unificar em certo sentido em si todas as outras atitudes possíveis ou, ao menos, de fazê-las derivar de si de modo definitivo e harmonioso” (LUKÁCS, G. *Estetica di Heidelberg*. ed. cit., pp. 279-81). No sistema não se pode chegar à determinação “da negação-revelação da causalidade inteligível”. Entre os sistemas históricos “o hegeliano é o único autorizado a rechaçar *ad limine* este problema” (Ibid). A semelhança existente entre a refutação da idéia de um sistema filosófico fechado em si mesmo do jovem Lukács da *Estética de Heidelberg* e a de Walter Benjamin, contida no seu livro sobre o drama barroco alemão, é só aparente. Benjamin, que sempre se recusou à elaboração de qualquer sistema filosófico, encontrou no tratado, no ensaio esotérico – e posteriormente na “montagem literária” -, a forma adequada para valorizar fragmentos de pensamento sem ordená-los imediatamente através de uma concepção de fundo. Nele a relação com o sistema das categorias explicativas do objeto é indireta. No texto que introduz o seu livro sobre o drama barroco, Benjamin parte da premissa de que no fragmento o todo está representado no minúsculo, como no mosaico: “A relação entre o trabalho micrológico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das inserções nos pormenores do conteúdo material”. Ver. BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, 1984, p. 51. Perline vê o contrário, uma aproximação entre elaboração sistemática do jovem Lukács, o “desvio sistemático”, como estamos denominando, e o livro sobre o barroco de Benjamin (!?). Ver PERLINE, T. “Prefazione” in LUKÁCS, G. *Filosofia...*, ed. cit., p. XV.

Ao discutir os capítulos “A essência da posição estética” e “A relação sujeito-objeto na estética” que fazem parte, juntamente com o trecho citado acima, de um capítulo maior sobre a “obra de arte em si”, nos interessa destacar sobretudo as contradições, ao nosso ver insolúveis, da sua concepção estética e em particular da sua defesa da autonomia da obra de arte. Estas contradições perpassam não só a sua primeira estética como também a *Estética I*. Veremos que Lukács quer determinar a peculiaridade da posição estética recorrendo ao conceito de obra de arte autônoma, tirando consequências últimas deste, nos termos da *Estética de Heidelberg*, propondo uma “fenomenologia do estético”, mas sem contudo elaborar uma “teoria da obra de arte”. Inexiste tanto nos manuscritos de Heidelberg, como na Peculiaridade do estético, um capítulo sobre a obra de arte enquanto tal. Certamente, Lukács sempre previu ou planejou “sistematicamente” um capítulo sobre a obra de arte. Nos manuscritos de Heidelberg, os capítulos que iremos discutir constituem parte de uma consideração sobre a “obra de arte em si” que não foi desenvolvida. Na *Estética I*, a obra de arte enquanto tal, só é analisada enquanto “questão limite” – basta lembrar o capítulo Alegoria e símbolo”. Como esta última foi planejada em três partes e Lukács pensava as duas últimas partes, nunca realizadas, centradas na obra de arte, seja como comportamento estético seja como fenômeno histórico-social. Pode-se afirmar, com certeza, que ambas as estéticas de Lukács possuem um princípio de construção muito semelhante, no qual predomina a exigência de elaboração de um sistema estético, diferenciação da esfera estética dos outros âmbitos como o cotidiano, o teórico e o ético etc, sobre a reflexão da obra de arte enquanto tal, isto é, seja enquanto comportamento estético seja enquanto fenômeno histórico-social. Os manuscritos de Heidelberg, principalmente, os da *Filosofia da arte*, contém um capítulo sobre o comportamento criativo e receptivo, o que não aparece na *Estética I*. O curioso é que, tanto nos anos dez como no início dos anos sessenta, é a estética que introduz seus esforços sistemáticos, seja de elaboração de um Ética ou de uma Ontologia. O caráter *sui generis*, que provocou protestos de Bloch desde os anos dez, diz respeito ao caráter sistemático. Enquanto em Bloch a relação entre “experiência vivida” e as obras de arte é pensada a partir do próprio objeto, basta lembrar o percurso dado pela atualidade (expressionismo): “um velho vaso”, uma teoria do ornamento e do drama e uma filosofia da música; em Lukács, ao contrário, a necessidade de encontrar um “fundamento” filosófico para a obra de arte ocupa toda a reflexão, nunca concluída, e que se sobrepõe à obra de arte. No caso da esfera estética, a inexistência de uma “teoria da obra de arte” mostra uma lacuna intransponível de seu pensamento: o caráter não problematizado, ou melhor, não historicizado do seu conceito de obra de arte. A autonomia da obra de arte é permanentemente afirmada e diferenciada seja da experiência vivida, ou da vida cotidiana, seja da teoria, ou das ciências “desantropomorfizadoras” etc, mas seu conceito de obra de arte permanece aquém da experiência histórica da própria arte e voltada para os modelos do passado, sobretudo à grande arte burguesa pré-1848, evidentemente que na *Estética I*, isto é

