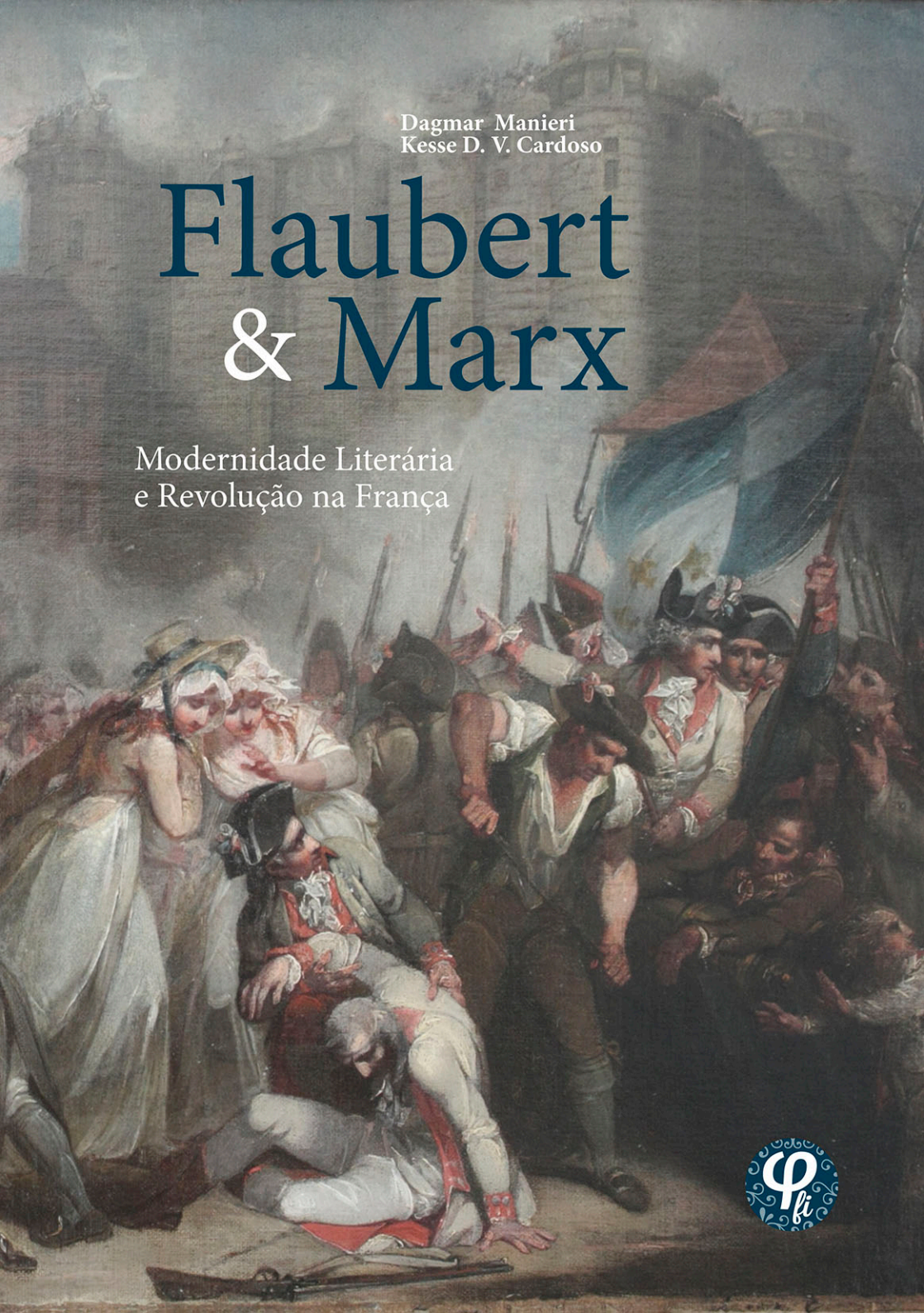


Dagmar Manieri
Kesse D. V. Cardoso

Flaubert & Marx

Modernidade Literária
e Revolução na França



Nasce no campo marxista um modelo interpretativo que, de certa forma, rejeita a radicalidade de Gustave Flaubert. Em Lukács, particularmente, há uma objeção ante a modernidade literária; nesta, segundo ele, não há mais personagens que comportam a “plenitude” do mundo histórico. No pós-1848 surge uma crise no realismo. Por isso essa segunda metade do século XIX francês “as ideologias da burguesia (...) não são mais as ideologias dominantes de toda a época, mas ideologias de classe, em sentido muito mais estrito”, na acepção de Lukács. É como se houvesse o desaparecimento da objetividade (histórica); Lukács comenta que nesta fase pós-1848 a “subjetividade (...) vagueia livremente”. Gustave Flaubert será interpretado por Lukács neste modelo que rejeita a radicalidade da modernidade literária. *Flaubert e Marx: modernidade literária e revolução na França* procura mostrar outra leitura de Flaubert. Amparando-se em autores que promovem uma renovada interpretação da modernidade literária – como Adorno, Benjamin, Löwy e Rancière - , esta obra indica que Flaubert, particularmente em *A educação sentimental*, apresenta uma verdadeira “força produtiva estética”, nas palavras de Adorno. Flaubert rejeita os valores de mercado que ameaçam o campo da produção cultural. Esta obra se interroga sobre a forma de modernidade que ocorre em Gustave Flaubert. Questão problemática, mas ao mesmo tempo fecunda, pois em torno de Flaubert há uma ideia (ou mito) que se reproduz, principalmente nos intelectuais de cultura marxista. Ela pode ser encontrada em David Harvey, por exemplo, que ao comentar sobre Flaubert em *Paris, capital da modernidade*, afirma que ele “escrevia com um bisturi analítico (...) para produzir uma estética positivista, em que a cidade é apresentada como uma obra de arte estática”. Nosso trabalho procura-se romper com essa ideia ao mostrar um Flaubert (*A educação sentimental*, principalmente) radical e adotando a modernidade literária como perspectiva crítica ante o capitalismo.



Flaubert e Marx

Flaubert e Marx

Modernidade literária e revolução na França

Dagmar Manieri
Kesse D. V. Cardoso



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.behance.net/CaroleKummecke>

Arte de Capa: Henry Singleton — Prise de la Bastille

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Associação Brasileira de Editores Científicos

<http://www.abecbrasil.org.br>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

MANIERI, Dagmar; CARDOSO, Kesse D. V.

Flaubert e Marx: modernidade literária e revolução na França [recurso eletrônico] / Dagmar Manieri; Kesse D. V. Cardoso -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.

176 p.

ISBN - 978-85-5696-732-9

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Modernidade Literária; 2. Iluminismo Estético; 3. Revolução de 1848; 4. Capitalismo; 5. Gustave Flaubert; I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:

1. Filosofia 100

Sumário

Introdução	8
1	
Karl Marx e a revolução na França.....	16
2	
Sartre: uma interpretação de Flaubert.....	32
O artista e a questão da subjetividade	33
O niilismo de Flaubert.....	38
O ser-de-classe em Flaubert	44
3	
Iluminismo estético e modernidade parisiense do Século XIX.....	52
O Iluminismo estético de Kant e Schiller	53
O Iluminismo de Goethe: Fausto e Wilhelm Meister	61
A modernidade de Paris	70
4	
O subtexto histórico de <i>A educação sentimental</i>	81
Psicanálise e o conceito de subtexto.....	82
O subtexto em <i>A educação sentimental</i>	88
5	
O conceito de determinação	102
6	
Sobredeterminação e literatura: o radicalismo de Flaubert.....	124
<i>Madame Bovary</i> e a felicidade ideal.....	127
Frédéric Moreau: o Ideal estético em um contexto de revolução	138
A modernidade desencantada de Flaubert	149
Referências.....	163

Introdução

Em certo sentido há em Gustave Flaubert uma confluência entre história e literatura que chamou a atenção de diversos intelectuais, dentre eles Jean-Paul Sartre e Pierre Bourdieu. *O idiota da família* e *As regras da arte*, respectivamente, são exemplos que comprovam a fecundidade de Flaubert em apreender o momento histórico francês de meados do século XIX. História na literatura que não é só uma forma narrada, mas problematizada através de personagens e cenas romanescas.

Flaubert vivenciou uma Paris em transição. Nela, presenciamos as revoluções política e industrial, para não contar da modernidade urbanística. Sociedade francesa do século XIX com suas contradições e turbulências políticas e que já representava os efeitos do capitalismo. Reações da classe trabalhadora e das ideias socialistas em 1848 e 1871 também devem ser levadas em consideração. 1848 foi um ponto de inflexão, um acontecimento, pois após esta data a burguesia será compreendida em outro sentido. Por isso, muitos intérpretes da cultura literária desta época enfatizam que Flaubert e Baudelaire são produtos do pós-1848. São agentes culturais de uma modernidade tensa, no qual o capitalismo com sua modernização acelerada contrasta com os desafios dos movimentos socialistas.

Eis, então, um tema que torna fundamental para os estudos flaubertianos: no capitalismo da segunda metade do século XIX, como compreender a relação entre arte e capitalismo? Trata-se de uma especificidade da literatura que não deixa de ser significativa para os estudos de história. Hayden White e Peter Burke acentuam - cada um ao seu estilo - a importância da literatura para o desenvolvimento da narrativa histórica. Em White, a objeção à narrativa tradicional da história quer indicar que esta última compartilha do “preconceito empirista”, reforçada pela

ideia de a “realidade” poder ser apreendida como algo “coerente na sua estrutura”. O salto que deve realizar o discurso histórico, segundo White, é acrescentar à dimensão cognitiva uma dimensão mimética. Isto quer dizer que o novo historiador deve ter consciência do “processo poético”, ou seja, a fusão dos eventos em uma “totalidade compreensível capaz de servir de objeto de uma representação (...)”.¹ É nesse sentido que o historiador não pode mais desmerecer o estudo da linguagem como um instrumento de mediação. Trata-se de uma consciência poética que abandona a ideia da linguagem como “um veículo transparente da representação”; agora o novo historiador deve ter a consciência sobre o poder das “figuras de linguagem”. Trata-se de autoconsciência linguística que só tem a engrandecer a história.² Os novos historiadores necessitam aprender com os ficcionistas, pois esses últimos nos apresentam “modos linguísticos alternativos”.

Peter Burke também enfatizou a importância da literatura para os estudos históricos. Na obra *A escrita da história* há um capítulo intitulado “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa” na qual Burke pensa sobre as novas possibilidades da narrativa histórica. Estamos diante da narrativa tradicional *versus* a narrativa moderna. A nova postura narrativista indicada por Burke mostra que o historiador não se posiciona mais em uma região de neutralidade (narrador); “cada vez mais historiadores estão começando a perceber que seu trabalho não reproduz “o que realmente aconteceu”, tanto quanto o representa de um ponto de vista particular”.³ Por isso, essa nova consciência (que deve ser comunicada aos leitores) é incompatível com as “formas tradicionais de narrativa”. Burke enfatiza que o novo historiador (os “narradores históricos”) deve encontrar um modo de se tornar visível em sua narrativa: devem advertir “o leitor de que eles não são oniscientes ou imparciais e

¹ White, 2014, p. 141.

² Ao comentar sobre Burckhardt, Michelet, entre outros, White comenta: “Estes historiadores pelo menos tinham uma autoconsciência retórica que lhes permitia reconhecer que qualquer conjunto de fatos era descritível variadamente, e também legitimamente, que não existe esta coisa de uma única descrição original correta de alguma coisa, com base na qual se possa subsequentemente fazer uma interpretação dessa coisa” (Ibid., p. 144).

³ Burke, 1992, p. 337.

que outras interpretações, além das suas, são possíveis”.⁴ Então, são novas possibilidades de narrativas, como a micronarrativa, que Burke afirma “ter vindo para ficar”.⁵ A história em sua tarefa de aperfeiçoamento da linguagem precisa aprender com as “técnicas” da literatura; esta última auxilia “os historiadores em sua difícil tarefa de revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas e apresentar pontos de vista múltiplos”.⁶

Além do mais uma das fecundidades da literatura está na apreensão do mundo social. Ao se referir a Flaubert, Pierre Bourdieu acentua sua capacidade de “concentrar e de condensar na singularidade concreta de uma figura sensível e de uma aventura individual” a “complexidade de uma estrutura social”.⁷ Neste caso, o realismo de Flaubert é flagrante; através de uma história (literária) ele apreende “a estrutura mais profundamente enterrada” de uma sociedade. Mas este mostrar-se, na literatura, ocorre através da ilusão literária. A obra literária diz o social “de um modo que não o diz realmente”.⁸

Essa ideia de Bourdieu é importante, pois permite a compreensão da literatura como uma forma de pensar o contexto social. De uma forma geral, a personagem na literatura pode receber uma gama variada de interpretações. Segundo a perspectiva adotada, a personagem surge como portadora de uma significação singular. No exemplo do marxismo, György Lukács trouxe para a interpretação literária um modelo teórico do marxismo ortodoxo. O objetivo de Lukács era formatar uma estética marxista, consciente do papel de figuração em torno da literatura. Ele comenta das “complexas interações de causas e efeitos”; desse modo, a

⁴ Ibid., p. 337.

⁵ Peter Burke enfatiza a necessidade de novas formas de narrativa mais adequadas às novas histórias: “Estas novas formas incluem a micronarrativa, a narrativa de frente para trás e as histórias que se movimentam para frente e para trás, entre os mundos público e privado, ou apresentam os mesmos acontecimentos a partir de pontos de vista múltiplos” (Ibid., p. 347).

⁶ Ibid., p. 348.

⁷ Bourdieu, 1996, p. 39.

⁸ Em Bourdieu, ver esta passagem: “A formalização que ele [escritor] opera funciona como um eufemismo generalizado e a realidade literariamente desrealizada e neutralizada que propõe permite-lhe satisfazer uma vontade de saber capaz de contentar-se com a sublimação que lhe oferece a alquimia literária” (Ibid., p. 48).

ideia vulgar no seio do marxismo de que a produção humana além da economia corresponderia a um efeito ideológico estava equivocada.⁹ Então, a questão era enfatizar o “papel histórico e socialmente ativo do sujeito”, sem cair no idealismo da criação individualizada. A sociologia de Marx proclamava uma “autonomia relativa” do sujeito cultural.

É nesse sentido que Lukács desenvolve a tese do reflexo literário. Mas essa “tese”, segundo Lukács, não é nova. A própria produção literária desde Shakespeare, procura este objetivo.¹⁰ Assim, a questão a ser expressa indica: o que significa a realidade que figura a criação artística? Lukács deixa claro que sua teoria não corresponde ao denominado “naturalismo”, como “reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior”. Outra objeção em Lukács refere-se à ideia de que a criação artística é independente da realidade; nesta forma romantizada, a “perfeição formal” se transforma em algo objetivo. Aqui, sim, Lukács aplica a crítica da ideologia: esta forma se crê “independente do real” e julga-se “possuir o direito de modificá-lo e estilizá-lo arbitrariamente”.¹¹ Desde já se verifica três termos que Lukács opera em seu pensar: totalidade, reprodução fenomenológica e abstração.

Para Lukács, a arte deve representar a totalidade da vida social. E o que isto significa? Ela deve expressar os “momentos mais essenciais” da vida que estão ocultos sob o fenômeno; ainda mais, nesta representação a essência não se contrapõe à superfície (fenomênica), mas “se transforma em fenômeno”. A arte deve apresentar um quadro geral da vida humana.

Nesse momento criativo, há a ênfase na tipicidade. Ela é uma forma de representação na qual não se esquece das contradições. As mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época estão

⁹ Para tanto, verificar esta passagem de Lukács: “A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento, etc., certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais” (Lukács, 2011a, p. 91).

¹⁰ “A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi) o verdadeiro critério da grandeza literária” (Ibid., p. 102).

¹¹ Ibid., p. 104.

presentes no “tipo”: ele contém o “elemento humano eterno” e o historicamente determinado. Nessa representação, deve ser ressaltada a postura do artista ante o encaminhamento da vida social. Lukács comenta sobre o “processo” e a tomada de posição do artista. Neste momento do marxismo há uma acentuada tendência em conceber o social como processo; daí a ênfase de Lukács em destacar as “diversas tendências do movimento social e, em particular, das tendências fundamentais deste processo”.¹²

Um exemplo de bom artista, excessivamente elogiado pelos marxistas de orientação ortodoxa é Balzac. Neste escritor, há uma crítica ao desenvolvimento capitalista (Lukács comenta da “força irresistível desse processo”). Em Balzac, o capitalismo traz consigo uma “dilaceração, uma deformação do homem”; ao mesmo tempo, a literatura preserva, na forma narrativa, a “integridade humana”. Há, assim, uma contradição insolúvel que representa a concepção de mundo do artista. Balzac, na apreciação de Lukács, contrasta o anseio pela “integridade do homem” com as relações na ordem capitalista.

Percebe-se, neste caso, como o marxismo no geral contribuiu para uma determinada teoria da literatura. Mas as novas correntes filosóficas, principalmente representadas por Gilles Deleuze e Jacques Derrida, também realizam uma nova etapa no processo da interpretação literária. A literatura, como uma forma de arte, agora adquire um campo específico sem o perigo do reducionismo no marxismo ortodoxo. Em Deleuze, por exemplo, as personagens são concebidas como conceitos estéticos. O literato surge como um pensador da estética; isto implica na figura do “filósofo” quando se refere ao “eu” em seu discurso. Deleuze e Guattari se referem ao “filósofo” como um personagem (o “eu”) que cria seus conceitos. Isto quer dizer que há um plano que abarca a personagem (o “filósofo”) e suas criações conceituais.¹³ No exemplo da filosofia, “o per-

¹² Ibid., p. 111.

¹³ “O personagem conceitual não é o representante do filósofo, é mesmo o contrário: o filósofo é somente o invólucro de seu principal personagem conceitual e de todos os outros, que são os intercessores, os verdadeiros sujeitos de sua filosofia” (Deleuze; Guattari, 2013, p. 78).

sonagem conceitual é o devir ou o sujeito de uma filosofia, (...)”.¹⁴ O que se percebe, aqui, é uma tendência em não hierarquizar os campos de produção; filosofia e arte, simplesmente, se diferenciam, sem que a filosofia (como em Hegel, por exemplo) tenha um *status* superior. As produções são formas diferenciadas de apresentar uma personagem: “Na enunciação filosófica, não se faz algo dizendo-o, mas faz-se o movimento pensando-o, por intermédio de um personagem conceitual. Assim, os personagens conceituais são verdadeiros agentes de enunciação.”¹⁵

Por isso a diferença entre o campo da filosofia e da estética consiste nas formas de potência. Na filosofia, há a potência dos conceitos; na arte, uma potência de afectos e de perceptos. Na filosofia, opera-se no plano da imanência com o Pensamento-Ser (númeno); no plano da arte há a composição com imagem do Universo (fenômeno). Então, o que a filosofia e a arte produzem para além do senso comum? Deleuze e Guattari comentam que a filosofia produz “conceitos”; já a arte produz “afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, (...)”.¹⁶ Substancialmente, percebe-se uma contaminação da filosofia pelas antigas características da arte e, vice-versa: agora “a arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos”.¹⁷ Passagem importante em *O que é filosofia?* de Deleuze e Guattari, pois indica a capacidade de pensar da arte, assim como evita a tradicional concepção (da arte) como uma figuração da realidade social.

O espectador da arte com educação estética compreende que as sensações na arte apresentam outro nível perceptivo. Deleuze e Guattari comentam que na arte as percepções não podem se assemelhar às percepções de um objeto (referência) comum. Assim, a sensação não nos deve conduzir ao “material”. Na arte, a matéria se converte em algo ex-

¹⁴ Ibid., p. 79.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Ibid., p. 80.

¹⁷ Ibid., p. 81.

pressivo; nas palavras de Deleuze e Guattari “é o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc., (...)”.¹⁸

Esta obra se interroga sobre a forma de modernidade em Gustave Flaubert. Questão problemática, mas ao mesmo tempo fecunda. Aprendemos, também, que um dos objetivos da pesquisa é procurar não reproduzir imagens, mitos, que através dos tempos se solidificaram como “verdades”. Em torno de Flaubert há uma ideia que se reproduz, principalmente nos intelectuais de cultura marxista. Ela pode ser encontrada em David Harvey, por exemplo. Ao comentar sobre Flaubert em *Paris, capital da modernidade*, Harvey comenta que ele “escrevia com um bisturi analítico (...) para produzir uma estética positivista, em que a cidade é apresentada como uma obra de arte estática”.¹⁹ Ao transformar a cidade (Paris) em um “objeto estético”, Flaubert empobreceu seus “significados sociais e políticos”. Nessas objeções a Flaubert, o modelo marxista de bom escritor é Balzac. Assim, segundo a posição teórica marxista “o *flâneur* do mundo de Flaubert representa mais a anomia e a alienação do que a descoberta”. Neste exemplo de *flâneur*, Harvey cita Frédéric e como ele não percebe a cidade claramente.²⁰

Se Balzac, assim como os reformistas utópicos da primeira metade do século XIX francês, intentaram a reconstrução adequada da cidade (Paris) em uma atitude ativa, acreditando “possuir a cidade”, após 1848 (com Haussmann e as novas forças do mercado) a cidade é moldada segundo esses interesses capitalistas. Isto tudo deixa “a massa com uma sensação de perda e despossessão. Essa é uma conclusão que Flaubert, por exemplo, aceita passivamente”.²¹ Para Harvey, então, em Flaubert a cidade de Paris funciona só como “um pano de fundo” para as ações humanas; no romancista, os “objetos” estão “inanimados”.²² Logo abaixo

¹⁸ Ibid., p. 197. Ver também esta passagem: “O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro” (Idem).

¹⁹ Harvey, 2015, p. 124.

²⁰ Harvey se pauta no trabalho de Priscilla Ferguson, *Paris as revolution*.

²¹ Ibid., p. 126.