mais acentuado, mas o peso da grande arte autônoma do passado equivalente. Com isto pretendemos mostrar a consequência estética última, pois se refere ao próprio conceito de arte, de seu posicionamento diante da experiência das vanguardas históricas.

Em “A essência da posição estética”, Lukács inicia o seu texto com uma célebre questão anteriormente já formulada por Kant, se as obras de arte existem, como são possíveis? Lukács pretende elaborar uma “teoria valorativa pura do estético”, se distanciando, nos seus termos, seja da “psicologia” como da “metafísica”. O mero reconhecimento das obras de arte como um “dado de fato” não compreende ainda ou não define as suas dimensões e a riqueza do seu produzir-se objetivo, historicamente, assim como a sua estrutura específica. Mas a mera experiência das obras de arte atesta claramente o seu caráter de pura aceitabilidade, de não-derivável e de ausência de premissas da posição estética na valorização da obra de arte. Qualquer consideração sobre a obra de arte deve levar em consideração esta sua origem. A obra de arte pode ser definida como “um complexo formal com uma estrutura totalmente acabada em si, com uma imanência, apreensível na Erleben imediata...”⁸³. Mas a obra de arte se contrapõe a “realidade” a realidade de cada obra singular se contrapõe à “realidade” da experiência vivida como um “não-ser”. Como se a valorização da posição estética excluísse outros tipos de posicionamento diante da realidade, como na teoria ou na ética e vice-versa. É esta estrutura da posição estética que determina o comportamento subjetivo normativo; a forma do “dever” assumida pelo valor estético pelos sujeitos subordinados, é a “pura experiência vivida”. A obra de arte se diferencia da esfera teórica: “a microscópica totalidade da obra de arte não pode permitir outra relação normativa se não a da imediatez da pura experiência vivida”⁸⁴.

Lukács, a partir de premissas kantianas sobre a especificidade do estético diante das outras esferas de valor, como a teórica e a ética, pretende estender uma abrangente consideração sobre a autonomia da posição estética para, deste modo, radicalizar a posição kantiana sobre a autonomia da esfera estética, seu caráter não derivável, e como tal normativo. Desde o início aparecem também os conceitos extraídos da “filosofia da vida” como “vivência”, de “experiência vivida” e “significado imanente da experiência vivida”⁸⁵. Lukács tente extrair todas as consequências sistemáticas destes conceitos.

A terminologia empregada por Lukács na *Estética de Heidelberg* diverge da sua primeira elaboração. Por exemplo, na *Estética*: a “experiência vivida” (*Erleniswirklichkeit*) é o contrário da “verdadeira imediação”, é concebida como uma estrutura objetual “objetivamente secundária” e

⁸³ LUKÁCS, G. *Estética di Heidelberg* (1916-18). Milano, 1971, p. 7.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 8

⁸⁵ *Ibid.*, p. 9-10

“artificial”, um caótico conglomerado de objetivações “pré-fabricadas” rebaixadas ao nível de ‘simples ser’, de *factum brutum*”. O mundo da obra de arte está mais distanciado da “realidade empírica” com maior radicalidade. A radical separação entre a obra de arte e a experiência vivida, pode ser compreendida em chave com o conceito de reificação, que desenvolve posteriormente. A obra de arte como uma realidade adequada ao sujeito ou a experiência estética como sendo capaz de transformar o sujeito, o “homem inteiro”, da experiência vivida em sujeito estilizado, em “homem inteiramente”. Na *Estética I*, a arte é refletida de modo semelhante. É diferenciada e contraposta à “vida cotidiana”, entendida como uma esfera heterogênea. É na vida cotidiana que se encontra também o “homem inteiro”. Na *Estética de Heidelberg*, a essência da estrutura da experiência vivida “significa o mundo da objetividade dada, já confeccionada cujos princípios são todavia heterogêneos e determinam uma objetividade que é, por princípio mista”⁸⁶. O seu sujeito, diferentemente daquele das esferas valorativas, é o “homem inteiro”. A “vida” e a valorização se excluem. Esta não pode, enquanto objetividade autônoma, homogênea, ser apreendida pelo “homem inteiro da realidade da experiência vivida”. “Vida” aqui significa uma “objetualidade não homogênea, mista”⁸⁷.

A experiência estética poderia ser definida do seguinte modo: o “homem inteiro” abandona a realidade da experiência vivida e penetra no interior de uma esfera valorativa por meio de um “salto”. Ao se decidir submeter aos princípios de uma esfera valorativa “cessa uno actu de ser ‘homem inteiro’ e se transforma em sujeito normativo da esfera relativa ...”⁸⁸. O salto é definido com uma expressão de Husserl: “colocar entre parentes”⁸⁹. O problema fundamental da estética: “na posição estética se busca o significado da experiência enquanto tal, ou se coloca uma esfera, na qual a forma da posição... é a experiência autônoma e tornada pura e homogênea na autonomia”⁹⁰.

Lukács parte de Kant para definir a autonomia da posição estética, recorre à fenomenologia hegeliana para reconstruir a sua estrutura valorativa e também ao Schelling do *Sistema do idealismo transcendental*, particularmente, aos termos “homem inteiro” e “homem inteiramente”, para recolocar a questão da identidade sujeito-objeto na estética. Em relação à fenomenologia, é enfático, em uma nota ao texto: “fenomenologia” é entendida aqui no sentido hegeliano e não husserliano”⁹¹. A problemática da fenomenologia de Hegel evidencia a necessidade para a filosofia de partir do *factum* para alcançar a correlação normativa entre sujeito filosófico e o seu objeto, isto é sua identidade, que corresponde às “condições irrenunciáveis para um sistema filosófico rigorosamente

⁸⁶ Ibid., p. 24

⁸⁷ Ibid., p. 25

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid., p. 7

⁹⁰ Ibid., p. 37

⁹¹ Ibid., p. 39

fundado”⁹². Lukács quer elaborar “uma nova metafísica ainda não fundada”⁹³. Pretende mostrar a possibilidade e a necessidade de utilização do método fenomenológico na estética. “Um ‘reino’ da metafísica que possa ser conquistado com a fenomenologia e representar o método único da metafísica, necessariamente deve limitar-se a ser ‘relativamente metafísico’: para poder ser aceito pela fenomenologia deve conter um ‘ainda-não’, uma distancia que separe sujeito de objeto, porque para esta a verdadeira identidade de sujeito e objeto permanece uma ideia”⁹⁴. Na esfera estética não tem em vista um ser que transcenda a experiência, como na metafísica, mas busca o significado da experiência enquanto tal; não pretende um retorno à identidade sujeito-objeto como na metafísica, que segundo Lukács, permanece uma “ideia”, mas sim construir um objeto adequado ao sujeito: “produzir um objeto adequado às exigências da experiência”. A esfera estética realiza o que no programa da “metafísica” se mostrou irrealizável: “Esta surpreendente possibilidade de ver realizado na estética o programa metódico irrealizável na metafísica encontra a sua justificação na via que desemboca na transformação fenomenológica da subjetividade para satisfazer o telos da estética (...) do ‘homem inteiro’ da realidade da experiência não brota uma ‘alma’, um ‘espírito’, mas o sujeito normativo da estética: o homem ‘inteiramente empenhado’ sub specie de uma determinada forma da plena realização da *Erleben*”⁹⁵. Com o salto, o sujeito é estilizado: o “homem inteiramente empenhado” é o “sujeito estilizado da estética”. Em suma, Lukács quer construir uma “fenomenologia estética” como “liberação da subjetividade dos seus vínculos com o eu”. O programa de uma “fenomenologia estética”: “Enquanto a fenomenologia metafísica de Hegel abarcava a totalidade do revivenciável e reconhecível e organiza uma hierarquia unitária-homogênea em direção ao espírito absoluto que tudo compreende e leva a consciência, a nossa fenomenologia estética, ao contrário, não leva minimamente em conta nenhuma tendência a não ser a estética, como se não existissem outras e, seguindo em linha reta, parte do “homem inteiro” da realidade revivenciável para alcançar o sujeito estilizado da estética; deste modo a sua unitariedade e homogeneidade não são universais-sistemáticas, mas estéticas, imanentes à esfera”⁹⁶.