²² Idem.

desta passagem, Harvey conclui (nas entrelinhas) que Flaubert compartilha de um “mundo comercial da reificação e do espetáculo na Paris do Segundo Império”.²³ Eis, dessa forma, uma ideia corrente e que já se transformou em “força interpretativa” (senão, em mito) sobre a literatura de Flaubert, veiculada principalmente nos círculos marxistas, cuja matriz provém de Lukács. Esta obra procura - além de outros objetivos - contestar essa “ideia corrente” que desvirtuou a real riqueza crítica e complexidade da modernidade de Flaubert.

²³ Idem.

Karl Marx e a revolução na França

Ao se estudar o século XIX francês nas ordens política e social, não se pode esquecer a grande influência do movimento revolucionário do século precedente. De uma forma geral, alguns intérpretes desse contexto francês (como Gramsci, por exemplo) situam a duração 1789-1871 como um período único, isto devido às agitações sociais. Nesta fase convivem uma aristocracia em declínio, forças burguesas, bem como outras classes como a pequena-burguesia e os camponeses. Sem dúvida que 1789-1871 representa uma fase de transição, com incertezas e a fragilidade hegemônica por parte da burguesia.

Assim, de certa forma, século XIX francês ainda vivia sob a forte influência de 1789. A Revolução Francesa havia empreendido uma ruptura decisiva na ordem social; por isso era compreensível que o século posterior carregasse ainda os efeitos das inovações do movimento revolucionário de 1789.¹

Além da ascensão política da burguesia (que Marx denomina de “emancipação política”), outra grande novidade do século XVIII francês foi a presença ativa das classes populares. No contexto da Revolução Francesa são os *sans-culottes*, que juntamente com as forças burguesas desempenham um papel importante para o término da feudalidade. Se em direção ao passado havia um interesse comum, já em relação ao futu-

¹ Em *O antigo regime e a revolução*, Alexis de Tocqueville registra essa ruptura histórica: “Os franceses fizeram, em 1789, o maior esforço no qual povo algum jamais se empenhou para cortar seu destino em dois, por assim dizer, e separar por um abismo o que tinham sido até então do que queriam ser de agora em diante. Com esta finalidade tomaram toda espécie de precaução para que nada do passado sobrevivesse em sua nova condição e impuseram-se toda espécie de coerções para moldar-se de outra maneira que seus pais, tornando-se irreconhecíveis” (1979, p. 43).

ro os temas eram divergentes. Do lado da burguesia havia a divisão; a alta burguesia era representada pelos *feuillants* que desejavam uma monarquia constitucional ao estilo da Inglaterra. A média burguesia tinha como expressão política os girondinos, republicanos que ansiavam uma França ao estilo dos EUA; a pequena-burguesia e grupos populares se juntavam em torno dos jacobinos.²

As forças politicamente ativas no seio popular eram os *sans-culottes*, que tinham conquistado uma espécie de liberdade política. Classes populares que se politizam em torno das seções. Albert Soboul comenta:

[Com o lema da “soberania do povo”, os *sans-culottes* reuniam-se] em suas assembleias de seção, exercendo a totalidade de seus direitos; os mais conscientes tendiam para o governo direto. Em matéria legislativa, reivindicavam e praticavam na oportunidade a sanção das leis pelo povo. Desconfiando do sistema representativo, reclamavam o controle e a revogabilidade dos eleitos.³

Assim, os *sans-culottes* formam as “sociedades seccionárias”, verdadeiras entidades políticas que representam as sementes das futuras comunas. Estamos em uma fase de grandes confrontos; a burguesia dividida de um lado e as forças populares representadas pelos *sans-culottes*. O jovem Marx em *Sobre a questão judaica* concebe esta primeira fase revolucionária francesa como a nova contradição da sociedade moderna. Agora, com a emancipação política da burguesia a “vida na comunidade política” passa a desempenhar uma espécie de “vida celestial”. De um lado o Estado político (a “vida celestial”); de outro, a realidade da sociedade burguesa. Nesse sentido, o cidadão (*citoyen*) que nasce no pós-Revolução Francesa é um “ente genérico” que não resolve a antiga alienação do homem na religião:

A cisão do homem em público e privado, o deslocamento da religião do Estado para a sociedade burguesa, não constitui um estágio, e sim a realização

² Albert Soboul comenta que os girondinos correspondiam à burguesia mercantil: “O alicerce do poderio dessa burguesia mercantil reside na prosperidade dos portos: Marselha, Nantes, sobretudo Bordeaux, centros vitais do capitalismo desse tempo, essencialmente comercial (1976, p. 59).

³ Soboul, 1976, p. 73.

plena da emancipação política, a qual, portanto, não anula nem busca anular a religiosidade do homem.⁴

Para o jovem Marx, a emancipação política da burguesia na Revolução Francesa não corresponde a uma emancipação humana. No fundo o que ocorre é a libertação do “homem egoísta”, um ser apartado da comunidade. O que se liberta, de verdade, com o movimento revolucionário francês do século XVIII é o burguês. O cidadão abstrato não representa o homem real, individual. Marx refere-se às “forças próprias” de caráter social que o homem precisa recuperar e não a abstração do ser cidadão.⁵

A visão pessimista (ou radical) de Marx indica que a sociedade burguesa havia conquistado mais um grau de efetivação. No fundo o que ocorrera nos anos posteriores a 1789 era a formação da sociedade civil.⁶ A sociedade capitalista necessita de um espaço de “liberdade” para a geração do capital. Em *Contribuição à crítica da economia política*, Marx afirma:

(...) o processo do valor de troca que a circulação desenvolve não só respeita a liberdade e a igualdade: ele próprio as cria e lhes serve de base real. Como ideias abstratas são expressões idealizadas de suas diversas fases, seu desenvolvimento jurídico, político e social é apenas a sua reprodução em outros planos.⁷

Assim, não é a burguesia que sente atração pela liberdade; é o próprio processo da formação do capital que necessita da liberdade para sua

⁴ Marx, 2010, p. 42.

⁵ “Por fim, o homem na qualidade de membro da sociedade burguesa é o que vale como homem propriamente dito, como o *homme* em distinção ao *citoyen*, porque ele é o homem que está mais próximo de sua existência sensível individual, ao passo que o homem político constitui apenas o homem abstraído, artificial, o homem como pessoa alegórica, moral. O homem real só chega a ser reconhecido na forma do indivíduo egoísta, o homem verdadeiro, só na forma do *citoyen* abstrato” (Ibid., p. 53).

⁶ Michel Löwy expõe de forma clara a concepção de sociedade civil em Marx: “(...) a *bürgerliche Gesellschaft* (sociedade burguesa) é ao mesmo tempo a categoria da sociedade civil, isto é, um modo “individualista” de encarar as relações sociais, e a sociedade burguesa quer dizer, sociedade capitalista, em que a burguesia é, ou tende a tornar-se, a classe dominante” (2016, p. 146).

⁷ Marx, 2011c, p. 328.

reprodução.⁸ Os anos que Marx reside em Paris permitem que ele presencie de perto os movimentos sociais e políticos da classe trabalhadora. Aqui, estamos em uma fase de industrialização, com a formação do operariado. Michel Löwy acompanha esses anos de Marx na França e a evolução do pensamento deste último em torno do comunismo. Löwy acentua que Marx é influenciado pelo ativismo francês e identifica um “Marx materialista francês do fim de 1844”, justamente à época da redação (com Engels) de *A sagrada família*.⁹ Século XIX que já presencia a classe operária; neste caso, Marx se admira do ativismo dos operários da França e Inglaterra. Em *A sagrada família* já há a referência à “missão histórica” que deve desempenhar a classe operária. Notar, assim, que na França desde Buonarroti e Babeuf, já se introduz a ideia de comunismo, uma alternativa mais radical comparada àquela dos *sans-culottes*.

Além do operariado comunista, outra tendência que se forma na França ainda em fins do século XVIII é o bonapartismo. A ascensão de Napoleão Bonaparte como líder militar se dá no próprio processo de defesa do movimento revolucionário. Sua campanha na Itália em 1797 lhe dá a fama que tanto anseia. Diante da formação da Segunda Coligação (1799) de países em oposição à França, a figura de Napoleão é alçada como o grande defensor das conquistas da Revolução Francesa. Este é o período do Consulado, ilustrado com a vitória da França sobre a Segunda Coligação. Desse instante em diante, cada vez mais o líder militar corso assume a liderança política da França até sua queda em Waterloo, em 1815.

Na mentalidade (política) dos franceses a figura de Napoleão Bonaparte permaneceu como símbolo de Estado forte, protetor. Esta

⁸ Observar esta passagem da *Contribuição à crítica da economia política* na qual Marx define o capital: “O dinheiro, que é valor de troca adequado resultante da circulação, que se tornou autônomo mas volta a entrar na circulação para aí se perpetuar e se valorizar (para aí se multiplicar) graças à própria circulação é capital. No capital, o dinheiro perdeu a sua rigidez e, de objeto tangível, tornou-se processo. O dinheiro e a mercadoria tomados em si, assim como a circulação simples, só existem agora para o capital enquanto fases particulares, abstratas, da sua existência, nas quais ele se manifesta sem cassar, para passar de uma à outra e desaparecer com a mesma constância” (Ibid., p. 357).

⁹ Michel Löwy comenta: “Esse momento “materialista francês” – de negação da “identidade mística”, de afirmação da primazia do “coração”, isto é, do material, do objetivo, do prático, das “circunstâncias” – é uma etapa da evolução teórica de Marx, etapa necessária, que representa a reação radical à etapa neo-hegeliana anterior, mas que permanece parcial, “metafísica”, porque é ainda incapaz de restabelecer a unidade não mística entre o “coração” e a “cabeça” ” (2016, p. 139).

mentalidade foi explorada por seu sobrinho, Luís Bonaparte, eleito Presidente da França em dezembro de 1848. Este último segue o modelo do tio, transformando a França em um regime imperial. A derrota dos franceses em Sedan (1870) põe fim ao governo de Luís Bonaparte e acirra as lutas de classe, coroada com a instauração da Comuna de Paris em março de 1871.

No período de 1799 a 1870 pode-se dizer que o bonapartismo representa uma corrente política importante. Por parte de Marx, o bonapartismo recebe dois tratamentos, segundo seus líderes. No exemplo de Napoleão Bonaparte, Marx o interpreta como uma força que consolida as conquistas da burguesia:

Napoleão, por seu lado, criou na França as condições sem as quais não seria possível desenvolver a livre concorrência, explorar a propriedade territorial dividida e utilizar as forças produtivas industriais da nação que tinham sido libertadas; além das fronteiras da França ele varreu por toda parte as instituições feudais, na medida em que isto era necessário para dar à sociedade burguesa da França um ambiente adequado e atual no continente europeu.¹⁰

Napoleão, então, representa as próprias necessidades do momento histórico de consolidação do regime da burguesia. Já Luís Bonaparte é representado em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* como um falso líder, um fanfarrão que explora a imagem de Napoleão.¹¹ Para Marx, no contexto de 1848 o sobrinho de Napoleão representa um atraso. A república francesa torna-se um regime instável; para Marx, sem dúvida, é uma “república burguesa”, mas sem hegemonia. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* é uma obra que estuda esta instabilidade na França, bem como entende a figura de Luís Bonaparte em sua relação com os camponeses. A vitória de Luís Bonaparte em dezembro de 1848 representou “uma reação dos camponeses”; ela foi “uma reação do campo contra a cidade”.¹²

¹⁰ Marx, 1974, p. 18.

¹¹ “Os franceses (...) não podiam livrar-se da memória de Napoleão, como provaram as eleições de 10 de dezembro (...). Não só fizeram a caricatura do velho Napoleão, como geraram o próprio velho Napoleão caricaturado, tal como deve aparecer necessariamente em meados do século XIX” (Ibid., p. 20).

¹² Ibid., p. 36.

Essa análise do bonapartismo como expressão política dos setores sociais do campo é efetuada na parte final de *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Do ponto de vista da burguesia, o bonapartismo representa a defesa contra os “terrores da anarquia vermelha”; já para os pequenos camponeses, Luís Bonaparte simboliza o protetor ante o grande capital:

Assim como os Bourbons representam a grande propriedade territorial e os Orleans a dinastia do dinheiro, os Bonapartes são a dinastia dos camponeses, ou seja, da massa do povo francês. O eleito do campesinato não é o Bonaparte que se curvou ao parlamento burguês, mas o Bonaparte que o dissolveu.¹³

Esses pequenos camponeses embora comportem uma mesma condição de vida, não possuem uma representação política autêntica. Marx enfatiza que eles são “incapazes de fazer valer seu interesse de classe em seu próprio nome, (...)”.¹⁴ Daí a figura de Luís Bonaparte “aparecer como seu senhor, como autoridade sobre eles, como um poder governamental ilimitado que os protege das demais classes (...)”.¹⁵

De forma sociológica, Marx justifica a adesão dos pequenos camponeses ao bonapartismo.¹⁶ Se o primeiro Bonaparte havia realizado a tarefa histórica do momento, o segundo (Bonaparte) indica “a superstição do camponês; não o seu bom-senso, mas o seu preconceito”. Como se percebe, o bonapartismo expressa em meados do século XIX uma grande força política. Bonapartismo que implica um “governo forte e absoluto” que ensaia defender o pequeno camponês das garras do capital.

Por volta dos anos 1840, temos na França um conjunto complexo de classes e subclasses sociais, com suas respectivas expressões políticas. Após a Restauração Monárquica (1815-1830), a Revolução de 1830 uniu novamente os populares à burguesia. Mas no governo de Luís Filipe

¹³ Ibid., p. 115.

¹⁴ Ibid., p. 116.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Marx deixa claro que o setor dos pequenos camponeses que apoiam o bonapartismo são os conservadores: “A dinastia de Bonaparte representa não o camponês revolucionário, mas o conservador; não o camponês que luta para escapar às condições de sua existência social, a pequena propriedade, mas antes o camponês que quer consolidar sua propriedade; (...)” (Ibid., p. 116).

(1830-1848) foi a alta burguesia que se beneficiou do Estado, principalmente com Guizot. Ante o governo liberal de Luís Filipe, forma-se uma nova onda revolucionária. Nas palavras de Eric Hobsbawm, “o mundo da década de 1840 se achava fora de equilíbrio”; isto porque a burguesia convivia com forças monárquicas, juntamente com a radicalização dos trabalhadores. Hobsbawm comenta sobre o “espectro do comunismo” que atingiu a Europa no início de 1848:

(...) a revolução que eclodiu nos primeiros meses de 1848 não foi uma revolução social simplesmente no sentido de que envolveu e mobilizou todas as classes. Foi, no sentido literal, o insurgimento dos trabalhadores pobres nas cidades – especialmente nas capitais – da Europa ocidental e central.¹⁷

Em *As lutas de classes na França*, Marx interpreta as jornadas de fevereiro de 1848. Para Marx, o governo de Luís Filipe representa o poder de uma fração da burguesia (a aristocracia financeira): “Os banqueiros, os reis da bolsa, os reis das ferrovias, os donos das minas de carvão e de ferro e os donos de florestas em conluio com uma parte da aristocracia proprietária de terras, (...)”.¹⁸ Na visão de Marx, a aristocracia financeira pode ser entendida como uma espécie de “lumpemproletariado nas camadas mais altas da sociedade burguesa”, isto porque não se trata de um estrato produtivo.

No movimento de 1848, os trabalhadores se isolaram.¹⁹ Daí a derrota desses últimos, pois a burguesia conseguiu absorver “os estratos médios da sociedade”. Por isso as coisas caminharam no sentido da formação de uma “república burguesa”. Isso explica a referência de Marx às “ilusões sociais da Revolução de Fevereiro (1848)”. A classe operária só é bem-vinda (com seu ativismo) quando luta “com a burguesia”; mas na medida em que a luta é “contra a burguesia”:

¹⁷ Hobsbawm, 2016, p. 467.

¹⁸ Marx, 2012, p. 37.

¹⁹ “Ao ditar a república ao governo provisório e, por meio do governo provisório a toda a França, o proletariado ocupou imediatamente o primeiro plano como partido autônomo, mas, ao mesmo tempo, desafiou toda a França burguesa a se unir contra ele. O que ele conquistou foi somente o terreno para travar a luta por sua emancipação revolucionária, mas de modo algum a própria emancipação” (Ibid., p. 44).

Assim como a república de fevereiro com suas concessões socialistas exigira uma batalha do proletariado unido com a burguesia contra o reinado, uma segunda batalha se fazia necessária para divorciar a república das concessões socialistas, para talhar a república burguesa oficialmente como dominante.²⁰

A burguesia através da violência (“derrota [operariado] de junho” de 1848) erige a república burguesa. Marx vê na batalha de 22 de junho de 1848 a “primeira grande batalha entre as duas classes que dividem a sociedade moderna” (burguesia e operariado). Diante da derrota de junho (1848), Marx indica que a nova Revolução Francesa (a revolução do operariado) deve abandonar “imediatamente o território nacional e conquistar o terreno europeu”. Também não devem esperar o apoio da pequena-burguesia. Nas jornadas de junho (1848) a pequena-burguesia havia “marchado contra a barricada para recompor a circulação que levava da rua para seu interior”.²¹ Eram donos de cafeterias, restaurantes, pequenos comerciantes que se posicionaram contra os trabalhadores das barricadas (os *montagnards*).

Assim, tanto *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* quanto *As lutas de classes na França* mostram o jogo instável das classes sociais no pós-1848. A ascensão de Luís Bonaparte ao poder executivo (Presidente) significa o eclipse de Cavaignac; as eleições também indicam alguns nomes importantes como Ledru-Rollin, o representante da pequena-burguesia democrática, e Raspail (líder dos operários revolucionários). De certa forma, Marx ironiza a atuação dos atores políticos desse momento (fins de 1848); fiel à sua concepção de história, para ele a “moderna classe revolucionária” é representada pelo “proletariado industrial”. Só esta classe possui condições de gerar uma nova sociedade, sem a exploração capitalista. Por isso, tanto Luís Bonaparte quanto os políticos jacobinos (“Montanha”) são menosprezados por Marx.²²

²⁰ Ibid., p. 61.

²¹ Ibid., p. 71.

²² “A França passou a ter, ao lado de uma Montanha, um Napoleão, prova maior de que ambos eram apenas as caricaturas sem vida das grandes realidades cujos nomes portavam. A paródia que Luís Napoleão, com o seu

No início de 1849 o grande nome que unificava os grupos sociais populares é Ledru-Rollin. Marx nos dá uma clara descrição desse líder do Partido da Montanha:

Em consequência, todos os estratos médios da sociedade, na medida em que haviam sido impelidos para dentro do movimento revolucionário, deveriam identificar Ledru-Rollin como seu herói. Ledru-Rollin era o protagonista da pequena burguesia democrática.²³

A grande questão que pode se evocada ao tratarmos das revolução de 1848 são os pressupostos que explicam a ascensão de Luís Bonaparte ao poder. Em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* Marx nos oferece sua visão da história francesa. Mas historiadores como Maurice Agulhon descrevem este período em uma narrativa mais “neutra”, na pretensa história dos historiadores. Para ele, de fevereiro de 1848 até “o confronto de junho”, restavam ainda as esperanças populares; de junho a dezembro de 1851 assistia-se à agonia de um regime, culminando com o golpe de Luís Bonaparte de 1851. Então, são três fases: a preparação para as jornadas de fevereiro de 1848; a possível revolução operária, culminando com a derrota de junho e a fase de instabilidade, com o golpe de Estado no final.

No primeiro estágio, temos uma república democrática, com três blocos políticos. Os mais radicais (socialistas) liderados por Louís Blanc e Albert; à direita, os republicanos liberais como Marie, Crémieux e Marrast e no centro (democráticos), Lamartine e Ledru-Rollin. É a fase das oficinas nacionais; em meio à crise econômica, o Estado incentiva os operários (castigados pela crise) a se reunirem para o trabalho em “obras públicas”:

A tarefa de organizá-las coube a Marie, ministro das Obras Públicas; garantia-se assim que o empreendimento não seria de cunho socialista. Marie e seu colaborador Émile Thomas listaram os desempregados e designaram-nos

chapéu de imperador e a águia, representava do velho Napoleão não era menos miserável do que aquela que a Montanha, com sua fraseologia emprestada de 1793 e suas poses demagógicas, representava da velha Montanha” (Ibid., p. 81).

²³ Ibid., p. 103.

para trabalhar com chefes de grupos recrutados entre os alunos da Escola Central.²⁴

Este período foi de intensa politização, principalmente nos clubes. Destaca-se, também, nesta fase a figura de Auguste Blanqui: ele se transforma no nome mais destacado entre os radicais, operários insatisfeitos com a república. Do lado dos homens do poder, em 21 de junho (1848) um decreto obriga os operários com menos de 25 anos a se alistarem no Exército; já os operários das Oficinas Nacionais poderiam ser encaminhados à província. Agulhon comenta que tal decreto significava “o fim das Oficinas Nacionais”. Diante desta nova manobra dos homens de poder, os operários de Paris (liderados por Pujol) se mobilizam na madrugada de 23 de junho (1848):

A revolta operária então iniciada, que entraria para a história com o nome de Jornadas de Junho, teve como traço mais evidente a espontaneidade. A palavra de ordem lançada por Pujol era abstrata e romântica (“liberdade ou morte”), mas a motivação social era bem concreta: os operários que devido à crise estavam desempregados e viviam de abono público, entraram em desespero quando o abono foi suspenso.²⁵

Agulhon enfatiza que além de Pujol, as Jornadas de Junho (1848) tinham uma carência de lideranças, isto porque em 15 de maio elas haviam sido encarceradas. São três dias de lutas dos *montagnards*, 23, 24 e 25 de junho, reprimidas por Cavaignac. O que temos na França no pós-Jornadas de Junho (1848) é uma reação conservadora. Nomes como o republicano Cavaignac e o legitimista Changarnier expressavam o clima de repressão; por sua vez, Luís Bonaparte no posto de Presidente encenava um estado de “normalidade”, conspirando nos bastidores, sempre em busca do sonho do império bonapartista.

Não há dúvida que o bonapartismo, em sua segunda versão, intenta a despolitização de setores ativos da sociedade francesa. Essa é uma de

²⁴ Agulhon, 1991, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 74.

suas funções como modelo de reação (possível) ante a instabilidade política. Maurice Agulhon acompanha com atenção essa função essencial do bonapartismo. Ele comenta sobre “as decisões de caráter repressivo” como “o fechamento de todos os círculos, sociedades, câmaras e demais locais onde pessoas do povo se reuniam”.²⁶ Também sobre os cafés e cabarés, a vigilância foi reforçada. Então, era a própria “vida social em sentido amplo” que era atingida pela repressão. Mas o bonapartismo não contém só esta face repressiva; ele possui um viés populista:

Por outro lado, o regime fazia questão de integrar no sistema as associações profissionais, que instruíam os operários, e portanto supunha-se que lhes inculcavam moderação. Por isso as sociedades de assistência mútua passaram a desfrutar de vantagens legais, desde que tivessem alguns membros honorários (não operários) e seus presidentes fossem nomeados pelo poder.²⁷

Bonapartismo como uma forma de populismo que Marx já identificava em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. O pensador comunista vê o pequeno camponês em meados do século XIX como uma espécie de “troglodita”; isto porque a pequena propriedade se escraviza ao capital. Agora (observar que Marx escreve em fins de 1851 e início de 1852) a “ordem burguesa” não utiliza “o Estado para montar guarda sobre a recém-criada pequena propriedade”; a sociedade burguesa, pelo contrário, “tornou-se um vampiro que suga seu sangue e sua medula [da pequena propriedade], atirando-o no caldeirão alquimista do capital”.²⁸ Assim, de forma indireta, a segunda versão do bonapartismo protege mais o capital que propriamente o pequeno camponês:

Mas o governo forte e absoluto – e esta é a segunda *idée napoléonienne* que o segundo Napoleão tem que executar – é chamado a defender pela força essa ordem “material”. Essa *ordre matériel* serve também de mote em todas as proclamações de Bonaparte contra os camponeses rebeldes.²⁹

²⁶ Ibid., p. 209.

²⁷ Idem.

²⁸ Marx, 1974, p. 119.

²⁹ Ibid., p. 120.

Outra obra de Marx que estuda as lutas de classes na França no século XIX é *A guerra civil na França*. São textos compostos como “mensagens”, na época em que Marx era secretário da Associação Internacional dos Trabalhadores. A obra analisa a Comuna de Paris de 1871, movimento revolucionário que ocupa o poder político da Capital da França por 72 dias. Após as Jornadas de Junho (1848), a Comuna de Paris (1871) corresponde à primeira experiência de trabalhadores no poder. Para Marx, a Comuna de Paris corresponde a uma nova forma de associação política; por isso seus textos realizam uma crítica ao Estado como instrumento de dominação:

O poder do Estado foi assumindo cada vez mais o caráter de poder nacional do capital sobre o trabalho, de uma força pública organizada para a escravidão social, de uma máquina do despotismo de classe. Após toda revolução que marca uma fase progressiva na luta de classes, o caráter puramente repressivo do poder do Estado revela-se com uma nitidez cada vez maior.³⁰

Como Marx bem indica, a Comuna é um órgão de trabalho, sendo ao mesmo tempo um poder executivo e legislativo. Por isso a Comuna deveria se transformar no “autogoverno dos produtores”. A aqui, não se trata de voltar à velha comuna medieval (como muitos propalavam): a nova organização representava o “trabalho emancipado”. A Comuna instaura a forma cooperativa de produção, configurando-se em uma “república do trabalho”. Marx acentua que a Comuna “era a verdadeira representante de todos os elementos saudáveis da sociedade francesa (...)”.³¹

Entusiasmo de Marx com a Paris da Comuna; para o revolucionário alemão, trata-se de “uma sociedade nova”, um “mundo novo”, longe da Paris prostituída do Segundo Império. A Comuna representa “o início da Revolução Social do século XIX”, revolução que expressa uma nova fase da história. Marx se refere às antigas revoluções, nas quais os grupos ou

³⁰ Marx, 2011a, p. 55.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

classes vitoriosos ocupam o Estado e o transformam em “instrumento dessa dominação de classe”. Na nova revolução social, não se trata de ocupar o Estado, mas de “eliminar todas as classes e a dominação de classe”. Neste contexto, o novo poder é descrito por Marx:

Cai a ilusão de que a administração e o governo político seriam mistérios, funções transcendentais a serem confiadas apenas a uma casta de iniciados – parasitas estatais, sicofantas ricamente remunerados e sinecuristas ocupando altos postos, absorvendo a inteligência das massas e voltando-as contra si mesmas nos estratos mais baixos da hierarquia. Elimina-se a hierarquia estatal de cima para baixo e substituem-se os arrogantes senhores do povo por servidores sempre removíveis, uma responsabilidade real, uma vez que eles passam a agir continuamente sob supervisão pública.³²

Como Marx já indicara em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* o novo poder em mãos da classe trabalhadora representa as outras classes sociais subjugadas pelo capital. A classe média e os pequenos camponeses devem se identificar com a Comuna. Marx assinala em direção aos camponeses: “O Partido da Ordem perseguirá o camponês com o coletor de impostos para o pagamento de uma custosa e parasita máquina estatal, (...)”.³³ Na perspectiva da hegemonia, Marx indica os dois modelos culturais no campo. Primeiro, a Comuna esclarecerá o camponês “mediante a direção do mestre-escola, o Partido da Ordem promoverá sua estuprificação sob o domínio do padre”.³⁴

Euforia, portanto, de Marx com o primeiro movimento revolucionário da classe trabalhadora no poder. Aqui já surgem expressões como o “espectro comunista” e a “esfinge que atormenta o espírito burguês”. São expressões que assinalam a possibilidade da classe trabalhadora assumir o poder. Mas a nova forma política não deve repetir as revoluções dos modelos anteriores. Agora, a luta de classes em sua forma desenvolvida equivale ao confronto entre capital e trabalho.

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ Marx, 1974, p. 133.

³⁴ *Idem.*

Para muitos intérpretes de Marx, *A guerra civil na França* corresponde a uma nova abordagem sobre o Estado. No período de *Sobre a questão judaica*, o Estado (como órgão político) representa a “alienação na época moderna e, ao mesmo tempo, o pensamento imaginário da sociedade burguesa, dela inseparável”.³⁵ O desenvolvimento da concepção de Estado em Marx leva-o à ideia de que “o Estado moderno não é simplesmente um Estado burguês, (...)”.³⁶ No exemplo do bonapartismo, surge um “Estado não-burguês ao serviço da burguesia, (...)”.³⁷ O estado no Marx maduro surge em sua dimensão funcional, sempre como instrumento à serviço da classe apropriadora. O grande problema para essa “funcionalidade” é quando a “ordem” é aceita em sua “necessidade incontestada e incontroversa”: neste caso, “o poder estatal pôde assumir um aspecto de imparcialidade”.³⁸

Na fase de luta de classes do século XIX o poder estatal sofre uma mutação. Agora ele se torna o “instrumento do despotismo de classe”, um órgão (a “engrenagem política”) que visa a “perpetuar a escravização social dos produtores de riqueza por seus apropriadores”. Cada vez mais o Estado é um instrumento de domínio do capital sobre o trabalho.

Século XIX que Marx vê como de instabilidade da dominação política da classe dominante capitalista. Instabilidade que só o império de Luís Bonaparte pode salvar; portanto o II império foi o “salvador da ordem”. Marx descreve o II império francês com um profundo desprezo. Se de um lado ocorrera uma “rápida centralização do capital”, por outro surgiu “sem disfarces” a “torpeza do sistema capitalista”:

(...) apareceu uma orgia de devassidão luxuriosa, de esplendor meretrício, um pandemônio de todas as baixas paixões das altas classes. Essa forma acabada do poder governamental foi, ao mesmo tempo, o mais prostituído, desavergonhado saqueio dos recursos estatais por um bando de aventurei-

³⁵ Furet, 1989, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁷ *Ibid.*, p. 97.

³⁸ Marx, 2011a, p. 170.

ros, uma incubadora de enormes dívidas estatais, a glória da prostituição, uma vida fictícia de falsos pretextos.³⁹

Assim, Marx vê a Comuna como o posto do regime imperial. A primeira torna-se um autogoverno; nesta nova forma de administração, não há um “governo central”. A própria força coercitiva do estado é quebrada, liberando a ciência, agora acessível a todos: ciência que não estaria mais sujeita ao “preconceito de classe”. Marx denomina a Comuna como “a nova sociedade em trabalho de parto”, oposta a Versalhes.

Em *A guerra civil na França* o eufórico Marx anuncia a possibilidade da revolução social, uma nova consciência social do trabalhador perante o capital. Comuna que também mostrou outra Paris, a cidade “que luta, a Paris real”. Eis, então, o contraste de uma Paris dividida:

A Paris que mostrou sua coragem na “passeata pacífica” e na escapada de Saisset, que se espreme agora em Versalhes, em Rueil, em S. Denis, em S. Germain-em-Laye, seguido pelas cocotes, penduradas nos “homens de religião, família, ordem” e, acima de tudo, “propriedade”, a Paris das classes vadias, a Paris dos *franc-fleurs* divertindo-se ao olhar pelo telescópio o desenrolar da batalha, tratando a guerra civil apenas [como] uma agradável diversão, (...).⁴⁰

Século XIX que necessita de um Estado centralizado. Na apreciação de Marx, neste período acentua-se o antagonismo entre capital e trabalho. Por isso o poder do Estado foi “assumido cada vez mais o caráter de poder nacional do capital sobre o trabalho”.⁴¹ Estado que se transforma em “uma força política organizada para a escravização social”.

A estadia de Marx na França, bem como seus escritos sobre as classes sociais neste país são de grande importância para uma visão sociológica do século XIX francês. Regime capitalista com seu jogo de classes, sempre em relação à ordem política. Como afirma Hobsbawm ,

³⁹ Ibid., p. 171, 172.

⁴⁰ Ibid., p. 178.

⁴¹ Ibid., p. 182.

ao se referir ao *Manifesto comunista*, Marx enfatiza a “marcha triunfal do capitalismo”, mesmo com a consciência de que se tratava de “uma fase temporária na história da humanidade (...)”.⁴²

Isto comprova a concepção de Marx no instante histórico de meados do século XIX. Os pensadores de tendência comunista – Marx os denomina de *theoretischen Vertreter*, os “representantes teóricos” - devem apresentar ao operariado um estudo científico das estruturas econômicas do capitalismo.⁴³ Fato que comprovava o ineditismo da nova revolução social. Como enfatiza William Shaw:

Na realidade, o proletariado é a primeira classe na teoria de Marx a alterar o modo de produção com plena consciência do seu papel histórico (graças, em parte, ao papel da própria teoria). Por contraste, a burguesia pensava estar fazendo a sua revolução pela liberdade e igualdade, quando, de acordo com Marx, estava de fato consolidando o capitalismo.⁴⁴

Anseio de Marx de emancipação da classe trabalhadora que, ao mesmo tempo, libertaria a sociedade do domínio de uma classe dominante. A nova revolução da classe trabalhadora deveria atingir as relações de produção, devolvendo à comunidade a “propriedade privada” e libertando as forças produtivas para o próprio benefício do ser humano em geral.⁴⁵

⁴² Hobsbawm, 2011, p. 107.

⁴³ Michel Löwy em *A teoria da revolução no jovem Marx* reproduz um texto deste último, datado de 1860: “Publicávamos ao mesmo tempo [em Bruxelas] uma série de panfletos impressos ou litografados. Submetíamos a uma crítica impiedosa a mistura de socialismo ou comunismo anglo-francês com filosofia alemã que então formava a doutrina secreta da Liga; estabelecíamos ali que somente o estudo científico da estrutura econômica da sociedade burguesa podia fornecer uma sólida base teórica; e , por fim, expúnhamos, numa forma popular, que não se tratava de pôr em vigor um sistema utópico, mas de intervir, com conhecimento de causa, no processo de transformação histórica que se operava na sociedade” (Apud 2016, p. 163).

⁴⁴ Shaw, 1979, p. 77.

⁴⁵ Observar esta passagem (crítica ante o pensamento de Marx) em William Shaw: “O fato de o socialismo não ocorrer nos países capitalistas avançados só pode mostrar que Marx subestimava a capacidade do capitalismo de ajustar o desenvolvimento das forças produtivas, e não que as forças produtivas não sejam determinantes do seu modo de produção” (Ibid., p. 153).

Sartre: uma interpretação de Flaubert

Há algo em Flaubert que atrai a atenção de Jean-Paul Sartre. É bom lembrar que a produção intelectual de Sartre no pós-Segunda Guerra Mundial traz o reflexo de uma revisão do marxismo, bem como a inferência de correntes que pensam a dimensão subjetiva, como a psicanálise e a filosofia de Kierkegaard.

É a dimensão subjetiva que ressurgue após as experiências totalitárias da Segunda Guerra Mundial. Essa emersão da subjetividade representa o próprio aparecimento do existencialismo. Diante das ciências humanas (como a sociologia, por exemplo) que avançam em direção a um pensar sobre o “ser social” do homem, a filosofia (que parece esgotada diante do desencadeamento do “mundo”) procura no homem um ser que não se esgota, uma liberdade renovada. Como afirma Gerd Bornheim, em Sartre há uma “antologia do nada”.¹

Em Sartre, a liberdade está associada à consciência; porém sua definição é problemática já que ela se forma, sempre. Essa é a abertura que “define” o homem, leva o existencialismo de Sartre a uma “contingência radical”: o “estou condenado a ser livre”.² O existencialismo, portanto, pode ser considerado como uma reação às várias formas de determinismo.³ Se concebermos (assim como faz Sartre) o ser humano como o

¹ “E nota-se que tal tarefa se faz necessária como decorrência do próprio pensamento de Sartre, ou dos pressupostos de sua filosofia: se o ser é o em-si, o para-si só pode ser alcançado na ontologia de nada” (Bornheim, 1971, p. 143).

² *Ibid.*, p. 111

³ Na interpretação da filosofia de Sartre por Gerd Bornheim, ao se fugir da liberdade ingressa-se neste estado: “Como tentativa de apreender a si próprio como um ser-em-si, e tomar os móveis e motivos por entes

para-si, ele torna-se algo insuficiente. O nada habita em sua interioridade; por isso o para-si “permanece condenado a se fazer”, com uma realidade humana que deve “escolher-se”.⁴ A liberdade define o homem porque é uma instância absoluta.

Notar como na filosofia de Sartre há esta abertura; a fuga do determinismo acentua a valoração na “escolha” na medida em que o querer se acopla ao vivenciar. Bornheim cita uma passagem de *O ser e o nada*: “amar é escolher-se amando ao tomar consciência de amar”.⁵ Dessa forma, ao expressar a “libertação da subjetividade”, a filosofia de Sartre enfatiza que a intencionalidade (instância da consciência) tem o poder de negação.⁶ Sartre não deixa de ingressar na metafísica, pois em uma era de totalitarismo e dos vários determinismos “científicos”, a liberdade absoluta parece querer salvar o homem.⁷

O artista e a questão da subjetividade

Já no início de *O idiota da família I*, Jean-Paul Sartre adverte que sua obra sobre Gustave Flaubert é um prosseguimento de *Questão de método*. Isto quer dizer que seu método empregado em *O idiota da família* será uma aplicação de programa crítico endereçado ao marxismo da *Questão de método*.

A grande questão daquela época (final da década de 1950) para Sartre pode ser expressa dessa forma: os meios de se constituir uma “antropologia estrutural e histórica”. Esta era a inquietação de Sartre. Década de uma

determinantes, conferindo-lhes permanência; habitada por móveis e motivos, a consciência seria como que reificada e adquiriria uma *pseudo* plenitude. A realidade humana encontraria, dessa forma, a sua justificativa em Deus, ou na natureza, ou em “minha natureza”, ou na sociedade” (Ibid., p. 112).

⁴ Ibid., p. 112.

⁵ Apud Bornheim, 1971, p. 113.

⁶ “A liberdade se revela absurda porque é escolha de seu ser sem ser o seu fundamento; ela não tem razão de ser, já que inaugura toda razão de ser e todo fundamento” (Bornheim, 1971, p. 113).

⁷ Gerd Bornheim ao interpretar Sartre, não deixa de levantar uma objeção ante a metafísica deste último: “E nosso autor apresenta a sua tese como se dotada de um valor absoluto, supra-histórico: ele não atenta ao fato de que, se a liberdade é fazer, tal fazer é necessariamente histórico, não só porque supõe a historicidade como rasgo essencial do homem, como também porque a determinação histórico-metafísica do que seja o homem determina inclusive a essência da liberdade” (Ibid., p. 114).

crise no marxismo, já que Nikita Khrushchev optara por denunciar o terror stalinista. Crise, enfim, na intelectualidade francesa de esquerda que se questionava sobre os rumos do marxismo aplicado à realidade histórica. O pensamento de Sartre faz parte desta “reação” ou atualização da “verdade” do marxismo. Este último havia perdido a inocência? Havia abandonado seu humanismo para uma cínica lógica das leis da história?

Por isso há a recorrência em *Questão de método* da antropologia. Ainda fiel ao programa teórico do marxismo, Sartre introduz a antropologia e a psicanálise em seu mundo teórico. O problema maior é que ocorre uma transformação no marxismo.⁸ Na visão de Sartre, os marxistas no poder se transformaram em “idealistas absolutos”: daí o “idealismo marxista”.⁹ O problema não está em Marx, mas em seus interpretes. Em Marx, “o processo” surge “como totalidade singular”; nele, há uma teoria viva na medida em que é heurística. Eis, aqui, a objeção de Sartre ao marxismo de sua época:

Não mais se trata de estudar os fatos dentro da perspectiva geral do marxismo, para enriquecer o conhecimento e para iluminar a ação: a análise consiste unicamente em se desembaraçar do pormenor, em forçar a significação de certos acontecimentos, em desnaturar fatos ou mesmo de inventá-los, para reencontrar, por baixo deles, como sua substância, “noções sintéticas” imutáveis e fetichizados.¹⁰

Na apreciação do pensador existencialista, há uma inflexão no marxismo: de uma teorização aberta, que permitia uma leitura crítica do mundo, ele se transforma em um “saber já totalizado”. Sartre se refere a um “marxismo cristalizado”, na medida em que a “particularidade” é liquidada. A proposta em *Questão de método* é empreender a “hierarquia de mediações”. Situar o objeto de estudo nesta hierarquia: são essas mediações que explicam a gênese do “concreto singular”. Assim, este último

⁸ Em *Questão de método*, Sartre comenta: “O marxismo estacionou: precisamente porque esta filosofia quer transformar o mundo, porque visa “o tornar-se-mundo da filosofia”, porque é e quer ser prática, operou-se nela verdadeira visão que jogou a teoria de um lado e a práxis do outro” (1972, p. 23).

⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁰ *Ibid.*, p. 27,28.

é uma construção da pesquisa, já que se necessita estabelecer a “hierarquia de mediações” no ato da pesquisa.

É este método que Sartre utiliza em seus estudos sobre Gustave Flaubert. Seu objeto – um romancista francês de renome – será estudado nas dimensões subjetiva e objetiva. De forma subjetiva, Sartre recorre à psicanálise para descobrir na prática cultural de Flaubert razões que explicam suas opções literárias. Ao se estudar o objeto (o artista) temos “uma maneira de realizar e de viver o universal na sua materialidade; (...)”.¹¹ Pesquisa interessante, mas que não deixa de conter alguns perigos: o reducionismo, mesmo em um pensador que realiza uma série de objeções ao marxismo de seu tempo.

Desafio de estudar um escritor que produz em uma época de instabilidade burguesa. Por isso o jogo entre o subjetivo e o objetivo deve ser bem pensado, em um retorno ao que Sartre denomina de “marxismo vivo”:

(...) a criança não vive somente sua família, ela vive também – em parte através dela, em parte sozinha – a passagem coletiva que a circunda; e é ainda a generalidade de sua classe que lhe é revelada nesta experiência singular.¹²

Psicanálise enriquecida pelo marxismo; os complexos e fixações explicados à luz do ser-de-classe. Na linguagem de Sartre, são “sínteses horizontais” na qual os objetos são livres para desenvolver suas pequenas estruturas; mas aqui, há uma dependência ante a “síntese radical”, com uma autonomia relativa.

Nesse modelo interpretativo, foge-se do marxismo mecanicista e do pensamento *a priori*. Sartre enfatiza que “as relações de classe são vividas”. Segundo essa concepção, a história se define como um “movimento de totalização”. A totalização histórica para Sartre deve conter as “determinações concretas da vida humana”.¹³ Há, desta forma, um duplo

¹¹ Ibid., p.68.

¹² Idem.

¹³ Assim, apreender a “objetivação” no objeto (singular) é descrita por Sartre, desta forma: “Não consideramos estas variações como contingências anômicas, acasos, aspectos insignificantes: muito pelo contrário, a

movimento cognitivo. Sartre ao se referir ao estudo de Flaubert, afirma: “Neste sentido, o estudo de Flaubert criança, como universalidade vivida na particularidade, enriquece o estudo geral da pequena burguesia em 1830”.¹⁴ As condições objetivas históricas auxiliam no estudo de Flaubert; ao mesmo tempo, Flaubert descoberto pela pesquisa enriquece o estudo de um determinado grupo social.

A determinação do elemento subjetivo introduzido por Sartre no modelo marxista promove uma nova abertura no campo inaugurado por Marx. Subjetividade do artista que está presente em sua obra. Flaubert ao descrever “o meio rural da França nos anos 1850” em *Madame Bavary* torna-se uma espécie de mediação desse próprio contexto social. Quem é Flaubert? Sartre responde que “ele nada mais é que a encarnação de tudo isso”.¹⁵

Totalização e retotalização são os termos empregados por Sartre para evidenciar o encontro entre os instantes objetivo e subjetivo. Não há o artista isolado, muito menos uma obra “estritamente objetiva”. A arte para Sartre é esse “ponto de encontro entre o objetivo e o subjetivo” e corresponde ao processo no qual o artista insere-se (objetivamente) no interior de um meio social. Neste sentido a arte é um processo de conscientização através dos processos de totalização e retotalização. A arte corresponde a uma representação social na qual “é ao mesmo tempo o produto de seu próprio produto (...)”.¹⁶ A arte, enfim, reduplica a representação social através do artista.