Só na esfera estética se realiza uma autêntica relação sujeito-objeto idêntico. Segundo Lukács, “exclusivamente na esfera estética se dá não só um comportamento do sujeito que corresponde à norma da esfera e que a efetiva, um comportamento que equivale verdadeiramente ao ser-sujeito e não apenas a uma tendência em relação a subjetividade, mas também um objeto correspondente a ele, o qual, sendo objeto dado o contraposto ao sujeito, possui um ser-objetivo próprio derivado da sua própria estrutura autônoma e, para fundar-se e constituir-se no seu interior,

⁹² Ibid., p. 40

⁹³ Ibid., p. 41

⁹⁴ Ibid., p. 56

⁹⁵ Ibid., p. 59

⁹⁶ Ibid., p. 85

não necessita inserir-se no cosmo, a ele transcendente, de outros objetos...”⁹⁷. No estético, na experiência vivida, o que na terminologia do Lukács maduro é denominado de “vida cotidiana”, “o sujeito está apenas diante de um objeto, a obra de arte ..., é um sujeito puramente experiente a nível imediato”⁹⁸. Diferentemente do sujeito da lógica e da ética, o sujeito ética, o sujeito estético deve ser pensado como sujeito real. Lukács, para descrever a passagem do sujeito da experiência vivida ao sujeito da experiência estética, recorre ao Schelling do *System des transzendentalen Idealismus*. “A arte chega até o homem inteiro como ele é...e nisto consiste a eterna diferença e o milagre da arte”⁹⁹. A concepção schellinguiana da fantasia como órgão da arte é refutada, no entanto, na medida em que ela é apenas um fragmento do “homem inteiro”. “O importante aqui é ter em conta que o sujeito estético...é uma totalidade real e viva e não um fragmento e que seu comportamento, e, conseqüentemente, o seu caráter interior não coincidem com o ‘homem inteiro’¹⁰⁰. A transformação do sujeito “natural” em sujeito estético é, do ponto de vista do próprio sujeito, puramente material: “Neste : “Neste processo o sujeito natural torna-se sujeito estilizado contrapondo-se portanto ao – construído – da lógica e ao – postulado – da ética... O homem que ao final deste processo se identifica no sujeito normativo da estética, no gênio, ou no fruidor puro, pode ser definido, em contraposição ao ‘homem inteiro’ (*ganze Mensch*) da realidade da experiência vivida, o ‘homem inteiramente’ (*Mensch ganz*)...”¹⁰¹. Um movimento unilateral que se transforma graças ao seu isolamento em um microcosmo que compreende tudo até tornar-se realidade e por isso as categorias “‘possibilidade’, ‘realidade’ e ‘necessidade’ perdem o significado ligado à sua própria diferencialidade tornando-se uma identidade”¹⁰².

Trata-se, em certo sentido, da retomada do problema central da filosofia idealista clássica, de Kant, Schelling e Hegel, que apreende a sociedade burguesa enquanto uma contraditoriedade de singular e geral, indivíduo e gênero, liberdade e necessidade, sujeito e objeto etc. Mas só que para Lukács trata-se de construir aquela esfera na qual o sujeito encontra uma realidade a ele apropriada, isto é, não alienada. Uma tal possibilidade se encontra na esfera estética. Nela o objeto é experimentado como adequado ao sujeito e este deve ser conformar a ele. Esta exigência se efetua recorrendo à ideia de gênio, que ele define como harmonia prestabeçada de forma técnica e forma da vivência, que é permanentemente afirmada como unidade de interior e exterior, mas não demonstrada.

⁹⁷ Ibid., p. 113

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Ibid., p. 114.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Ibid., p. 117

¹⁰² Ibid.