Há, aqui, uma espécie de aquisição, de posse de algo que o homem conquistou: uma dimensão pública, objetiva. Provavelmente, um pouco parecida àquela (concebida como “direito à maioria”) enunciado por Kant em *Resposta à pergunta: que é o Iluminismo?* Para Kant, a maioria implica em romper com um estado (de menoridade) que “se tornou

singularidade da conduta ou da concepção é antes de tudo a realidade concreta como totalização vivida, não é um traço do indivíduo, é o indivíduo total, apreendido no seu processo de objetivação” (Ibid., p. 114).

¹⁴ Ibid., p. 119.

¹⁵ Sartre, 2015, p. 100.

¹⁶ Sartre, 1972, p. 74.

quase uma natureza”.¹⁷ Deve-se, assim pensa Kant, “fazer um uso público da sua razão em todos os elementos”.¹⁸ Assim, neste “uso público” nasce uma espécie de nova consciência (social). Ao se referir ao sacerdote que ensina em sua igreja, Kant comenta sobre sua atuação (como maioria-de) no espaço público:

Em seguida, ele tira toda a utilidade prática para a sua comunidade de preceitos que ele próprio não subscreveria com plena convicção, mas a cuja exposição se pode, no entanto, comprometer, porque não é de todo impossível que aí resida alguma verdade absoluta.¹⁹

No exemplo específico do artista, a objetivação corresponde a uma saída do estado da subjetividade. Na perspectiva de Sartre, há instantes obscuros do momento objetivo incorporado pela dimensão subjetiva. A superação desses “instantes obscuros” corresponde a essa “objetividade nova”. No artista, a objetivação pode ser entendida como exteriorização do projeto (a obra) “como subjetividade objetiva”.²⁰ A realização do artista corresponde a essa objetivação do instante subjetivo. Notar que a totalização, neste caso, não é um modelo pré-determinado: a “totalização” está no “projeto objetivado”. Ao produzir uma obra, o artista se totaliza como história: eis sua consciência social.

Em Sartre, embora haja uma evocação do homem como um ser de liberdade, de projeto, há também uma redução do ser humano ao seu ser-de-classe. Neste caso, o marxismo emerge como um horizonte teórico no qual concebe o homem associado, sempre, a uma determinada classe social.²¹ O que isto quer dizer? Não há uma resolução (das contradições) pela parte (no caso, o ser individual). Como indica Lukács, conscientiza-

¹⁷ Kant, 2013, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁰ Sartre, 1972, p. 83.

²¹ Em determinada passagem de *Questão de método*, Sartre comenta: “Assim, pode-se dizer ao mesmo tempo que superamos sem cessar a nossa classe e que, por esta superação mesma, nossa realidade de classe se manifesta. Pois a realização do possível culmina necessariamente na produção de um objeto ou de um acontecimento no mundo social; ela é, pois, nossa objetivação e as contradições originais que aí se refletem testemunham nossa alienação” (*Ibid.*, p. 86).

ção implica em estar consciente das contradições do desenvolvimento social. A resolução da contradição está no “ponto de passagem prático, (...)”.²² São obras práticas, sociais, que resolvem as contradições de ordem subjetiva. No marxismo clássico, consciência social é se tornar um elemento do agente universal que irá solucionar as contradições sociais. Na linguagem de Lukács: (...) a consciência não é a consciência de um objeto oposto a ela, mas autoconsciência do objeto, o ato de tornar-se consciente modifica a forma de objetivação do seu objeto.²³

A objetividade, no marxismo, sempre está associada ao “ponto de vista das classes individuais (...)”.²⁴ Como artista ou pensador não posso fugir desta condição. No marxismo a superação da mitologia do capitalismo – a reificação – nos conduz a uma espécie de rompimento com a vivência imediata.

O niilismo de Flaubert

Jean-Paul Sartre identifica um intenso niilismo em Flaubert. Essa característica do romancista implica em um dos elementos importantes que define sua visão artística do mundo. Mas é necessário apreender o niilismo em um contexto maior, como uma corrente de pensamento para poder considerá-lo em sua especificidade em meados do século XIX.

De forma inicial, foi com o ceticismo antigo que nasce essa espécie de desilusão ante “verdades” que estão fora do homem. Em um contexto histórico de derrocada da Hélade (por volta de 300 a.C), surgem correntes filosóficas que não representam mais o homem associado a uma *pólis*. Epicurismo, estoicismo e pirronismo abandonam o antigo ideal (*areté*) humano, como expressavam Platão e Aristóteles.

Em Pirro, as doutrinas (*dóγμα*) são rejeitadas. Seu mestre Anaxarco, “sustentava nossa ignorância em relação à verdadeira natureza das

²² Lukács, 2012, p. 357.

²³ Idem.

²⁴ Ibid., p. 376.

coisas (...).²⁵ Mas para se viver é preciso um assentimento ante a aparência. Arcesilau introduz o termo *eulogon* (razoável) que indica a forma de se orientar na vida prática. Mesmo assim, algumas objeções ao ceticismo se referem ao fato de que esta filosofia possa retirar o ânimo do ser humano. Como afirma Gazzinelli, “o cético orienta-se pelos costumes e valores de sua sociedade tal qual o dogmático, posto que os tome por convencionais”.²⁶ O ataque mais incisivo parte de Aristócles:

Quando faz um ataque epistemológico ao pirronismo, afirmando que, na ausência de crenças e opiniões, o pirronismo subtrairia a base mesma do conhecimento e incorreria em um estado de *apraxia*, Aristócles quer, sobretudo, defender a epistemologia peripatética, fundamentada nas sensações (*aísthesis*) e na razão (*lógos*).²⁷

É importante destacar que no ceticismo antigo o abandono do dogmatismo não leva o homem a um estado de desespero. Suspender o juízo implica em um estado de “tranquilidade de espírito, um rival dos modos de vida propostos por Platão, Aristóteles, Epicuro e os estoicos”.²⁸ Assim, para o cético a ausência de *dógmata* em nosso pensar leva-nos à *ataraxia* (tranquilidade mental).

A grande questão para o ceticismo antigo é retirar do horizonte do pensar um ideal (supremo) de vida. Sexto Empírico indica que este ideal (supremo) nos causa certa ansiedade; daí a necessidade de se viver segundo regras (*nómos*) normais da sociedade. É desta forma que o ceticismo (antigo) compartilha com o epicurismo e o estoicismo de uma representação mais simples do homem, sem um ideal supremo.²⁹

²⁵ Gazzinelli, 2009, p. 92.

²⁶ *Ibid.*, p. 117.

²⁷ *Ibid.*, p. 132.

²⁸ Landesman, 2006, p. 85. Charles Landesman cita uma pequena passagem de Sexto Empírico no qual o pensador enfatiza que a “suspensão é um estado de descanso mental devido ao qual não negamos nem afirmamos nada. “Quietude” é uma condição imperturbada e tranquila da alma” (Apud Landesman, 2006, p. 85).

²⁹ Sobre esse ideal (supremo), no estoicismo há uma figura do sábio que contrasta com o homem insensato. Mas onde está um sábio verdadeiro, histórico? Raquel Gazolla comenta: “Sexto Empírico e o próprio Plutarco afirmam que os estoicos consideram o sábio um ser não-encontrável, não sabendo se existiu, existe ou existirá, o que corrobora, claramente, a intenção paradigmática de Zenão” (Gazolla, 1999, p. 71).

Já no ceticismo moderno e contemporâneo, muitas vezes esta corrente conduz o homem a um estado de ausência de valores. Friedrich Nietzsche na segunda metade do século XIX identifica esta corrente em muitos intelectuais, artistas: é o denominado “vazio de sentido da vida”. Na visão de Nietzsche, o niilismo corresponde a um efeito da sociedade europeia do século XIX.

No niilismo europeu há um recuo da figura de Deus. Na expressão “nada tem sentido algum”, Nietzsche constata “a derrocada da interpretação moral de mundo, que não tem mais nenhuma sanção depois de ter tentado refugiar-se no Além”.³⁰ Trata-se, de verdade, de uma crise. Nietzsche é enfático ao indicar que no estágio do niilismo o homem “torna-se consciente do grande e duradouro desperdício de força, o tormento do “em vão”, a insegurança, (...)”.³¹ Crise no próprio devir; aqui, o além e o terreno caem em descrédito.³²

De certa forma, o próprio Nietzsche se representa nesta corrente, um ser desiludido com a modernidade europeia, com seus valores patrocinados pela burguesia e pelo cristianismo.³³ Intelectuais radicais que afirmam: “(...) um mundo verdadeiro não existe absolutamente”.³⁴ Então, trata-se de uma espécie de doença do século. Em Nietzsche, o diagnóstico do niilismo do século XIX apreende nossa tradição cristã:

Chega o tempo em que nós temos de pagar por termos sido cristãos durante dois milênios: perdemos o peso que nos deixava viver, - não soubemos, durante um período, para que lado nos virar. Precipitamo-nos inopinadamente em valorações opostos com a mesma medida de energia, (...).³⁵

³⁰ Nietzsche, 2008, p.27.

³¹ *Ibid.*, p. 31

³² Nietzsche resume o niilismo: “Extirpamos de nós as categorias “fim”, “unidade”, “ser”, com as quais inculcamos um valor no mundo - e então o mundo aparece como sem valor...” (Nietzsche, 2008, p. 32).

³³ Em *A vontade de poder*, Nietzsche confessa: “Que até agora eu tenha sido radicalmente niilista, eis o que só há pouco me confessei: a energia, a *nonchalance* (negligência, indolência) com a qual eu, como niilista, fui adiante iludiam-me a respeito desse fato fundamental” (*Ibid.*, p. 37).

³⁴ *Ibid.*, p. 34.

³⁵ *Ibid.*, p. 39.

É nesse campo que Nietzsche explica o surgimento do socialismo. Se o além está em crise e desapareceu do horizonte do devir, agora procuramos uma “libertação terrena”. Para Nietzsche, o homem do século XIX é um ser cansado. Ele se pergunta: que sentido há em um mundo no qual “só prosperam os mais medíocres”? Niilismo como pessimismo, um sintoma da *décadence*; época de errância ou mesmo de descoberta. Nietzsche é um tipo de intelectual que não vê a sociedade europeia nos padrões do historicismo. A burguesia democrática representa uma nova classe (de homens inferiores) acima dos sacerdotes cristãos. Abandonamos uma “sociedade aristocrática” e, agora, compartilhamos o “instinto de rebanho”.

Com certeza, Nietzsche esclarece partes importantes do niilismo europeu do século XIX. O grande problema é que ele não considera (assim como realizou Marx) o momento da burguesia. Nietzsche não é um historicista e seu olhar sobre o homem e a sociedade não deixa de ser perturbador:

Progresso: não nos iludamos! O tempo corre para adiante - gostaríamos de acreditar que também tudo o que está nele corre para adiante - que o desenvolvimento é um desenvolvimento para diante... Essa é a aparência pela qual os mais refletidos são reduzidos: mas o século XIX não traz nenhum progresso em relação ao século XVIII, e o espírito alemão de 1888 é um recuo em relação ao espírito alemão de 1788. A “humanidade” não avança, ela nem mesmo existe...³⁶

Nietzsche pode ser entendido como uma inflexão na filosofia contemporânea; por isso mesmo corresponde a uma virada da filosofia. O que está em jogo neste momento é a própria noção de realidade. Neste caso, Nietzsche é um dos fundadores de uma nova modernidade na qual está suspensa a noção de “realidade”. Como enfatiza Gianni Vattimo em *Diálogo com Nietzsche*, seria um erro (ele, aqui, ensaia a perspectiva nietzschiana) pensar que “o mundo seja dado como um espetáculo to-

³⁶ Ibid., p. 67,68.

talmente traduzível nos esquemas lógicos”.³⁷ Em Nietzsche o que se denomina de “verdade” é “a conformidade de nossos discursos a certas regras universalmente aceitas em um certo mundo”.³⁸ A virada nietzschiana corresponde a um desencantamento dos valores (absolutos) do mundo; niilismo ativo que remete o pensador ao mundo da arte.

O platonismo invertido de Nietzsche enfatiza a vontade de aparência da arte. Ela é mais “verdadeira” que a vontade de verdade da ciência e da metafísica. Em Nietzsche, vida é multiplicidade, diferença; portanto, “a arte é a expressão mais adequada da vida”.³⁹ Nietzsche representa uma nova etapa da modernidade ao criticar as filosofias da consciência. O que se precisa levar em consideração aqui é o campo que nos oferece o niilismo do século XIX; seu ceticismo nos conduz a um relativismo típico do alto modernismo. Ferry interpreta Nietzsche:

E se somente a interpretação constitui o fundo do que é, então já não é só o sujeito que é uma ilusão, um efeito do fetichismo, mas também a ideia de que existam “em si” “fatos” independentes da interpretação.⁴⁰

Também seria vão procurar um “sujeito” da interpretação. Como enfatiza Luc Ferry, o sujeito em Nietzsche não é “um sujeito metafísico idêntico a si mesmo na transparência de sua consciência”. O que surge no pensador alemão é um sujeito como “força interpretativa entre outros, um puro ponto de vista”.⁴¹

Gustave Flaubert deve ser entendido neste movimento niilista do século XIX. Jovem rebelde, expulso do colégio, Jean-Paul Sartre acompanha com exatidão sua atitude diante do mundo: “evasão”, “desalento”, esses são os sentimentos do jovem Flaubert. Sartre afirma que “desde que entrou no colégio, ele só se irrealizava na solidão”.⁴² Jovem misan-

³⁷ Vattimo, 2010, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p.57.

³⁹ Ferry, 1994, p. 220.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 241.

⁴¹ *Idem.*

⁴² Sartre, 2014, p. 1558.

tropo que enamora com o romantismo anárquico; nesta perspectiva, o jovem artista leva uma vida de fuga, conduzindo-o ao mundo imaginário. Flaubert e seus amigos zombam do colégio, da família e da sociedade; são, enfim, “adolescentes reduzidos ao cinismo”, afirma Sartre.

Como filósofo existencialista, Sartre é ansioso por ver seu objeto de pesquisa cair no vazio, no “nada” da existência. Será que ao se desenganar do ser humano, Flaubert não terá encontrado o homem de fato? Mas os elogios de Sartre são inteligentes; eles negam que o artista descubra por si uma saída feliz: “(...) Flaubert se faz na exata medida em que é feito pela situação e pelos acontecimentos”.⁴³ De 1837 até 1844, Flaubert é acometido de uma intensa crise. Sartre identifica neste período um processo de totalização: ele está formando (no universal) um modelo de homem:

Por fim, o autor pode exercer, no interior de uma singularidade concreta, o trabalho paciente de roedor, revelar a vanidade de nossas ilusões, as contradições explosivas do Ser e, por meio da desmoralização sistemática, postular a crença no Nada como imperativo estético, ou seja, explicitar nos leitores a vã recusa que eles em geral só vivem implicitamente.⁴⁴

O desalento de Flaubert é evidente; Sartre reproduz parte de seus escritos para nos mostrar o estado de alma de seu biografado. Sobre a vida humana, o escritor francês comenta: “A vida do homem é uma maldição” e a “miséria e a infelicidade reinam sobre o homem”.⁴⁵

Se não há um otimismo metafísico em Flaubert, resta um fundo obscuro que possa explicar a maldade que reina no mundo terreno. Sartre por diversas vezes evoca o Gênio Maligno; tese de Descartes que insinua a possibilidade de vivermos uma ilusão, como uma peça pregada por tal malignidade. Essa é uma das explicações de “o mundo é o inferno” que Sartre encontra nos *Souvenirs* de Flaubert.

⁴³ Ibid., p. 1473.

⁴⁴ Ibid., p.1495.

⁴⁵ Apud Sartre, 2014, 1496.

É nesta perspectiva filosófica que se deve compreender Flaubert, um ceticismo que não conduz mais à *ataraxia*, mas à inquietude. Ceticismo que produz um niilismo ensaiado como “pessimismo universal”. Sartre não deixa de enfatizar a rebeldia de Flaubert; são pensamentos sinceros de um jovem escritor que, além da arte, já não se sente mais atraído por nada:

Que me importa o mundo? Bem pouco me importunarei com ele, vou deixá-lo levar pela corrente do coração e da imaginação, e, se gritarem alto de mais, talvez me volte como Fócion, para dizer: que barulho é esse de gralhas?⁴⁶

Flaubert intenta se realizar na arte. Sartre, como um frio observador (bem ao estilo de um médico) que diagnostica seu paciente, afirma que se trata da “temperalização subjetiva da desilusão”.⁴⁷ São formas de experiência que produzem o Flaubert artista. O “fastio de viver”, a “crença no nada”, são elementos formadores em Flaubert. Seria uma inversão diante do ideal sartriano de viver o mundo: Flaubert parece ser vivido pelo mundo.⁴⁸

O ser-de-classe em Flaubert

Há, sem dúvida, um rastro de marxismo no pensamento de Sartre. Em *As aventuras da dialética*, Maurice Merleau-Ponty traz um extenso capítulo – “Sartre e o ultrabolchevismo” – na qual seu antigo companheiro é interpretado em uma perspectiva crítica. Para Merleau-Ponty, no marxismo a verdade tem “de ser construída dependendo do que o proletariado e seus adversários são e fazem no mesmo momento”.⁴⁹ Ou seja, a contra-hegemonia na práxis marxista. Mas Sartre (segundo Merleau-

⁴⁶ Ibid., p. 1507.

⁴⁷ Aqui, há um elogio de Sartre ante este movimento de Flaubert de se constituir como artista: “Com o aparecimento da reflexão, a escrita-saciação perde o caráter onírico e torna-se escrita-arrazoado: a totalização na interioridade absorve sua singularidade, que se universaliza, tornando-se a apercepção adequada da realidade” (Ibid., p. 1509).

⁴⁸ “Assim Gustave é feito, mas não por uma experiência consciente, e sim por um conjunto de processos que precedem e condicionam a experiência” (Ibid., p. 1516).

⁴⁹ Merleau-Ponty, 2006a, p.148.

Ponty) “nunca reflete sobre esse ajuste da ação à situação”, pois utiliza uma “perspectiva de racionalista puro (...)”.⁵⁰ A objeção de Merleau-Ponty refere-se ao distanciamento de Sartre ante o fundador do marxismo:

Sartre esta hoje longe tão longe de Marx quanto na época em que escreveu *matérialisme et révolution* e não há nele nenhum inconsequência: o que ele desaprovava nos comunistas era o materialismo, a ideia, bem ou mal formulada, de uma dialética que é material.⁵¹

Assim, a questão se resume desta forma: até onde Sartre rompe com os valores da sociedade burguesa? O “apresentador de enigmas” (assim é descrito Sartre por Merleau-Ponty) não consegue realizar uma análise objetiva da sociedade: “(...) o social continua sendo para Sartre a relação de “duas consciências individuais” que se olham. Estamos longe do marxismo”.⁵² Percebe-se, nestas objeções de Merleau-Ponty, a dificuldade de se apreender a dimensão subjetiva no marxismo. A afirmação de Merleau-Ponty (em relação a Sartre) do estar “longe do marxismo” delimita um campo de pureza na qual os outros (as várias formas de radicalismo) “revolucionários” são postos de lado.⁵³

Complexa introdução da subjetividade no seio do marxismo: eis o grande desafio de Jean-Paul Sartre. No exemplo de seu longo estudo sobre Gustave Flaubert, Sartre não abandona a noção de condição de classe para entender seu objeto de pesquisa. Mesmo em um artista niilista, isolado e avesso à prática política, Sartre não deixa de julgar seu objeto à luz do contexto social francês da época. Até que ponto a história está em mim? Como posso “me fazer” independente das injunções sociais? Quais os limites do potencial humano para transformar o mundo? Se observarmos com atenção, Sartre utiliza Flaubert (seu objetivo de

⁵⁰ Ibid., p.149.

⁵¹ Ibid., p.160.

⁵² Ibid., p.197.

⁵³ Merleau-Ponty remete Sartre junto aos anarquistas: “É o absoluto do sujeito que se refaz quando ele [Sartre] incorpora o ponto de vista dos outros, que arrastava atrás de si como um mal, e, depois da digestão, ele reaparece confirmado em si mesmo, reforçado pela prova. Para Sartre, assim como para os anarquistas, a ideia de opressão sempre predomina sobre a de exploração” (Ibid., p. 201).

estudo) para pensar essas questões. Sartre pensa as condições humanas em um objeto particular.

Para Sartre, Flaubert vive em uma época na qual a burguesia se põe como “classe universal”. Esse é um princípio de realidade: a burguesia cria um mundo à sua imagem e semelhança.⁵⁴ O problema maior é que se vive essas condições (de classe) no meio social, como o ambiente familiar por exemplo. No colégio, por mais que os garotos vivam em um mundo alheio, lá estão os valores da classe dominante ao seu lado:

Mas, na verdade, é a máxima da alienação burguesa e significa: age sempre de tal modo que sacrifiques em ti o homem ao proprietário, ou seja, à coisa possuída. Infectados, esses adolescentes não podem sequer desejar introduzir o gosto e a gratuidade num mundo que não deixaram em nenhum instante de levar a sério: a generosidade não passa de vã loucura, pois as leis naturais são de bronze.⁵⁵

Sartre indica a “realidade objetiva” que precisa enfrentar Flaubert e seus amigos de colégio. Mas essa “realidade” ainda está transfigurada nos elementos: colégio e a província. Se como “burgueses, estão condenados, não se sai da classe”, pelo menos como provincianos, “eles têm uma chance de sair”. Eis o quadro em que Sartre interpreta a formação de artista de Flaubert. Burguês provinciano como ser-de-classe; existencialmente, um ser “passivo e rancoroso”. Esses jovens descobrem o romantismo radical e nesta corrente literária, sonho e desgosto convivem lado-a-lado:

Inferno e danação, risos de danados, dilúvio de lágrimas, solidão, desprezo de ferro. Seu ressentimento sacia-se com essas leituras: elas desnudam os poderosos e os ricos, arrancam a coberta à burguesia: os países andarão nus sob os olhares gracejadores dos filhos. Nem por isso os filhos deixarão de ser su-

⁵⁴ Em uma passagem do *Manifesto Comunista* de Marx e Engels (2005, p. 44) há esse caráter “universal” da classe dominante. Em *Razão e revolução*, Herbert Marcuse comenta: “Os conceitos universais empregados são, de início, as formas hipostasiadas da existência humana a que se aspira – por exemplo, os conceitos da razão, liberdade, justiça e virtude, ou os de Estado, sociedade, democracia. Todos estes consideram que a essência universal do homem, ou está materializada nas condições sociais dominantes ou, além delas, numa esfera supra-histórica” (1969, p. 260).

⁵⁵ Sartre, 2014, p.. 1355.

as vítimas: há os crápulas e os danados; Gustave descobre com deleite, claramente formulados finalmente, seu pessimismo, seu ceticismo e sua misantropia.⁵⁶

É uma fase em que os jovens amigos de Flaubert desejam realizar o Homem. Sartre com uma fina ironia parece nos dizer: o que esses jovens rebeldes sonham é a própria ideologia da burguesia.⁵⁷ Na ácida apreciação de Sartre sobre os anos de formação do jovem Flaubert, um determinismo sempre está presente como um intenso historicismo. Em uma época histórica na qual “a burguesia reina”, esses jovens percebem que só ela (a burguesia como classe universal) é o “sujeito da história, a realidade. O que fazer, se não submeter-se ou irrealizar-se?”⁵⁸

A grande contradição do jovem Flaubert é sua condição de classe em confronto com seu espírito. Como veremos no capítulo desta obra sobre o subtexto, esses dois mundos compreendidos como mundos da aristocracia e da burguesia, convivem no século XIX. Espírito de artista em uma espécie de pureza que Sartre apreende como “jovem aristocrata”. A burguesia havia realizado a revolução política, mas no campo cultural permanecia o ideal da aristocracia. Como bem afirma Sartre, há duas formas de ideação: o herói aristocrático e o homem universal (burguês). Fase de transição, o ser social, de forma instável, transita entre os novos ideais da sociedade burguesa e os clássicos da aristocracia. Sartre indica: “O homem-tal-qual-deveria-ser outro não é senão o aristocrático”.⁵⁹

Imaginação rebelde, sonhos e literatura como uma saída da realidade histórica: esses são os elementos constitutivos do jovem Flaubert. Enquanto o niilismo não surge, o romantismo atinge os jovens em sua

⁵⁶ Ibid., p.1375

⁵⁷ “No entanto, é o Homem que eles encarnam, uma vez que os meninos atados, despolitizados, reduzidos ao autismo reivindicam que valorizem ao mesmo tempo sua liberdade fundamental e a impotência à qual o contra-ataque dos pais os reduziu; em outros termos, o herói romântico é o Homem na medida em que o leitor, projetando-se nele, nele encontra sua facticidade na forma de necessidade, e seu ser na forma de dever-ser” (Ibid., p. 1385).

⁵⁸ Ibid., p. 1394.

⁵⁹ Ibid., p. 1398. Em *O idiota da família*, Sartre enfatiza: “O herói romântico é um soldado perdido, que quer fazer da própria vida uma epopeia de solidão como lembranças das vitórias que os ancestrais obtiveram de verdade nos campos de batalha; é um nobre exilado na sociedade dos burgueses que mataram o seu rei” (Ibid., p. 1400, 1401).

plenitude. Em um mundo terreno no qual predomina o utilitarismo e a atomização, o espírito aristocrático ainda sobrevive na cultura. Eis o espaço literário como uma espécie de fuga: ele não seria uma forma de enobrecimento? Uma resistência antes os valores da plebe burguesa. Há no jovem Flaubert uma intensa contradição. Como artista, ainda crê em valores superiores; como ser humano se descobre como egoísta e vaidoso. Nas palavras de Sartre, Flaubert e seus amigos se refugiam na “irrealidade”, no “nada”. Há, dessa forma, uma realidade cujo objetivismo se procura negar:

Os bagunceiros estão feridos, sofrem por saberem que são burgueses e continuarão burgueses até a morte em seus pensamentos, afeições e condutas reais: melhor fugir para o nada, pois eles têm horror de si mesmos. Param de enxergar, de se enxergar, e põem todas as faculdades da alma a serviço de um absentismo que se mantém mais facilmente porque os “retornos desanimadores” à realidade lhes dão medo.⁶⁰

Para Sartre, o instante objetivo, histórico, é o ser burguês. Um utilitarismo que não anuncia o Homem superior, mas o amarra como possuidor de um bem material.⁶¹ A arte, de verdade, deve saber sobreviver neste mundo. Que tipo de resposta ela deve suscitar? Sartre investiga essa interrogação nesses jovens artistas. A arte é imaginação que não pactua com a “lama do real”. Então, a condenação de Sartre cai (um pouco) no vazio porque a intencionalidade de Flaubert procura fugir de seu ser-de-classe. Eu não sou o que vivo; mas Sartre parece negar essa possibilidade em Flaubert. Para o existencialista, “aqueles filhos de burgueses também são burgueses” e só se realizam na imaginação, na irrealização. Isto explica o “nihilismo raivoso”, o “suicídio”, o escárnio: desalento e evasão de um “destino de classe real”.

⁶⁰ Ibid., p.1425.

⁶¹ Na interpretação de Sartre, ser burguês é “fundamentar o ser no ter”, ou seja, “alienar o proprietário à sua propriedade e, conseqüentemente, o homem à coisa”. Enfim, “o burguês (...) anuncia o que é pelo que possui; (...)” (Ibid., p. 1433).

Por isso esses jovens rebeldes reduzidos ao cinismo e ao “riso” nada mais expressam que a “recusa desesperada da condição burguesa”. Condição de classe que envolve esses jovens em uma espécie de determinismo. Eis a grande questão de Sartre em *O idiota da família II*: como explicar o nascimento de Flaubert artista?

Já se sabe que o artista Flaubert possui uma “paixão pela perfeição”. Neste caso, que tipo de literatura seria possível em uma época de utilitarismo burguês? Sartre enfatiza que Flaubert anseia por uma “arte refletida”. Se a imaginação é tão importante para o artista, como preservar uma espécie de imaginação (pura)? Por isso a crise (de criatividade) por que passa Flaubert na época da expulsão do colégio em 1839. Para Sartre, essa crise se explica pela descoberta em Flaubert da realidade burguesa em seu ser, “o indivíduo de classe”: “Ora, eis senão que de uma vez só ele [Flaubert] descobre sua classe e “perde” a imaginação”.⁶²

Problemas concretos na gênese do artista Flaubert. Sartre indica nesses “problemas” uma espécie de “fatalidade de seu ser-burguês”. Como foi exposto no primeiro capítulo desta obra, este instante histórico francês de Flaubert equivale à ascensão da classe trabalhadora como sujeito histórico. Por isso, uma saída à condição de classe em Flaubert poderia ser o engajamento do artista (ao estilo do “intelectual orgânico” de Gramsci) junto aos grupos políticos de esquerda. Mas Sartre em um tom meio irônico, afirma que Flaubert iria preferir ser um “mendigo” ou “cameleiro nos países quentes”; longe da solidariedade de classe, ele se deixaria “escorrer para fora da humanidade, para o nível do sub-homem ou do santo”.⁶³

Uma das grandes descobertas de Sartre reside no fato de localizar o instante do nascimento em Flaubert da consciência artística. Seria, dessa forma, a saída possível para um artista que recusa o engajamento político de esquerda e, ao mesmo tempo, rejeita seu ser-burguês:

⁶² Ibid., p. 1481.

⁶³ Ibid., p. 1486. Eis, então, esse sinistro determinismo (de classe) que Sartre lança sobre Flaubert: “Mas o que fazer para escapar à sua destinação se até mesmo as atitudes que a recusam contém em si o ser-de-classe que pretendem superar?” (Ibid., p. 1487).

O que se deve notar, por ora, é que ele passa do imediato ao mediato, do irrefletido à reflexão, do espontâneo à atitude crítica. Reconhecendo, de algum modo, que lhe é impossível discernir o indivíduo acidental de seu indivíduo de classe, ele usa os dados imediatos de sua consciência como material para usinar; já não adere a eles, observa-os de cima e procura o proveito que pode tirar.⁶⁴

Que evolução pode-se encontrar do Sartre em *Questão de método* ao existencialista em *O idiota da família*? Na primeira obra, o pensador francês já constata que Flaubert em *Madame Bovary* “entra bruscamente em oposição à realidade objetiva que terá para a opinião, para os magistrados, para os escritores contemporâneos”.⁶⁵ Para o existencialista a consciência artística em Flaubert corresponde à sua objetivação. É uma “escolha” ou “liberdade” que permite ao ser humano se livrar de sua condição social.⁶⁶

Mas devemos notar que Sartre se refere à arte de Flaubert como uma “objetivação alienada de si mesmo”⁶⁷ ou como “misticismo estético”.⁶⁸ Então, na *Questão de método* a própria arte contém um instante de alienação, de misticismo. Sartre traz para o horizonte subjetivo o postulado marxista de que a arte é uma resolução simbólica das contradições sociais.⁶⁹

Estamos próximos do conceito de determinação; instância teórica importante no hegelianismo e que, ao mesmo tempo, estrutura o campo marxista. A determinação como lógica (filosófica e sociológica) impede que

⁶⁴ Ibid., p. 1492.

⁶⁵ Sartre, 1972, p. 123.

⁶⁶ Em *Questão de método*, Sartre se refere à objetivação em Flaubert como um “projeto”. Eis uma passagem significativa: “Este projeto tem um sentido, não é a simples negatividade, a fuga: por ele o homem visa a produção de si mesmo no mundo como certa totalidade objetiva. Não é a pura e simples escolha abstrata de escrever que distingue Flaubert, mas a escolha de escrever de certa maneira para manifestar-se no mundo de tal modo, em uma palavra, é a significação singular – no quadro da ideologia contemporânea – que ele dá à literatura como negação de sua condição original e como solução objetiva de suas contradições” (Ibid., p. 121).

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Ibid., p. 57.

⁶⁹ Em *O idiota da família*, temos esta passagem: “O Artista [Sartre se refere à Flaubert] escapa ao burguês que tem debaixo da pele uma vez que empoleirado acima de cima de si mesmo, nada mais é que uma reflexão prática, preocupada apenas em atingir certo fim” (2014, p. 1492).

a arte tenha um estatuto autônomo; por isso, ainda em *O idiota da família*, Sartre insiste nesse fechamento ante o potencial artístico. O “sujeito fictício” que sobrevoa possui como fundamento um “sujeito real” e “isso significa que ele os estrutura em função de suas próprias determinações”.⁷⁰

A hipótese do Gênio Maligno (que surge em Descartes) em Flaubert é traduzida como “dominação pelo Outro” e “maldição paterna”. Se em Descartes há uma intencionalidade (metódica) do *cogito*, em Flaubert há, segundo Sartre, uma “passividade” que “veda seu uso metódico”. Eis a conclusão de Sartre:

Nas próprias fontes de sua imaginação encontramos o pessimismo, a misantropia e a misoginia que são determinações intencionais de sua sensibilidade. E, se alguns seres místicos, em geral malfazejos, povoam a terra fictícia que ele descreve, é porque esse criador projeta de modo intencional em sua criação seu “instinto religioso”, seu misticismo, sua fé vilipendiada, esmagada, a renascer sem cessar, suas superstições, seu profundo gosto pelo fetichismo e pelo ídolos.⁷¹

Observar, neste caso, como o existencialismo de fundo marxista em Sartre desconsidera o Real figurativo na obra de Flaubert.⁷² Existencialismo que não deixa de compartilhar com a fenomenologia o ocaso da facticidade; aqui é a própria objetividade que é sacrificada em nome de um “absolutismo lógico” (em Husserl, segundo a apreciação de Adorno).⁷³

⁷⁰ Ibid., p. 1581.

⁷¹ Idem.

⁷² Em Gerd Bornheim a crítica ao existencialismo sartriano ocorre como “a insuficiência fundamental de todo o existencialismo de Sartre” está “no desmesurado destaque ontológico que atribui à dicotomia sujeito-objeto” (1971, p. 271).

⁷³ Para um melhor aprofundamento desta crítica à fenomenologia de Husserl, ver especialmente: Adorno, 2015 e Ricoeur, 2009, p. 253-291.

Iluminismo estético e modernidade parisiense do Século XIX

Immanuel Kant pode ser considerado um exemplo de pensador que realiza um programa Iluminista de afirmação do homem. Após uma longa herança de pessimismo cristão em torno da dignidade humana terrena, o Iluminismo intenta uma nova positividade em torno do homem. Ver, particularmente, os dois Prefácios que Kant prepara para a *Crítica da razão pura*: aqui, fica evidente a fundação da positividade humana. Primeiro, o pensador alemão insere a questão da autoridade, que em filosofia se traduz como a velha metafísica. O pensador de Königsberg vê sua época como uma fase em que se exerce a “forte crítica”. Isto é sinal de um “modo de pensar rigoroso” e só tem respeito ante a razão uma forma de saber que “suportar o seu livre e público teste”.¹

Kant investiga as faculdades humanas e, especialmente, na *Crítica da razão pura* os princípios da faculdade do entendimento. A questão kantiana se traduz, assim: Como pode ocorrer nosso conhecimento? Ao se rejeitar a velha metafísica, Kant propõe um novo fundamento para o conhecimento humano. Em outras palavras, investiga-se até onde a razão “determina seu objeto” *a priori*. Kant tem a consciência de que sua época se traduz em um despertar da ciência da natureza. No Segundo Prefácio, ele cita as experiências de Galileu, Torricelli e Stahl para concluir que a razão “tem de colocar-se à frente, com os princípios de seus juízos segundo leis constantes, e forçar a natureza a responder às suas perguntas em vez de apenas deixar-se conduzir por ela”.²

¹ Kant, 2015, p. 19.

² *Ibid.*, p. 28.

Temos que confessar que se percebe em Kant uma espécie de orgulho ante esta capacidade humana. A razão, na era das Luzes, torna-se esse elemento humano glorificado. Kant utiliza a metáfora do juiz: agora a razão tem esse poder de forçar “as testemunhas a responder às perguntas que lhes faz”.³ Então, trata-se de um novo paradigma no qual a figura do homem adquire grande importância. Esse novo paradigma Iluminista também pode ser encontrado no *Ensaio sobre o entendimento humano*, de John Locke. Obra de fins do século XVII e que já traz consigo o mundo burguês que se avizinha nas revoluções inglesas do mesmo século. No exemplo de Locke, a fundação do homem moderno implica em uma prática racional. Em uma Europa ainda impregnada de guerras e conflitos religiosos, Locke rejeita as atitudes que induzem à “ignorância” e ao “erro”. Agora, o exame fundamentado na razão deve estar acima do “assentimento a opiniões comuns consagradas, (...)”.⁴ Nesse sentido, a autonomia propalada por Kant e Locke implica na utilização da razão como “agente racional e voluntário”, nas palavras deste último. Para Locke, os homens até então tem sido “fiéis ao partido recomendado por sua educação ou interesse”; eles agem como “soldados rasos no exército, mostram sua coragem e dedicação sob a dedicação de seus líderes, (...)”.⁵ É este estado de coisas que o paradigma Iluminista intenta alterar; agora, sabe-se da presença humana em sua verdade de mundo. Em Kant, há a “experiência possível”; em Locke, os limites empíricos que determinam a certeza do conhecer.⁶

O Iluminismo estético de Kant e Schiller

Para uma reflexão de *A educação sentimental* é necessário um entendimento sobre o programa estético do Iluminismo. Tal programa

³ Idem.

⁴ Locke, 2012, p. 790.

⁵ Ibid., p. 791.

⁶ Ver essa passagem do *Ensaio sobre o entendimento humano*: “Sem a evidente dependência e conexão entre duas ideias de qualidades coexistentes num objeto, a certeza de coexistência depende da experiência de nossos sentidos” (Ibid., p. 599).

pode ser constatado em duas obras importantes. A primeira, *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant; a segunda, *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, de Friedrich Schiller. Logo no Prólogo à primeira edição (1790) da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant expõe o objetivo da obra: conhecer o princípio da faculdade de juízo.

Para Kant, a faculdade de juízo representa um “conceito mediador entre os conceitos de natureza e de liberdade”. Ou seja, é a faculdade de juízo que promove uma “passagem da razão pura teórica para a razão pura prática, (...)”.⁷ Para haver um “ânimo ao sentido moral” é necessário uma forma de “complacência intelectual pura no objeto”. Daí a importância do juízo estético que nos ensina a sermos desinteressados, embora acrescente ânimo na razão prática.

A grande preocupação do Iluminismo de Kant é desvincular o homem do mundo empírico e fundar o homem como ser de liberdade, independente da “consideração do gozo”. Isto é alcançar uma existência superior; nas palavras do próprio Kant, “um valor absoluto à sua existência enquanto existência de uma pessoa”. Por isso a importância do belo: ele produz uma “complacência desinteressada e livre”. Assim, o juízo estético não pode se fundar em um interesse. Não se trata de atrelar o ser humano à natureza; em Kant o homem superior dever ir além da natureza, de forma objetiva e subjetiva.

Embora haja uma carência sociológica em Kant, este último não deixa de conceber o homem como um ser social. Esta concepção é importante, pois a arte se dá em sociedade. Daí o juízo estético corresponder a um “sentido comunitário”: “Poder-se-ia até definir o gosto pela faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem mediação de um conceito”.⁸ Observar que o desinteresse no juízo estético torna-se um elemento importante da teorização kantiana. Trata-se de acionar o jogo entre imaginação e entendimento:

⁷ Kant, 2005, p. 40.

⁸ *Ibid.*, p. 142.

Somente onde a faculdade da imaginação em sua liberdade desperta o entendimento e este sem conceitos translada a faculdade da imaginação a um jogo regular, aí a representação comunica-se não como pensamento mas como sentimento interno de um estado de ânimo conforme a fins.⁹

Trata-se, sem dúvida, de um programa kantiano para a civilização. Implica também em uma forma de socialidade na qual há espaço para uma prática visando os fins. O belo proporciona essa capacidade de conceber algo de forma desinteressada, de “sentir a complacência do mesmo em comunidade com outros”.¹⁰ Aqui, Kant se refere à “humanidade”, como forma de “comunicação universal”.¹¹ Por isso a arte promove a humanidade em sua forma de representação conforme a fins; ela “promove a cultura das faculdades de ânimo para a comunicação em sociedade”.¹² Com a arte sentimos um prazer reflexivo.

Percebe-se a importância da imaginação na teorização de Kant sobre a faculdade do juízo. Toda vez que uma experiência é demasiadamente estreita, utilizamos como complemento a imaginação. Com ela, “sentimos nossa liberdade”. Daí uma das definições da imaginação em Kant: “A faculdade da imaginação (enquanto faculdade de conhecimento produtiva) é mesmo muito poderosa na criação, como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá”.¹³ É a imaginação que produz a Ideia como algo “acima dos limites da experiência”; por isso a Ideia ter “a aparência de uma realidade objetiva”. Então, o que Kant denomina de Ideia estética é uma “consciência do su-prassensível”, fundada pela imaginação e que tem o poder de “alastar-se

⁹ Ibid., p. 142.

¹⁰ Ibid., p. 143.

¹¹ “Pode-se dizer do interesse empírico por objetos do gosto e pelo próprio gosto que, pelo fato de que o gosto se entrega à inclinação, por mais refinada que ela ainda possa ser, ele deixa-se de bom grado confundir com todas as inclinações e paixões que alcançam na sociedade a sua máxima diversidade e seu mais alto grau, e o interesse pelo belo, quando está fundado nele, pode fornecer somente uma passagem muito equívoca do agradável ao bom” (Ibid., p. 144).

¹² Ibid., p. 151.

¹³ Ibid., p. 159.

por um grande número de representações afins”; tal Ideia, “permite pensar mais do que se pode expressar”.¹⁴

É a faculdade da imaginação, neste caso, que possui o poder de vivificação do entendimento. Em Kant há uma exigência em torno da arte bela e dos efeitos (estéticos) que ela provoca: ele comenta que esta arte precisa ser “livre”. Isto quer dizer que a arte bela não pode ser uma atividade remunerada, nem seguir um determinado padrão de medida. Trata-se, neste caso, de um programa para a civilização:

Pois em toda arte bela o essencial consiste na forma, que convém à observação e ao ajuizamento e cujo prazer é ao mesmo tempo cultura e dispõe o espírito para Ideias, por conseguinte o torna receptivo a prazeres e entretenimentos diversos; não consiste na matéria da sensação (no atrativo ou na comoção), disposta apenas para o gozo, o qual não deixa nada à Ideia, torna o espírito embotado, o objeto pouco a pouco repugnante e o ânimo insatisfeito consigo e instável pela consciência de sua disposição adversa a fins no juízo da razão.¹⁵

Passagem importante da *Crítica da faculdade do juízo*. O salto proposto por Kant em relação à estética consiste no poder de mediação (da estética) ante as “ideias morais”. A moral se configura na própria essência do homem, como um centro sólido e que se traduz como o fundamento humano.¹⁶ O gosto, para Kant, corresponde à faculdade de juízo (estético) reflexivo; percebe-se, neste caso, a confluência do intelectível com os efeitos do sensível. Então, o princípio da faculdade de juízo – que Kant investiga – está na Ideia estética, princípio essencialmente subjetivo. Isto quer dizer que a forma de julgar é incondicional e que a

¹⁴ Ao aprofundar ainda mais o entendimento da Ideia estética, Kant comenta: “(...) a Ideia estética é uma representação da faculdade da imaginação associada a um conceito dado, a qual se liga a uma tal multiplicidade de representação parciais no uso livre das mesmas, que não se pode encontrar para ela nenhuma expressão que denote um conceito determinado, a qual portanto, permite pensar de um conceito muita coisa inexprimível, cujo sentimento vivifica as faculdades de conhecimento, e à linguagem, enquanto simples letra, insufla espírito” (Ibid., p. 162).

¹⁵ Ibid., p. 171.