Lukács, neste período, certamente não leva em consideração a categoria do trabalho, diferentemente de seu pensamento posterior, que parte de uma consideração de que sujeito e objeto no processo de trabalho são sempre mediatizados e não-idênticos, estabelecendo uma diferenciação entre trabalho e produção artística (mimese) ¹⁰³. O produto do trabalho não é concebido como um sujeito-objeto idêntico – o que significaria, nos seus termos, uma recaída na “mística hegeliana”, criticada pelo jovem Marx ¹⁰⁴. Essa identidade só é possível na obra de arte. Idéia esta não destituída de sentido e só compreensível em conexão com a moderna experiência da alienação e do fetichismo. A crescente divisão de trabalho tornando impossível a realização do homem no próprio trabalho produz conseqüentemente a necessidade da experimentação da existência como uma existência dotada de sentido. Lukács, na sua *Estética* tardia, define este fenômeno como “*religiöses Bedürfnis*” ¹⁰⁵. Levar até o fim a idéia da reconciliação do sujeito-objeto no estético e assegurar a identidade de eu e mundo é dotar a esfera estética de uma dimensão utópica, nos termos de Bloch, do “ainda-não-ser” ¹⁰⁶.

No ensaio sobre a “Produção do ornamento” Bloch esboça o fim do “parque nacional protegido das diferenças”, na medida em que nele o conceito tradicional de autonomia da obra de arte é historicizado a partir da consideração das experiências das vanguardas. Em seus comentários a *História e consciência de classe*, poucos anos depois, Bloch enfatiza com mais profundidade a ruptura na continuidade da cultura burguesa. O referencial aí tomado é sobretudo o da experiência de modernidade estética centro-européia. “A fratura que divide Leibl e Chagall, Wagner e Schönberg, Keller e Döblin é tão profunda como talvez nunca tenha sido no interior da cultura moderna e exatamente no interior daquele conjunto cultural que compreende Atenas até o classicismo, ... Chagall, Shönberg, Döblin e outros não podem ser sentidos à velha maneira, não representam a ruína, o declínio, a dissolução de algo já formado, ao contrário, as suas obras contêm elementos até então nunca existentes” ¹⁰⁷. Ao resgatar o “problema fundamental da filosofia clássica alemã, o problema sujeito-objeto”, para Bloch, “Lukács foi o primeiro a ampliá-lo”. Mas discute a questão não no âmbito da estética, mas na análise do fenômeno da reificação: “a produção e o tráfego das mercadorias não apenas estão completamente destacados dos homens, são também ulteriormente parcelados e artificialmente racionalizados através do fracionamento em operações parciais. Esta separação dos meios de produção, esta dissolução e laceração de todas as unidades produtivas orgânicas comportou, é verdade, um recuo dos limites naturais, mas instaurou também a

¹⁰³ LUKÁCS, G. *Ästhetik*. (ed. Fehér). Neuwied, 1972, p. 95.; ed. italiana, vol. 1, p. 329

¹⁰⁴ MARX, K. *Manuscritos de Paris*. Barcelona, p. 433

¹⁰⁵ LUKÁCS, G. *Ästhetik*, vol. 4, ed. cit., p. 117; ed. italiana, vol. 2, p. 835

¹⁰⁶ BLOCH, E. *Ästhetik des Vor-Sheins*. Frankfurt, 1974, 2v. Sobre a estética de Bloch ver UEDING, G. : “: ‘l’art comme utopie” in RAULET, G. (org) *Utopie – Marmisme selon Ernst Bloch*. Paris, 1976, p. 68-80.

¹⁰⁷ BOELLA, L. (org) *Intelettuali e coscienza do classe*. Milano, 1977, p. 149.