¹⁶ Se as belas artes não nos conduzem ao nível moral, então a condição do homem passa a ser definida desta forma: “Elas [belas artes], então, servem somente para a dispersão, da qual sempre nos tornamos tanto mais carentes quanto mais nos servimos dela para afugentar o descontentamento do ânimo consigo próprio através de um tornar-nos sempre ainda mais inúteis e descontentes com nós próprios” (Ibid., p. 171).

determinação do objeto é segundo a Ideia estética. Kant explica melhor esta forma de liberdade:

(...) no ajuizamento da beleza em geral nós procuramos o seu padrão de medida em nós mesmos *a priori* e a faculdade de juízo estética é ela mesma legisladora com respeito ao juízo se algo é belo ou não, o que na admissão do realismo da conformidade a fins da natureza não pode ocorrer; pois neste caso teríamos que aprender da natureza o que deveríamos considerar belo, e o juízo de gosto seria submetido a princípios empíricos.¹⁷

Kant concebe o belo como o “símbolo do moralmente bom”. Percebe-se no programa estético de Kant que o belo não pode ser um elemento isolado. O ânimo proporcionado pelo belo deve corresponder a uma consciência do “enobrecimento e elevação” da receptividade de um prazer. Esse enobrecimento corresponde ao inteligível que se vê livre da “heteronomia das leis da experiência”; essa liberdade significa que “ela dá a si própria a lei com respeito aos objetos de uma complacência tão pura, (...)”.¹⁸

Trata-se de uma possibilidade humana que é universal. Eis a função do gosto: ele promove uma passagem (não violenta) “do atrativo dos sentidos ao interesse moral”. O gosto nos “ensina a encontrar uma complacência livre, (...)”.¹⁹ Aqui, estamos no término da Primeira Parte da *Crítica da faculdade do juízo*. Deve-se notar que neste instante surge o termo “humanidade”. Kant afirma que este último deve ser entendido como um “universal sentimento de participação” e, também, uma “faculdade de poder comunicar-se íntima e universalmente”. Tal humanidade implica em uma sociabilidade apropriada aos tempos das Luzes. Não se trata, então, de uma “cultura superior”; Kant se refere à “simplicidade e originalidade” de setores incultos da população. Por isso a humanidade é um dos objetivos do Esclarecimento, enquanto um “sentido humano

¹⁷ Ibid., p. 194.

¹⁸ Ibid., p. 196.

¹⁹ Ibid., p. 199.

universal, o padrão de medida correto (...)”.²⁰ O belo precisa se converter em uma forma de “prazer que o gozo declara válido para a humanidade em geral”. Para que o gosto tome “uma forma determinada e imutável” é necessária uma concordância da sensibilidade com as ideias morais.

Diante deste programa estético do Iluminismo proposto por Kant ficam mais esclarecedora as *Cartas sobre a educação estética da humanidade* de Friedrich Schiller. Conhecedor da obra de Kant, Schiller intenta um esclarecimento das ideias kantianas.²¹ Nas primeiras Cartas, evidencia a importância da liberdade política; Schiller indica que “o cidadão do Estado é também cidadão do tempo” e que é preciso seguir a “necessidade do século”.²² Então, se os novos tempos da época das Luzes almejam a liberdade política, cabe dar a atenção especial à beleza já que é através dela “que se vai à liberdade”. Semelhante a Kant, Schiller propõe um salto ante a natureza, mostrando como o Iluminismo representa uma nova valorização do homem:

O que faz homem, porém, é justamente não se bastar com o que dele a natureza fez, mas ser capaz de refazer com a razão e regressivamente os passos que ela nele antecipa, transformar a obra da necessidade em obra de sua livre escolha e elevar a determinação física à determinação moral.²³

Trata-se de um programa no qual a figura do homem torna-se algo de positivo, formado.²⁴ Schiller comenta do “homem bem formado”. Iluminismo que após os gregos do século V a.C, parece retomar o ideal humano terreno: “(...) parece dada a possibilidade (...) de honrar finalmente o homem enquanto finalidade própria (...)”.²⁵ Iluminismo que, de

²⁰ Ibid., p. 200.

²¹ Em sua Introdução às *Cartas sobre a educação estética da humanidade*, Anatol Resenfeld comenta que “Schiller desenvolve em larga medida as ideias de Kant”. Isto quer dizer que muitas das ideias de Kant sobre a estética, tornam-se em Schiller, “uma verdadeira “práxis” educativa e mesmo política” (Apud Schiller, 1991, p. 21).

²² Schiller, 1991, p. 37.

²³ Ibid., p. 39, 40.

²⁴ Este caráter ativo e formador em torno do homem transparece na Carta III: “[Ele] forma em Ideia um estado natural que não lhe é dado na experiência, mas é posto como necessário pela sua determinação racional, empresta-se nesta situação ideal uma finalidade que não conhecera em seu verdadeiro estado natural, (...)” (Ibid., p. 40).

²⁵ Ibid., p. 47.

certa forma, rompe com a cultura aristocrática: “Em pleno seio da sociabilidade mais refinada o egoísmo fundou o seu sistema, (...)”.²⁶ Então, trata-se de dar seqüência a tudo que os gregos fundaram, agora em uma nova unidade: a humanidade. Mas Schiller não deixa de constatar a tendência moderna, capitalista em si, da divisão do trabalho. Ele enfatiza o erro da “delimitação” dos negócios que perturbou as “forças harmoniosas. Eis, dessa forma, que o Iluminismo tem a consciência de sua função. Idealisticamente, o movimento crê que pode corrigir as distorções provindas do capitalismo:

Eternamente acorrentado a uma pequena partícula do todo, o homem som pode formar-se enquanto partícula; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, o homem não desenvolve a harmonia de seu ser, e, em lugar de desdobrar em sua natureza a humanidade, tornou-se mera cópia de sua ocupação, de sua ciência.²⁷

Passagem importante da Carta VI, pois mostra de forma clara o ideal de “harmonia” que propõe o Iluminismo estético. Há em Schiller uma espécie de intuição ante os efeitos deletérios da nova sociedade capitalista; ele comenta dos “indivíduos fragmentários”, bem como das “severas algemas da lógica”. Um pouco parecido ao pensamento de Adorno, Schiller crê que a “força poética” deve ser capaz de “apreender a individualidade das coisas por um sentido fiel e virgem”²⁸

Programa estético do Iluminismo que procura fundar uma totalidade em torno do homem.²⁹ Daí ser “a educação do sentimento” a “necessidade mais urgente de nosso tempo, (...)”. A ciência, juntamente

²⁶ Ibid., p. 49.

²⁷ Ibid., p. 52, 53.

²⁸ Ibid., p. 57.

²⁹ Eis, aqui, a própria concepção schilleriana de seu tempo histórico: “Nosso tempo é ilustrado; vale dizer que foram encontrados e tornados públicos os conhecimentos que seriam suficientes, ao menos, para a correção de nossos princípios práticos; o espírito da livre investigação destruiu os conceitos fantasiosos que por muito tempo vedaram o acesso à verdade e minou o solo sobre o qual erguíam seu trono a mentira e o fanatismo; a razão purificou-se das ilusões dos sentidos e dos sofismas enganosos, e a própria filosofia, que a princípio nos rebelara contra a natureza, chama-nos de volta para seu seio com voz forte e urgente – onde a causa de, ainda assim, continuarmos bárbaros?” (Ibid., p. 61).

com a arte, deve contribuir para formar este homem moderno. O Iluminismo erige o Ideal como supremo objetivo humano. Isto é importante porque este Ideal conjuga o possível com o necessário. Há, neste sentido, um dever-ser apropriado ao programa do Iluminismo que se sente livre para ultrapassar a natureza, bem como os erros do momento social imediato: “Vive com teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas serve-os no que precisam e não no que louvam”.³⁰

O que se evidenciam nas *Cartas sobre a educação estética da humanidade* é a positividade e a centralidade em torno do homem. No Iluminismo estético o homem surge como um ser agente, não dominado por forças heterônomas. Na Carta XI esta concepção de homem não deixa de se mostrar em toda sua riqueza e idealidade:

Para não ser apenas mundo, portanto, é preciso que ele dê forma à matéria. Para não ser apenas forma é preciso que dê realidade à disposição que traz em si. Ele realiza a forma quando cria o tempo e à identidade contrapõe a modificação, quando opõe à eterna unidade de seu Eu a multiplicidade do mundo; ele forma a matéria quando volta a negar o tempo, quando mantém a identidade na variação e submete a multiplicidade do mundo à unidade de seu Eu.³¹

Então, o que se entende por humanidade é “dar realidade ao necessário que está em nós”. Schiller associa o belo à humanidade. Aqui, há uma interpretação de Kant no sentido em que o gozo desinteressado – o “impulso lúdico” em Schiller – implica em uma sensação do belo que se transforma em lei. O homem humanizado deve saber jogar com a beleza (Carta XV). Neste sentido, sem uma boa relação com o belo não se pode chegar à “harmonia do ser”. Fugir da unilateralidade dos conceitos, bem como das sensações; para se evitar esses extremos é preciso uma “imagem viva” que arma “de força sensível a forma descarnada”,

³⁰ Ibid., p. 66. Há, então, essa ânsia de superação no Iluminismo: “Onde quer que os encontrases [os prazeres, o arbítrio, a frivolidade e a brutalidade], cerca-os de grandes, nobres e espirituosas formas, envolve-os de símbolos da excelência até que a aparência supere a realidade e a arte a natureza” (Ibid., p. 67).

³¹ Ibid., p. 75.

reconduzindo “o conceito à intuição, a lei ao sentimento”.³² Enfim, Kant compreendido de forma mais didática.

Com se percebe, o Iluminismo estético de Kant e Schiller concebe a estética como o instante de liberdade.³³ Ao se superar a natureza, bem como os descaminhos do desenvolvimento social, a humanidade é concebida como uma natureza do homem educado. “Pureza e integridade” são os elementos da humanidade como uma espécie de Absoluto que livra o homem das incertezas de sua dimensão temporal. Afirmção do homem como agente de seu próprio destino, com a razão e a sensibilidade se associando à beleza. Nas palavras do próprio Schiller, “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo, antes, estético”.³⁴ Iluminismo que propõe uma determinação ativa para o homem.

O Iluminismo de Goethe: Fausto e Wilhelm Meister

O pensamento de Johann von Goethe pode ser considerado como integrante do modelo Iluminista. Por outro lado, sua produção cultural também pode ser compreendida como um pensar que se situa nas imediações da modernidade desencantada do século XIX. Nele, sem dúvida, já há uma intuição das enormes forças produtivas que despertou o desenvolvimento capitalista. Marshall Berman faz uma boa interpretação dessa relação de Goethe com o capitalismo na virada do século XVIII para o século seguinte. No exemplo do *Fausto* de Goethe, evidencia-se uma escrita de longa duração: o artista trabalha na obra de 1770 até 1831. Isto quer dizer que neste período houve uma consolidação do capitalismo industrial, como enfatiza Berman: “O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz”.³⁵

³² Ibid., p. 99.

³³ “A cultura estética (...) [alcança] a possibilidade natural de fazer ele de si mesmo aquilo que quiser, já que lhe é devolvido completamente a liberdade de ser o que deve” (Ibid., p. 112).

³⁴ Ibid., p. 119.

³⁵ Berman, 1992, p. 41.

Diante do antigo mito de Fausto, agora na versão goethiana, a personagem não representa mais um ser individual em busca de “dinheiro, sexo, poder e fama”. Fausto, neste instante goethiano, expressa a própria noção Iluminista: “As sensações da espécie humana em peso, quero-as eu dentro de mim; (...). Assim me torno eu próprio a humanidade; (...)”.³⁶ Fausto, então, expressa de forma contraditória a noção de humanidade. Eis o grande desafio da época (segunda metade do século XVIII): conciliar o Ideal cultural de autodesenvolvimento com o desenvolvimento econômico. Neste caso, Goethe reproduz com mais intensidade – em comparação a Kant ou Schiller – a tensão entre o subjetivo e o objetivo de sua época. De forma mais direta, pode-se afirmar que Goethe já pressente os efeitos deletérios do desenvolvimento capitalista.³⁷

Neste caso, Fausto não é uma má pessoa; Berman acentua que ele é um “humanista na acepção verdadeira”. A grande questão da primeira fase de vida de Fausto é o enclausuramento, expressão ainda do mundo medieval. Aqui está nascendo o homem moderno, como um homem cosmopolita; o ser que tem a “coragem de mergulhar no mundo, de carregar todas as dores e alegrias da terra”, na expressão da própria obra. Objetivamente, transformação e conhecimento do mundo; subjetivamente, um desenvolvimento saudável. No programa de Goethe, o mal é representado por Mefistófeles: destruição e criatividade conjugadas, bem ao estilo de Maquiavel na qual há uma objetividade fundadora:

A mensagem de Mefistófeles não consiste em acusar ninguém pelas baixas da criação, pois essa é justamente a lei da vida. Aceite a destrutividade como elemento integrante da sua participação na criatividade divina, e você poderá lançar fora toda culpa e agir livremente.³⁸

³⁶ Apud Berman, 1992, p. 41.

³⁷ Marshall Berman salienta esta primeira característica de Fausto: “Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver através daquilo que Marx chama de “os poderes ocultos”, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano. O *Fausto* de Goethe é a primeira e ainda melhor tragédia do desenvolvimento” (Berman, 1992, p. 42).

³⁸ *Ibid.*, p. 49.

Neste instante, pode-se interrogar: qual a função do belo no *Fausto* de Goethe? Marshall Berman afirma que o belo é representado por Gretchen, a grande paixão de Fausto.³⁹ Mas como no próprio modelo Iluminista ou na modernidade desencantada, o belo não se realiza na vida terrena – assim como ansiava o romantismo. Por isso a própria tragédia de Gretchen implica o nascimento do mundo moral em Fausto. Berman apreende com exatidão a função mediadora do belo ante o objetivo final da moral:

Fausto, se chegou a aprender alguma coisa do destino de Gretchen, aprende que, se deseja envolver-se com outros em benefício do desenvolvimento próprio, deve assumir parte da responsabilidade pelo desenvolvimento alheio – ou, antes, deve ser responsável pelos seus destinos.⁴⁰

Essa dimensão moral em *Fausto* é representada pelo casal de idosos, Filemo e Báucia, que se recusam a vender o “pequeno chalé sobre as dunas”. Neste local, segundo o projeto, haveria de ser construída uma enorme torre. Berman comenta que neste episódio dos idosos, “Fausto comete de maneira consciente seu primeiro ato mau”. Ordena a Mefistófeles e seus homens a retirada do casal. Mas a casa é incendiada e o casal, morto. Como reação, “Fausto se sente pasmo e ultrajado”. A reação de Mefistófeles é semelhante aos conselhos de Lady Macbeth ao esposo:

O príncipe das trevas se vai, elegantemente, como cavalheiro que é; porém ri antes de sair. Fausto vinha fingindo não só para outros mas para si mesmo, que podia criar um novo mundo com mãos limpas; ele ainda não está preparado para aceitar a responsabilidade sobre a morte e o sofrimento humano que abrem o caminho.⁴¹

³⁹ “[Gretchen é o] símbolo de tudo o que de mais belo que ele [Fausto] havia abandonado e perdido no mundo. Ele se deixa enfeitiçar por sua inocência infantil, sua simplicidade provinciana, sua humildade cristã” (Ibid., p. 53).

⁴⁰ Ibid., p. 58.

⁴¹ Ibid., p. 67. Observar as palavras que Lady Macbeth endereça ao esposo: “Tens medo de ser na ação e no valor o mesmo que és no desejo? Queres ter aquilo que estimas como o ornato da existência, e te mostras em tua mesma estima um covarde, dizendo “Não me atrevo”, depois de “Quero”, como o pobre gato do provérbio, que quer comer o peixe mas sem sujar as patas” (Shakespeare, 1997, p. 28).

Observar, com atenção, como no programa Iluminista de Goethe o belo (em Gretchen e no casal de velhos) não pode ser sacrificado por um objetivismo desumano. Por isso, *Fausto* representar na interpretação de Berman a “tragédia da modernidade”. São lições que temos de aprender com a tragédia de Fausto, na excelente interpretação de Berman:

O problema é que, se prestarmos atenção ao texto, veremos que os motivos e objetivos de Fausto são claramente não-capitalistas. O Mefistófeles goethiano, com seu oportunismo, sua exaltação do egoísmo e infinita falta de escrúpulos, ajusta-se com perfeição a certo tipo de empresário capitalista; mas o Fausto goethiano está muito longe disso.⁴²

Neste caso, Goethe persegue o desenvolvimento do mundo objetivo sem perder de vista a noção de humanidade. Berman chega, inclusive, a resgatar escritos de Goethe em *Conversas com Eckermann*. Aqui, o artista alemão expressa sua admiração pelos “jovens escritores de *Le globe*”. São utopistas influenciados pelo saint-simonianismo que tentam a viabilidade de “projetos desenvolvimentistas em larga escala e a longo prazo”. Portanto, não se trata de uma economia capitalista pura, como Berman indica: “(...) na direção do empresário individual, da rápida conquista de mercado, da busca de lucros imediatos”.⁴³ Anseio goethiano de grandes obras de desenvolvimento, sem o instante imediato dos lucros.

Essas características do Iluminismo estético apontadas no *Fausto* surgem de forma evidente em outra obra de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Romance também escrito em um longo período (1777-1785) e só finalizado em 1794. De início, há o conflito entre dois mundos, bem típico do século XVIII: o mundo aristocrático e o moderno, de ordem burguesa. Wilhelm tem um pai burguês; no início do romance, um diálogo de Wilhelm com sua mãe já evidencia o conflito familiar. A mãe de Wilhelm comenta, dirigindo-se ao filho:

⁴² Berman, 1992, p. 71.

⁴³ *Ibid.*, p. 72.

- Conquanto eu mesma vá amiúde e de bom grado ao teatro, ainda assim seria capaz de maldizê-lo sem cessar, pois tua paixão desenfreada por tal prazer está sempre a perturbar minha paz doméstica. Teu pai vive a repetir: “De que serve isso? Como alguém pode desperdiçar desse modo o seu tempo?”.⁴⁴

Indignado, Wilhelm responde que o teatro não é algo inútil; ele rejeita a visão de mundo burguesa que não dá valor àquilo “que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato”.⁴⁵ Observar, desde modo, como neste diálogo de Wilhelm com sua mãe o confronto de dois mundos. Aqui é importante ressaltar a função da arte no mundo da aristocracia. Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* fica evidente a importância da arte na formação do ser aristocrático; mas na segunda metade do século XVIII, já temos a presença dos valores do utilitarismo burguês.⁴⁶

Wilhelm abraça a vida teatral, mesmo contra a tendência de seu meio familiar. De início com uma postura otimista, o herói sente a tentação burguesa de um “garantido futuro burguês”. A arte para ele possui um valor formativo; o narrador nos mostra o sentimento de Wilhelm ante os atores:

Ocupados em futilidade, no que menos pareciam pensar era em sua profissão e seus objetivos; nunca ouviu de nenhum deles um único comentário sobre o valor poético de uma peça teatral nem uma crítica qualquer, pertinente ou não; limitavam-se sempre às mesmas perguntas: “O que será desta peça? Fará sucesso junto ao público?”.⁴⁷

Por isso Wilhelm é representado como um jovem singular; seu objetivo nos palcos é “falar ao coração dos homens aquilo que há muito anseiam por ouvir”. Está em jogo, neste instante, a formação individual que o teatro pode propiciar; no idealismo do jovem Wilhelm o Estado

⁴⁴ Goethe, 2006a, p. 29.

⁴⁵ Ibid., p. 30.

⁴⁶ Goethe faz com que Wilhelm vivencie o embate entre os mundos aristocrático e burguês: “Acreditava entender o claro sinal do destino que através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejava se libertar” (Ibid., p. 50)

⁴⁷ Ibid., p. 72.

deveria incentivar as obras que mostrem “as ações, ocupações e realizações dos homens, apresentadas em seu aspecto bom e louvável, (...)”.⁴⁸ Assim, não se trata mais da tradicional função da arte que deve educar o nobre; Wilhelm se refere (ao apontar o caráter educativo do teatro) a “todas as classes sociais”. Projeto Iluminista de esclarecer o povo; em Wilhelm se traduz no ato de “transmitir à multidão a simpatia por tudo o que é humano; (...)”.⁴⁹

Wilhelm com a companhia teatral percorre várias regiões da Alemanha; ele conhece a vida da aristocracia que acolhe, nos castelos, o grupo teatral.⁵⁰ Nesta fase do romance, Wilhelm se entusiasma com a cultura aristocrática; enquanto outros países como França e Inglaterra ingressam na era da burguesia, a Alemanha fragmentada sente a presença da nobreza. Em Goethe, presenciamos um programa Iluminista, mesmo em uma Alemanha atrasada historicamente.

Uma das heranças da aristocracia e que se pode sentir no programa Iluminista de Goethe é a noção de bela alma. É uma noção que percorre toda obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, inclusive na própria caracterização de Wilhelm.⁵¹ Uma primeira característica da bela alma é sua composição harmônica. Inclusive na obra há um capítulo especial só dedicado à bela alma, sendo seu oposto o ser humano grosseiro, vulgar.

Na última fase do romance, Wilhelm se retira da companhia teatral e vive em torno da sociedade secreta que, misteriosamente, havia planejado (na pessoa do abade) sua formação. Trata-se de uma fase inquietante na qual Wilhelm sente a frustração amorosa. Se agora, neste novo estágio formativo de Wilhelm, as representações teatrais lhe pare-

⁴⁸ Ibid., p. 104.

⁴⁹ Ibid., p. 114.

⁵⁰ “Wilhelm começa a pôr em dúvida que o que se passa no mundo era diferente do que havia imaginado. Via de perto a importância e significativa vida dos nobres e dos grandes e se surpreendia com o modo como sabiam infundir-lhe um fácil decoro. Um exército em marcha, com um heroico príncipe à sua frente, tantos guerreiros participantes, tantos servidores solícitos exaltavam sua imaginação” (Ibid., p. 184).

⁵¹ Sobre o tema da “bela alma”, observar as palavras de Wilhelm em relação ao amor: “(...) hei de resistir a toda inclinação passageira e guardar em mim mesmo as mais sérias; mulher alguma haverá de ouvir de meus lábios uma declaração de amor, se eu não puder consagrar-lhe toda minha vida!” (Ibid., p. 275).

cem “ilusões”, o herói de Goethe deseja aprender com o mundo.⁵² Mas isso não implica em compartilhar dos valores da nova sociedade burguesa. O que ocorre com ele é que parece descobrir as ilusões (como o do teatro, por exemplo), sem cair nas armadilhas dos valores de mercado. Ver esse pensamento de Wilhelm, expressa pela obra:

Oh! As estranhas exigências da sociedade burguesa que primeiro nos confunde e nos desencaminha, para depois exigir de nós mais que a própria natureza! Pobre de toda forma de cultura que destrói os meios mais eficazes da verdadeira formação e nos indica o fim, ao invés de nos tornar felizes no caminho, propriamente.⁵³

Em Goethe já há essa tensão entre o Ideal formativo e os efeitos de uma sociedade burguesa. Por isso a bela alma recebe um novo tratamento, já adaptada aos tempos modernos. Além de ser algo harmonioso, a bela alma suporta um “nobre e amável estado de ânimo”. Não se trata de uma reclusão ascética, para impedir a tentação terrena: procura-se uma vivacidade terrena. A bela alma nos transmite a noção de pureza e deve servir de exemplo: “Não obstante, homens dessa natureza são fora de nós o que o Ideal é em nosso interior, modelos, não para que o imitemos, mas para que lhes sigamos o exemplo”.⁵⁴ “Homens dessa natureza”, nas palavras de Natalie (a futura esposa de Wilhelm) se refere à bela alma.

Assim, a boa formação que implica a bela alma nos conduz a um ser com boas inclinações: razão, bom ânimo e vontade. Trata-se de um programa positivo, na qual o homem surge em uma perspectiva ativa: “(...) produzimos o bem que acreditamos encontrar”.⁵⁵ Por isso em Kant, Schiller e Goethe há um programa Iluminista de afirmação do homem. Ver, por exemplo, o comentário de Natalie: “Não tenho culpa (...) se não

⁵² Em uma fala de Wilhelm há o seguinte comentário: “Deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade” (Ibid., p. 467).

⁵³ Ibid., p. 479.

⁵⁴ Ibid., p. 494.

⁵⁵ Ibid., p. 505.

pude pôr em completa harmonia meus impulsos e minha razão”.⁵⁶ Então, não se trata de inclinações inatas. É o processo formativo que produz esses elementos que afirmam o homem. Por isso o efeito estético é algo diverso da “simpatia” que “nos inspiram acontecimentos e destinos humanos”; a fruição do belo tem “o poder de agir” sobre nós “de um modo tão forte e ao mesmo tempo tão aprazível”.⁵⁷ São palavras de Wilhelm, mas que bem serviriam para Kant ou Schiller.

Assim, deve-se ter educação para poder apreciar o “senso artístico”. É o primeiro nível da aprendizagem, na fase teatral de Wilhelm e que tanto aprecia Shakespeare. Por outro lado, no segundo nível do aprendizado, a arte nos ensina a cultivarmos um “olhar livre”: é uma expressão de Jarno, outro membro da sociedade secreta. No término de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o protagonista se encontra em uma situação contraditória. Forçado a aprender com o mundo, reconhece que o verdadeiro tesouro está no interior do homem:

É angustiante viver procurando, mas é muito mais angustiante achar e ter de abandonar. Que devo pedir agora ao mundo? Que devo procurar dentro de mim? Que região, que cidade guarda um tesouro semelhante a este? E devo viajar para encontrar sempre só o inferior?⁵⁸

Nessas páginas finais do romance, o abade representa a grande figura.⁵⁹ No diálogo com o marquês, o abade enfatiza a distinção entre o “amador” e o “artista”. No primeiro, busca-se só “um prazer geral e indeterminado”. Em seguida, ele comenta sobre o erro da fruição artística no “amador”:

[Para ele] a obra de arte deve agradá-lo pouco mais ou menos como uma obra da natureza, e os homens creem que os órgãos com que se desfruta

⁵⁶ Ibid., p. 512.

⁵⁷ Ibid., p. 514.

⁵⁸ Ibid., p. 539.

⁵⁹ No Posfácio (escrito por Lukács) em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* há o seguinte comentário: “As aludidas teorias do abade são teses do próprio Goethe, que estão estreitamente relacionadas com toda sua concepção da dialética do movimento da natureza e da sociedade” (Ibid., p. 597).

uma obra de arte formaram-se por si mesmos, como a língua e o palato, que se julga uma obra de arte como se julga uma comida. Não compreendem que se carece de uma outra formação para se elevar até à verdadeira fruição artística.⁶⁰

Por isso para o abade, o homem cultivado deve “deixar agir dentro de si” uma “espécie de distinção”: eis a própria faculdade de julgar de Kant. O abade também vê nas “formações unilaterais” um erro; ele comenta sobre a “atividade múltipla” que o homem deve cultivar – ele deve ter uma “fruição múltipla”. Não se deve almejar (na fruição) “tudo o que é externo a si mesmo”: isso nos leva ao infinito e faz o homem um ser insatisfeito. Como um verdadeiro programa Iluminista ao estilo kantiano, o abade se refere ao gozo puro:

(...) contemplar em si e por si mesma uma bela estátua, um excelente quadro, escutar o canto pelo canto, admirar o ator no ator, encontrar-se com um edifício por sua própria harmonia e sua durabilidade.⁶¹

Passagem significativa de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Isto porque Goethe mostra suas objeções a todo aquele que se aproximar da arte com as “inclinações, opiniões e caprichos”. Observar, neste caso, como o Iluminismo estético objetiva a formação do homem; isto para que ele tenha a capacidade de se formar a si mesmo. Não imprimir nos objetos sua forma (ainda primitiva); se ele se comportar assim, tal ser não configurará sua essência. Eis o perigo que pode incorrer o homem moderno; neste descaminho, “tudo é relativo e assim tudo se torna relativo, menos o absurdo e a falta de gosto que governam de forma absoluta”.⁶² De forma flagrante, constata-se como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* expõe o programa do Iluminismo estético, indicando a função do belo na formação da humanidade.

⁶⁰ Ibid., p. 543.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

A modernidade de Paris

Ao se tratar da Paris do século XIX deve-se levar em consideração duas datas que se transformam em verdadeiros acontecimentos. Primeiro, os movimentos revolucionários de 1848 e, depois, o golpe de Estado de 1851 e a implantação do II Império por Napoleão III. São dois momentos que devem ser levados em consideração para compreendermos a segunda metade do século XIX francês.

1848 marca uma passagem importante, pois a partir desta data a burguesia torna-se conservadora. Aqui, o quadro de Eugène Delacroix, *Liberdade guiando o povo* (1830-31) expressa bem esta primeira fase da “união” entre a burguesia e as classes populares. Na pintura de Delacroix há um burguês (de cartola) revolucionário ao lado de um “homem do povo”. O quadro parece reviver o lado heroico da Revolução Francesa com o Terceiro Estado lutando contra os privilégios da nobreza. Mas após as Jornadas de Junho de 1848, algo ocorre, uma virada na representação sobre a burguesia: David Harvey comenta que “em 1848 tudo mudou”.⁶³ Isto porque ao lado da nova representação (conservadora) da burguesia, surge o II Império em um modelo de Estado autoritário e populista.

Um dos aspectos principais dessa modernidade parisiense pode ser encontrado no urbanismo, com as reformas de Haussmann. Paris crescia vertiginosamente, principalmente devido à intensa imigração. Em 1831, Paris contava com 786 mil habitantes; em 1876, já alcança quase dois milhões. Neste caso, uma série de fatores podem se conjugar para explicar tais reformas: ingresso de Paris e região no capitalismo industrial; aumento populacional; as epidemias de cólera de 1832 e 1849; nova representação da cidade em funções regionais e, finalmente, a resolução dos problemas das “classes perigosas”. Em síntese, uma modernização conservadora, como na apreciação de David Harvey: “Os dezoito anos do Império haviam marcado de forma tão intensa a consciência dos parisi-

⁶³ Harvey, 2015, p. 29.

enses quanto às obras de Haussmann haviam rasgado e reconstruído a estrutura física da cidade”.⁶⁴

No exemplo de Haussmann, tratava-se essencialmente de um “urbanismo comercial”, na construção de bulevares. São grandes lojas de departamento que agora surgem; além do mais no centro de Paris as ruas recebem um tratamento retilíneo. As amplas avenidas deveriam deixar o ar circular e, promover uma melhor claridade para a Capital. As ferrovias, o sistema de telégrafo e uma nova postura administrativa em relação ao espaço urbano promovem uma nova era para o capitalismo, sempre com o auxílio do Estado.⁶⁵

Mas, de certa forma, a Paris burguesa não se livrou tão facilmente das “classes perigosas”; no centro da cidade ainda restavam inúmeros espaços de moradia popular. O planejamento de Haussmann tinha também como objetivo “a expulsão das “classes perigosas” e das habitações e indústrias insalubres do centro da cidade”.⁶⁶ Harvey ainda acentua:

E não há dúvida de que foi Haussmann, e não o imperador, quem impôs a lógica da linha reta, insistiu na simetria, viu a lógica do todo e estabeleceu o tom tanto da escala quanto do estilo, assim como dos detalhes, do planejamento espacial. No entanto, foram a amplitude da escala e a abrangência do plano e da concepção que asseguraram o lugar de Haussmann como uma das figuras precursoras do planejamento urbano moderno.⁶⁷

Modernidade complexa que, ao mesmo tempo, tinha que ser pensada em todos os seus efeitos. Isto também ocorre com os intelectuais e artistas em geral: essa espécie de modernidade vai gerar, indiretamente, um novo tipo de artista-intelectual. No exemplo de Charles Baudelaire a modernidade é vivida como uma forma de aventura moderna. Ao jogar

⁶⁴ Ibid., p. 139.

⁶⁵ David Harvey comenta: “Menos de um ano após a declaração do Império, mais de mil pessoas estavam trabalhando no canteiro de obras das Tulherias; outros milhares estavam de volta ao trabalho construindo ferrovias; e as minas e forjas, ainda abandonadas em 1851, eram apressadas para satisfazer a florescente demanda” (Ibid., p. 149).

⁶⁶ Ibid., p. 154.

⁶⁷ Ibid., p. 153, 154.

com os contrastes da vida moderna, Baudelaire se recusa a ingressar no tema exclusivo da secularização. Com um tom irônico, afirma “o lado épico da vida moderna” plana de temas “maravilhosos”. Assim, não foi só na Idade Média que preponderou o maravilhoso; para Baudelaire ele “nos envolve e nos sacia como a atmosfera; mas não o vemos”.⁶⁸

Na poesia de Baudelaire a própria Paris se transforma em um espetáculo. O moderno para ele está no “transitório, o efêmero, o contingente”, na interpretação de Harvey.⁶⁹ Nesse sentido, a modernidade em Baudelaire se transforma em grande tema. *La vie élégante* - expressa pela pintura de Constantin Guys - atrai a atenção do poeta, pois o mundo como aparência estava se transformando. Adesão a uma modernidade da aparência, com a rejeição da ideia de progresso. Marshall Berman cita o ensaio de Baudelaire de 1855, “Sobre a moderna ideia de progresso aplicada às belas artes”:

Quem quer que pretenda ver a história com clareza deve antes de mais nada desfazer-se dessa luz traiçoeira [a ideia de progresso]. Essa ideia grotesca, que floresceu no solo da fatuidade moderna, desobrigou cada homem dos seus deveres, desobrigou a alma de sua responsabilidade, desatrelou a vontade de todas as cauções impostas a ela pelo amor à beleza. (...) Tal obsessão é sintoma de uma já bem visível decadência.⁷⁰

Baudelaire comenta que o “bom francês, que lê o seu jornal, no café crê que o progresso é o vapor, a eletricidade”. Isto já “testemunha” a “nossa superioridade sobre os antigos. Tal é o grau de escuridão que se instalou nesse cérebro infeliz”.⁷¹ Na interpretação de Marshall Berman fica evidente que a modernidade de Baudelaire contém uma espécie de radicalidade. Observar, particularmente, o Ideal de belo em Baudelaire: “Onde não se devia ver nada além de beleza (no sentido de uma bela

⁶⁸ Apud Harvey, 2015, p. 29.

⁶⁹ Notar como Charles Baudelaire antecipa uma das características do capitalismo tardio: o efêmero. Em Gilles Lipovetsky, o sentido pós-moderno trata-se da “consagração das frivolidades (...)” (2016, p. 70). É o *homo frivolus* acentuado por Lipovetsky. Para um aprofundamento desta fase do capitalismo, ver também: Lipovetsky; Serroy, 2015.

⁷⁰ Apud Berman, 1992, p. 135.

⁷¹ Idem.

pintura), o público procura apenas a verdade”.⁷² Esse Ideal na modernidade de Baudelaire (bem como em Flaubert) já está em confronto com a vida social. Isto resulta um juízo crítico (estético) ante a realidade da modernidade capitalista. Berman, aqui, resgata um comentário de Baudelaire sobre a fotografia:

“A multidão idólatra exige um ideal que lhe seja apropriado e compatível com o valor de sua natureza” [palavras de Baudelaire]. A partir do momento em que a fotografia se desenvolveu, “nossa sociedade esquelética, narcisista, correu para admirar sua imagem vulgar em uma lâmina de metal”.⁷³

Ou seja, aqui temos o Ideal de beleza em confronto com a *vie moderne*. O Iluminismo estético é deslocado para uma crítica social: o homem empírico de Kant se transforma no burguês moderno.⁷⁴ No pós-1848 a modernidade de Baudelaire e Flaubert resguardam o Ideal estético, mas agora ele é pensado em um contexto de capitalismo industrial. Berman apreende com propriedade esse novo terreno do belo: “[Para Baudelaire] a vida moderna possui uma beleza peculiar e autêntica, a qual, no entanto, é inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem de pagar”.⁷⁵

Na modernidade capitalista, está em curso o que Berman qualifica de “dessacralização”. Marx é evocado por ele para entender a crítica à noção de “espiritualidade” das coisas. Berman comenta que o poeta deve estar atento a esta face vibrante da modernidade:

Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo moderno – uma vida de que o novo tráfego é o símbolo primordial -, o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. O “mau poeta”, nesse mundo, é aquele que espera conservar intacta sua pureza, mantendo-se longe das ruas, a salvo dos riscos do tráfego-

⁷² Apud Berman, 1992, p. 136.

⁷³ Ibid., p. 137.

⁷⁴ Kant permanece atento ao “amor a si mesmo”, bem como o desejo a objetos. Nele, a razão deve determinar a “vontade por si mesma (não a serviço das inclinações)”. Neste caso a razão funda “uma verdadeira faculdade de desejar superior, à qual está subordinada a faculdade de desejar patologicamente determinável, (...)” (Kant, 2016, p. 41).

⁷⁵ Berman, 1992, p. 138.

go. Baudelaire deseja obras de arte que brotem do meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror de estar aí, do precário orgulho e satisfação do homem que chegou a sobreviver a tudo isto.⁷⁶

Um bom exemplo dessa vivacidade da vida moderna pode ser constatado em um poema de Baudelaire em *As flores do mal*: “Remorso póstumo”. O poema se endereça a uma mulher virtuosa e que se recusa aos prazeres mundanos. Baudelaire a denomina de *belle ténébreuse* (tenebrosa beleza). Indica sua “vida” após a morte, mas não em uma região do além, mas no túmulo. Pressionada pelas paredes estreitas desse túmulo (que o poeta, ironicamente denomina de *alcôve*, “alcova”), ela tem dificuldade no “bater” de seu coração. O túmulo parece confidenciar ao poeta e à dama uma lição de vida: o que valeu, cortês imperfeita, não ter gozado a vida? Agora, como recompensa dessa virtuosidade ela terá o verme lhe devorando, como um remorso. Eis o poema no original em francês:

Remords Posthume
 Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
 Au fonde d’un monument construit em marbre noir,
 Et lorsque tu n’auras pour alcôve et manoir
 Qu’un caveau pluvieux et qu’une fosse creuse;
 Quand la Pierre, opprimant ta poitrine peureuse
 Et tes flancs qu’assouplit un charmant nonchaloir,
 Empêchera ton Coeur de batter et de vouloir,
 Et tes pieds de courir leur course aventureuse,
 Le tombeau, confident de mon rêve infini
 (Car le tombeau toujours comprendra le poëte),
 Durant ces grandes nuits d’où le somme est banni,
 Te dira: “Que vous sert, courtisane imparfaite,
 De n’avoir pás connu ce que pleurent lés morts?”
 - Et le ver rongera ta peau comme um remords.⁷⁷

Baudelaire, nesse sentido, pode ser um bom exemplo de artista em uma modernidade desencantada, intelectual que sofreu os impactos do

⁷⁶ Ibid., p. 155.

⁷⁷ Baudelaire, 1996, p. 63.

pós-1848. Jerrold Seigel em sua *Paris boêmia* comenta que Baudelaire “esteve profundamente comprometido com a Revolução de 1848”. O poeta “estava nas barricadas, sempre ao lado dos rebeldes; nesse meio de tempo, escreveu para dois jornais políticos”.⁷⁸ Já após o golpe de dezembro de 1851, Baudelaire declara que havia se “despolitizado”. Assim como em Flaubert, a relação de Baudelaire com o movimento revolucionário é problemático. O poeta confidencia que deseja “sentir a revolução de ambas as maneiras”: o mesmo perspectivismo de Flaubert.⁷⁹

Jerrold Seigel identifica em Baudelaire duas fases. Na primeira, o poeta se caracteriza como o dândi do Hotel Lauzun; na segunda, “o habitante pobre dos hotéis sujos, amigo das prostitutas, celebrante da embriaguez, experimentador das drogas”.⁸⁰ Como o próprio poeta enfatiza em “Meu coração a nu”, a boemia implica em “glorificar a vida vadia e aquilo que pode ser chamado de boemia: o culto da sensação multiplicada”.⁸¹ Assim como na interpretação de Marshall Berman, Jerrold Seigel não compreende Baudelaire na tradição do Iluminismo estético. Isso se converte em uma espécie de perda do juízo artístico no contexto específico da segunda metade do século XIX. O padrão das interpretações desses artistas rebeldes desta fase segue um modelo que foi bem descrito por Fredric Jameson:

O modernismo antigo ou clássico era uma arte de oposição, surgiu no interior da era de ouro da sociedade do negócio como algo de escandaloso e ofensivo ao público da classe média – feio, dissonante, boêmio, sexualmente chocante. Era algo para ser ridicularizado (isso quando a polícia não era chamada para confiscar os livros ou fechar as exposições) uma ofensa ao bom gosto e ao senso comum, ou como disseram Freud e Marcuse, um desafio provocativo à realidade reinante e aos princípios de conduta da sociedade de classe média (...).⁸²

⁷⁸ Seigel, 1992, p. 110.

⁷⁹ Apud Seigel, 1992, p. 112.

⁸⁰ Seigel, 1992, p. 113.

⁸¹ Apud Seigel, 1992, p. 113.

⁸² Jameson, 2006, p. 41.

Berman e Seigel localizam com propriedade os problemas fundamentais na produção cultural desses artistas da modernidade capitalista; mas o problema maior é que desses “problemas” não se retira as possíveis consequências em uma reflexão que foca o tipo de radicalidade desses artistas. Como exemplo, ver a forma como Seigel comenta sobre a concepção de arte em Baudelaire: “A teoria da arte como sendo alimentada por uma paixão estética especial, separada da sensação natural, era uma espécie de satisfação do desejo, uma projeção da auto-imagem idealizada mas não realizada de Baudelaire”.⁸³ Ou seja, Seigel encontra um dos aspectos do Iluminismo estético em Baudelaire, mas sua reflexão final se restringe ao caráter pessoal do artista (sua “auto-imagem idealizada”). Na sequência, Seigel reforça a noção de que Baudelaire abraçou uma visão de que “os artistas tinham agora de construir o Ideal a partir dos mesmos elementos da existência que ameaçavam corroê-los e dissolvê-los”.⁸⁴ Por isso compreender o modernismo do século XIX (em nosso caso, Baudelaire e Flaubert) através da mediação do Iluminismo estético torna-se algo mais significativo.

O que parece fundamental aqui é a aplicação de uma genealogia que remonta ao Iluminismo estético e se endereça até a modernidade do século XIX. Como bem propõe a história genealógica de Nietzsche e Foucault, não se trata de recuperar uma “evolução”, muito menos uma “continuidade”. Na genealogia, pesquisa-se para saber o que ocorreu com um valor, uma ideia ou princípio. Isto quer dizer que se deve levar em consideração as forças sociais. Esse valor ou princípio sofre o impacto das forças: ele em si é concebido no conjunto das relações de forças.

No exemplo de *Parmênides* de Martin Heidegger, estuda-se a *aletheia* (verdade) desde seus primórdios até a era moderna. Na hermenêutica filosófica de Heidegger, a *aletheia* sofre um processo de reinterpretação através dos latinos (romanos e cristãos). A hermenêutica precisa estar consciente dessas novas transformações interpretativas; sem isso, a “tradução” e a “compreensão” ficam falsificadas:

⁸³ Seigel, 1992, p. 125.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127.