legalidade artificial de uma ‘segunda natureza’... Esta legalidade é artificial; já as crises demonstram o caráter definitivamente anárquico do sistema capitalista de produção e de troca, em correspondência com a unidade lacerada do processo orgânico de vida e de trabalho”¹⁰⁸. Bloch ressalta que o tema “metafísico” do conjunto da história, tratado no livro de Lukács por outras vias, “no que diz respeito ao conteúdo está totalmente de acordo com *Geist der Utopie*”¹⁰⁹. Na estética tardia de Lukács, o caráter utópico da esfera estética corresponde à “missão desfeticizadora da arte”¹¹⁰. A dimensão utópica da obra de arte efetiva uma “reconciliação” de indivíduo singular e gênero humano. Para Peter Bürger, esta reconciliação nada mais é do que uma “equivalência funcional entre arte autônoma a religião”. Isto pode ocorrer no momento em que as religiões perdem a sua validade. No pensamento posterior de Lukács, entretanto, a arte não é apreendida em sua função efetiva na sociedade burguesa, novamente o “desvio” sistemático se repete, pois Bürger se refere ao retorno à “metafísica” do estético. A fragmentação e a dilaceração do homem moderno não é retomada a partir da experiência histórica da arte, que é relegada a segundo plano. Como vimos anteriormente, inexistente uma teoria da obra de arte seja na estética da juventude como na tardia, o que faz com que seu conceito de obra se coloque aproblematicamente e aquém da atualidade da arte. A relação é invertida e o esquema da reconciliação encontra solução “sistemática” na determinação da “peculiaridade do estético”, bloqueando a reflexão da “obra de arte em si”. A questão da unidade da vivência humana, a partir da experiência histórica da transição da sociedade feudal para a burguesa, é transformada em uma atemporal “necessidade do estético”. Daí resulta uma “ampliação” supra-histórica da validade do conceito de fetichismo, conceito este elaborado por Marx tendo como objeto uma formação social determinada, a capitalista. As categorias da filosofia idealista alemã, ativas na crítica de Marx, encontram seu valor não a realidade, mas na arte, o que não permite sair daquele âmbito que a estética idealista delimitou como sendo sua esfera original. Aquilo que Lukács critica em Hegel como “ficção”, “mística do sistema”, etc – ou na sua formulação mais geral a identidade sujeito-objeto – vale para a esfera estética¹¹¹. Por mais que determine com maior precisão algumas categorias estéticas, como, por exemplo, o conceito de obra de arte enquanto um “ser-para-si”, não ultrapassa, em momento algum, o quadro institucional da arte, assim como jamais admite a ruptura no conceito de obra de arte realizado pelas vanguardas. Bürger observa: “Lukács, com quem uma inteira geração de hegeliano-marxistas aprendeu os princípios da crítica dialética, não aplicou ele mesmo este procedimento às categorias da estética idealista”¹¹².

¹⁰⁸ Ibid., p. 151

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ LUKÁCS, G. op. cit., vol. 2, p. 234; ed. italiana, vol. 1, p. 467.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² BÜRGER, P. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt, 1983, p. 52

A refutação circunstancial da idéia de um sistema filosófico pelo jovem Lukács (na primeira tentativa, 1912-14, foi interrompida pela I Guerra Mundial, a segunda 1916-18, foi interrompida pela revolução) não o impediu de reintroduzir nos referenciais da estética este século a problemática da autonomia da arte. Lukács empreendeu em Heidelberg a tentativa de consolidar teoricamente a autonomia do estético. Não só a arte mas também as ideias a seu respeito possuem sua hora histórica. Assim é que, neste mesmo período, em Zurique, os dadaístas promoviam suas ofensivas iniciais contra a arte enquanto instituição, como chama atenção Peter Bürger. De modo indireto e sui generis, Lukács, nos manuscritos de Heidelberg, ao defender a autonomia da arte, confirma a necessidade histórica do protesto das vanguardas. A rejeição de Lukács da pintura do Der Blaue Reiter (“expressão de nervos estropiados de cigano”, conforme lembra Bloch) e das experiências das vanguardas artísticas se mostrou posteriormente, na década de trinta, no debate sobre o expressionismo, pouco fundada na experiência destes movimentos, ao contrário de Bloch, Benjamin e Adorno – este último, elabora posteriormente uma *Teoria estética* não-sistemática, que contém um capítulo-chave sobre a “teoria da obra de arte”, legitima a experiência da vanguardas históricas e defende radicalmente também, mas de modo qualitativamente diverso, a autonomia da obra de arte, como veremos. A ruptura empreendida pelas vanguardas em relação à instituição da arte, e sobretudo no que se refere à ruptura com o próprio conceito de obra, é o ponto de partida das reflexões não só de Bloch, na sua compreensão e uso da montagem “mediata”, mas principalmente de Walter Benjamin. Benjamin chegará a elaborar, tendo como referência esta ruptura, uma teoria da alegoria em contraposição ao conceito tradicional da obra simbólica, orgânica. Nesta elaboração ele rejeita aquele tipo de obra que em seu isolamento representa uma harmoniosa unidade de forma e conteúdo e que encontrou na arte clássica grega seu incomparável paradigma.