O âmbito de essência da *aletheia* está entulhado. Entretanto, se ele estivesse somente entulhado, então deveria ser fácil tirar o entulho e liberar uma vez de novo o campo. A dificuldade é que o âmbito essencial da *aletheia* não está simplesmente encoberto de entulho; tem sido construído sobre esse entulho um enorme bastião da essência de verdade, determinado, em diversos sentidos, como “romano”.⁸⁵

Então, o problema em Heidegger é recuperar (através da filosofia) uma espécie de interpretação que leva em consideração a experiência originária dos gregos. Já em Friedrich Nietzsche não se trata de recuperar o originário. Ele já se perdeu, pois as novas potências do presente realizaram um trabalho de deslocamento de suas antigas funções. Isto pode ser utilizado com o radicalismo do Iluminismo estético. Com a afirmação do capitalismo industrial do século XIX, O Iluminismo estético é “reinterpretado para novos fins, requisitado de maneira nova, transformado e redirecionado para uma nova utilidade, por um poder que lhe é superior; (...)”.⁸⁶

Por isso temos que estar atentos aos jogos interpretativos ante o kantismo. No exemplo da crítica de Theodor Adorno, ocorre uma espécie de ocultamento do caráter radical do kantismo. A nova hegemonia burguesa transforma o Iluminismo em elemento formal para sustentar (ideologicamente) seu sistema. Assim, a fundação (teórica) da liberdade e autonomia humanas em Kant acaba por auxiliar em “seu isolamento privado de aberturas” a “reproduzir” a “conexão cega da sociedade”.⁸⁷ A objeção de Adorno concentra-se na abordagem de Kant ante o homem destituída da dimensão social: “(...) o indivíduo se contrapôs à sociedade como um ser autônomo ainda que particular, um ser capaz de perseguir com racionalidade os seus próprios interesses”.⁸⁸ Mas se atentarmos nas objeções de Adorno, o Kant que surge representa o teórico da *ratio* burguesa:

⁸⁵ Heidegger, 2008, p. 83.

⁸⁶ Nietzsche, 2005, p. 66.

⁸⁷ Adorno, 2009, p. 185.

⁸⁸ Idem.

Com o conceito abstrato e universal de um para além da natureza, a liberdade é espiritualizada e transformada na liberdade ante o reino da causalidade. Com isso, porém, ela se transforma em autoilusão. Expresso em termos psicológicos, o interesse do sujeito na tese de que ele seria livre é narcisista, tão desmedido quanto tudo o que é narcista. Mesmo na argumentação kantiana que, contudo, situa categoricamente a esfera da liberdade acima da psicologia, ressoa o narcisismo.⁸⁹

Em Adorno, Kant é reduzido à *ratio* burguesa, impedindo o radicalismo do Iluminismo estético de adquirir novos contornos.⁹⁰ Mas com o auxílio da genealogia, pode-se recuperar o Iluminismo estético em seu momento de fundação humana positiva e revolução estética. O que se efetou com a estética modernista do século XIX é uma conquista da especificidade da arte. Em *Modernidade singular*, Fredric Jameson acompanhou essa forma de modernidade. Na geração de Baudelaire surge o termo *modernité*; trata-se, no âmbito cultural, de uma noção “autorreferente”. Jameson acentua que a modernidade descobre “um significante que indica a si próprio e cuja forma é o seu próprio conteúdo”.⁹¹ Na literatura, a *modernité* implica em uma “autonomia da linguagem literária”. Jameson esclarece:

A substituição do símbolo pelo alegórico iria, dessa forma, expressar a superação de alguma primeira imediatidade, ingênua e representativa (“o poema é sobre a natureza”) por uma reflexividade que desmistifica aquela imediatidade e identifica os seus componentes como realidades puramente literárias e linguísticas.⁹²

Isto que dizer que na *modernité* literária a “realidade representativa” é superada: a própria literatura é linguagem que pensa. Jameson indica que há um processo na qual “cada novo modernismo surge a par-

⁸⁹ Ibid., p. 186.

⁹⁰ “O exílio da moral na sóbria unidade da razão era o sublime com tons burgueses de Kant, apesar de toda a falsa consciência que continha a objetivação da vontade” (Ibid., p. 201).

⁹¹ Jameson, 2005, p. 46.

⁹² Ibid., p. 126.

tir da insatisfação com os limites dos realismos precedentes, (...)”.⁹³ De certa forma, modernismo e realismo, ainda para Jameson, são categorias que atuam em níveis diversos: o primeiro é do âmbito estético; o outro, de ordem epistemológica. Neste caso, se utilizarmos esta noção, Flaubert é esteticamente mais rico e complexo que Balzac.⁹⁴ Nas palavras do próprio Jameson, a superioridade de Flaubert está em um novo modelo de sensibilidade que explora “novos tipos de sentimentos e de emoções, novos relacionamentos humanos, novas patologias e desejos, ou fantasias inconscientes, novos mundos mesmo, (...)”.⁹⁵

Neste instante, pode-se pensar na relação de Kant com a modernidade literária. Jameson é cauteloso em estabelecer essa relação; ele enfatiza que Kant “postulou uma nova arte burguesa para realizar valores utópicos e, mais tarde, modernistas”.⁹⁶ Jameson não deixa de enfatizar o erro de se reapropriar do “sistema kantiano” em nome de uma postura (ele comenta da “ideologia”) “antipolítica e puramente estetizante”. Percebe-se como Kant é rejeitado pelos marxistas, agora por Jameson. No entanto, uma genealogia do Iluminismo estético pode recuperar a radicalidade de Kant, reinterpretada agora no contexto do capitalismo industrial.

Jürgen Habermas realiza tal intento; mas em sua teorização, rejeita-se a radicalidade. Habermas, inclusive, comenta que na “destranscendentalização” de Kant ocorre um arrefecimento do potencial crítico: “Os pares de conceitos kantianos opostos tal como (constitutivo versus regulativo, transcendental versus empírico, imanente versus transcendente, etc.) perdem sua nitidez crítica quando se tenta destranscendentalizá-los”.⁹⁷

⁹³ Ibid., p. 145.

⁹⁴ “O que é decisivo é antes a interiorização da narrativa, que agora não apenas dirige-se para o interior da obra de arte, como se transforma na estrutura fundamental desta última. O que era diacrônico agora se tornou sincrônico, e a sucessão de eventos no tempo se transformou inesperadamente na coexistência de vários elementos, cujo ato de reestruturação é apanhado e preso, como nalguma “sequência congelada” (para não mencionar a “dialética da imobilidade” de Benjamin)” (Ibid., p. 147, 148).

⁹⁵ Ibid., p. 149.

⁹⁶ Ibid., p. 204.

⁹⁷ Habermas, 2007, p. 37.

Neste contexto é Jacques Rancière, por exemplo, que procura uma forma de recuperação teórica da “revolução estética moderna” (expressão do próprio Rancière). Em *Políticas da escrita*, já há um aceno positivo ao programa kantiano:

(...) o afastamento da *mimesis* e a abolição da distância entre o *eidós* do belo e o espetáculo do sensível; o poder que tem o belo de se fazer apreciar sem conceito; o livre jogo das faculdades que atesta, mesmo se ele não pode nem deve determinar nenhum conceito dela, uma potência de reconciliação da natureza e da liberdade.⁹⁸

Rancière apreende a face radical do kantismo na medida em que funda um “julgamento determinante”. A estética moderna mostrou “o poder singular para o político de também se fazer apreciar, amar sem conceito, (...)”.⁹⁹ É o próprio conceito de política em Rancière que permite a recuperação da radicalidade de Kant. A transformação do “espaço perceptivo” é um ato político. Por isso Rancière se refere à modernidade como uma “noção equívoca”. Uma dessas noções se refere à arte (modernista) como uma “forma autônoma da vida”. Na reflexão de Rancière a “noção de modernidade parece, assim, como inventada de propósito para confundir (...)”.¹⁰⁰ Mas confundir sobre qual verdade? Que novo pensamento encobre a noção de modernidade? Rancière responde que essa “verdade” corresponde às “transformações da arte e de suas relações com as outras esferas da experiência coletiva”.¹⁰¹ Assim, ela é uma revolução estética porque compreende uma prática política do sensível, na acepção de Rancière.¹⁰²

⁹⁸ Rancière, 1995, p. 114.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Rancière, 2009, p. 37.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Ver esta passagem de *A partilha do sensível*, na qual Rancière se refere à literatura de Flaubert: “Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como “a democracia em literatura”, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas, é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo determinados” (Ibid., p. 19).

O subtexto histórico de *A educação sentimental*

O conceito de inconsciente desenvolvido na psicanálise mostrou-se como um instrumento teórico que, de certa forma, ultrapassou o âmbito da clínica. Uma das utilizações da noção de inconsciente pode ser constatada nos especialistas do fenômeno artístico, mesmo no âmbito marxista. O exemplo, mais flagrante é a obra de Fredric Jameson, *O inconsciente político*, que interpreta diversas obras literárias sob a perspectiva de tal conceito.

Aqui é necessária uma interrogação, no sentido de nos situarmos em torno do conceito de inconsciente. Ela reside no fato de se indicar que tipo de virada (teórica) corresponde a aplicação do conceito de inconsciente nos estudos culturais. Ao que tudo indica, a noção de Freud traz um novo sentido para as interpretações da obra de arte. Outro detalhe importante que deve ser observado é que em Freud há uma presença constante da contradição em relação à representação do ser humano. A libido indica um sentido; o meio social, outro. Como no caso do complexo de Édipo, tudo gira em torno do incesto. Então o drama vivido às claras, na superfície, tem seu segredo na relação (conflituosa) entre a economia libidinal e o meio social. Na interpretação de Freud, o drama vivido na ordem do consciente tem sua verdade em um inconsciente, algo que age e, ao mesmo tempo, tem sua presença latente.

No exemplo de Fredric Jameson, procura-se não só uma interpretação do texto literário, mas também uma forma de se pensar “o rendimento e a densidade de um ato interpretativo (...)”.¹ Jameson, neste

¹ Jameson, 1992, p.10.

caso, enriquece a interpretação marxista ao apreender os outros métodos interpretativos, como o psicanalítico, por exemplo. Ele afirma que na análise das obras literárias do passado é necessária uma perspectiva historicista, ou seja, uma prática que expressa a seguinte concepção: “[As] leituras do passado dependem da maneira vital de nossa experiência em relação ao presente (...)”.² Eis a nova abertura que proporciona a utilização do conceito de inconsciente na prática interpretativa.

Esses novos modelos teóricos, tanto em Jacques Rancière quando em Fredric Jameson, rompem com o antigo padrão interpretativo de se confrontar com o texto literário como “narrativa representativa”. Jameson é claro em detectar este problema: “Um tipo de “realismo” narrativo que se tornou tão problemático quanto seus principais exemplares na história do romance”.³

Em Rancière o inconsciente estético torna-se um conceito importante da interpretação, pois através dele a literatura se caracteriza como uma “explicitação dos signos mudos e da transcrição das palavras surdas”.⁴ Há desta forma, uma virada cultural que Rancière denomina de “revolução estética”. É a “palavra muda”, o discurso inconsciente que se encarna em “um novo corpo” e que já não é mais o ator/personagem. Bem semelhante a árvore que em *Esperando em Godot* testemunha vidas enfadonhas, sem nenhum objetivo. A árvore é o único ente vivo (no sentido de um ser não danificado) que Samuel Beckett insere no palco.

Psicanálise e o conceito de subtexto

Terry Eagleton em *Teoria da literatura* nos revelara as origens do conceito de subtexto e remonta suas raízes à psicanálise. Devido à enorme influência da teoria desenvolvida por Sigmund Freud ante as ciências humanas, diversas áreas vão se favorecer dos estudos do pensador aus-

² Ibid., p.11.

³ Ibid., p.12.

⁴ Rancière, 2009, p.44.

triaco. Este último desenvolve sua teoria que se pauta em “desvendar o inconsciente” em busca de significado para as ações humanas. Freud dará um grande avanço nos estudos sobre o homem; sua teoria acabou por gerar uma base para a compressão da ética e da cultura humanas.

Eagleton ao interpretar as ideias de Freud, comenta que este último enfatizou a necessidade do trabalho na história humana; assim nossos desejos e satisfações em algumas ocasiões (ou em grande parte delas) são reprimidos em prol dessa necessidade. No decorrer de seus esboços, Freud chega à conclusão de que grande parte dos problemas psíquicos se associa a uma carência de satisfação dos desejos. Esses acabam por ser reprimidos e relegados ao inconsciente. Como nossa sociedade é erigida sobre o processo de repressão de desejos, acaba-se por adquirir os diversos tipos de neurose. Porém, Freud afirma que o ser humano em sociedade sofre, necessariamente, a repressão do “princípio de prazer” em função do “princípio de realidade”.⁵ Eagleton afirma:

Há ocasiões em que nos sentimos dispostos a abrir mão da satisfação em proporções heroicas; em geral, porém, fazemo-lo com a convicção de que, renunciando a um prazer imediato, iremos finalmente recuperá-lo, talvez intensificado. Estamos preparados para aceitar a repressão desde que ela nos ofereça alguma coisa em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos.⁶

Ou seja, por si só a neurose é um problema relativo já que os seres humanos estão dispostos a negociar abrindo mão de parte de sua satisfação. A questão gira em torno da própria satisfação, ou seja, quando elas são excessivas e acabam por nos adoecer. No fundo, a neurose acaba por se tornar uma das causas de nossa criatividade enquanto raça. Criatividade essa realizada em diversos campos da ação humana, como nas artes, literatura, arquitetura, etc. Freud afirma que a sublimação é uma maneira de se lidar com nossas pulsões. Ou seja, realizando atividades

⁵ Eagleton, 2006, p.228.

⁶ Idem.

que se vinculem a um valor social e que são “bem vistas” pela sociedade. Dessa forma, a humanidade surge como civilização, quando nossas pulsões são transferidas para a criação de atividades que contribuem para a efetuação de metas superiores: uma dessas metas é a literatura como forma de arte.

Na dimensão teórica a literatura recebe várias interpretações. Com o auxílio da teoria de Fredric Jameson percebe-se como ela foi influenciada pelos estudos de Freud. Uma das interpretações psicanalíticas da literatura indica que o autor de uma obra pode ocultar desejos, pretensões e projeções em seu texto. Até o final do século XIX, uma parte das abordagens literárias se voltava especificamente para aspectos de “fora da obra”⁷ como a dimensão histórica, sociológica e biográfica. Nessas formas, a análise do texto intentava uma forma de significação de acordo com os elementos externos à obra. Entretanto, com os avanços da teoria psicanalítica e sua expansão para o mundo das ciências humanas, houve a possibilidade de um tipo de análise ressaltando os aspectos latentes da obra.⁸ Com essa abordagem, Eagleton afirma que a crítica literária pode se dar de quatro maneiras: ela pode se voltar para o autor, para o conteúdo, para a construção formal e, por último, para o leitor.

Especificamente, quando a análise se volta para o autor, busca-se aspectos de sua infância, procurando assim suas “intenções” mais profundas. Na psicanálise do “conteúdo” a materialidade da obra adquire destaque ao se apreender as “fantasias” do escritor. Também temos a análise da construção formal. Assim Eagleton enfatiza sobre essa forma de análise (do conteúdo) pela psicanálise:

Muito mais sugestivo para a teoria literária psicanalítica é o comentário de Freud sobre a natureza do ato de sonhar, feito em sua obra-prima *A interpretação dos sonhos* (1900). As obras literárias envolvem, é claro, um trabalho consciente, ao passo que os sonhos não; nesse sentido, elas se assemelham menos aos sonhos do que às piadas. Tendo presente essa ressalva,

⁷ Cf. Darcoso, 2010.

⁸ Cf. Coutinho, 1976.

porém, o que Freud diz em seu livro é altamente significativo. A "matéria-prima" do sonho, o que Freud chama de seu "conteúdo latente", são os desejos inconscientes, os estímulos corporais vividos durante o sono, as imagens colhidas à experiência do dia anterior.⁹

Na interpretação sobre a construção formal ocorre algo parecido com o tipo de interpretação psicanalítica dos sonhos. A crítica psicanalítica literária vai trabalhar a escritura observando os disfarces, evasões, ambivalências e pontos de intensidade na narrativa: expressões que não são ditas, palavras que são reiteradas com excepcional constância, duplicações e lapsos de linguagem.

Através da psicanálise - com destaque para o inconsciente como fator causal de nossas ações - veremos essas ideias ingressarem para o campo da crítica literária. Terry Eagleton afirma - baseado nas ideias de Freud - que o estilo interpretativo psicanalítico busca no subtexto a real significação das personagens. O que a psicanálise oferece para a literatura é essa meditação crítica das "manifestações implícitas" que o texto oculta. Assim, como na psicanálise é o procedimento de reconstrução de processos inconscientes (que são quase impenetráveis por qualquer outro modelo interpretativo) que a análise mediada pelo subtexto destaca em uma escritura. São processos pelos quais não há uma evidência de forma explícita, mas assim mesmo se faz presente de forma latente.

Eagleton afirma que (como ocorre nos sonhos) a obra toma como matéria-prima a linguagem, bem como outros textos literários, realizando um trabalho de transformação. Os artifícios com os quais essa produção é realizada se traduzem como formas literárias. A crítica psicanalítica literária vai analisar o texto como uma espécie de sonho, notando aparentes subterfúgios, ambivalências na narrativa, bem como palavras que não são ditas ou que são repetidas com frequência, ambiguidades, etc. O que esse tipo de crítica evidencia são expressões do subtexto que, como um desejo inconsciente, a obra "revela" e dissimula. Assim Eagleton enfatiza sobre o subtexto em uma obra literária:

⁹ Eagleton, 2006, p. 270.

(...) atentando para esses aspectos do romance, estamos construindo o que se poderia chamar de "subtexto" para a obra - um texto que está inserido nela, visível em certos pontos "sintomáticos" de ambiguidade, evasão ou ênfase exagerada, e que nós, como leitores, somos capazes de "escrever", mesmo que o romance em si não o escreva. Toda obra literária encerra um ou mais desses subtextos, e há um sentido no qual se pode falar deles como o "inconsciente" da própria obra. As introvisões da obra, como ocorre com todos os escritos, estão profundamente relacionadas com sua cegueira: aquilo que ela não diz, e como não o diz, pode ser tão importante quanto o que diz; e o que parece estar ausente, ser marginal ou ambivalente a respeito dela, pode constituir uma chave mestra para as suas significações.¹⁰

Ao utilizar o conceito de subtexto, Eagleton afirma que a crítica psicanalítica da escritura pode ir "além da caça aos símbolos fálicos".¹¹ Ou seja, ela pode nos dar uma dimensão da formação desses textos e revelar os significados que foram mascarados por esse desenvolvimento. Segundo essa perspectiva, só a "análise do conteúdo" não é suficiente, já que ela não leva em conta outros aspectos como, por exemplo, as identidades das personagens, bem como suas relações pessoais. Essas abordagens amparadas no conteúdo formal, segundo Eagleton, levam mais em consideração "o que é dito" e não a maneira como as expressões são sentidas. Ou seja, a maneira "de dizê-las" não é levada em consideração pelos críticos que geralmente enfatizam o conteúdo formal.

Assim como sugere a "leitura" dos sonhos pela psicanálise, se só atentarmos para os aspectos relacionados à forma, corre-se o risco de se realizar uma leitura "ingênua" da escritura, ficando "aquém do produto textual em si".¹² Assim a crítica psicanalítica literária desenvolve uma "hermenêutica da suspeita" na qual se descobre o trabalho onírico que resultou em sua produção. Como já averiguamos acima, esse processo visa focalizar o que se é denominado de expressões "sintomáticas" no

¹⁰ Eagleton, 2006, p. 268.

¹¹ Idem.

¹² Ibid., p. 272.

texto-sonho. Esses fatores nos levam a observar não só o que o texto diz (ou afirma), mas como ele funciona em seu nível mais profundo.

Na *Teoria estética* de Adorno há uma ênfase na boa arte no sentido em que ela adota uma posição determinada em relação ao sensível. Porém, ao mesmo tempo, camufla essa posição de modo “inconscientemente polêmico contra a sua situação a respeito do momento histórico”.¹³ Isso se deve em grande parte à historicidade de uma obra, que busca “questionar” a estrutura vigente de seu tempo: seu ambiente social na qual emerge. Assim, o enfoque da teoria psicanalítica da escritura abordada por Eagleton adquire forma ao evidenciar esses traços relacionados ao sensível. Como enfatiza Adorno:

A força produtiva estética é a mesma que a do trabalho útil e possui em si a mesma teleologia; e o que se deve chamar a relação de produção estética, tudo aquilo em que a força produtiva se encontra inserida e em que se exerce, são sedimentos ou moldagens da força social.¹⁴

Ou seja, segundo Adorno a relação de produção estética está ligada ao momento social: ela só pode ser entendida em sua relação com esse momento. Com as obras literárias não se passa de forma diversa; elas são “objetos” que se explicam segundo o ambiente social de sua produção. As oposições, conflitos e problemas sociais não resolvidos no campo do empírico se mostram presentes nas obras e são inseparáveis de sua forma. Aqui o conceito de subtexto adquire destaque ao se buscar na forma as oposições presentes. Os aspectos da vida social, como o político, o econômico e o social fornecem os elementos necessários para o entendimento dessa relação entre obra e sociedade, “desvendando” os conflitos que estão presentes em sua textura. Como afirmava Guimarães Rosa, um livro pode valer bem mais por aquilo que nele não pode conter.

¹³ Adorno, 1993, p. 16.

¹⁴ Idem.

O subtexto em *A educação sentimental*

Criadores culturais utilizam em suas obras personagens que evidenciam os problemas de um determinado período histórico, ou seja, que revelam a historicidade de um momento. No campo literário é possível esclarecer - através de um ou mais personagens - conceitos que problematizam questões sociais, políticas e até mesmo existenciais. Jean Paul Sartre, Albert Camus e Gustave Flaubert são alguns exemplos de como através do teatro e da literatura é possível se realizar esse empreendimento.¹⁵ Um filósofo assim como um literato idealiza personagens para expressar seus conceitos como “modos de sensibilidade”; eles revelam o que não se percebe com clareza em um determinado momento histórico. Ele os insere em uma relação de tensão em sua produção e em conflito com sua história. Flaubert em sua obra realiza (antes de Sartre e Camus) essa forma de prática cultural, obrigando seus personagens a entrar em choque com os grandes problemas sociais de Paris do século XIX.

Os problemas com os quais se depara o herói de Flaubert no percurso de sua formação (em muitas ocasiões) estão além da simples leitura da textura de *A educação sentimental*. Aqui, a apreensão do subtexto (da obra de Fredric Jameson, *O inconsciente político*) tem grande valor, já que sua utilização como mediação teórica nos conduz a uma reescritura. Esta última não remonta só à leitura, mas também à historicidade desse texto. Jameson pode ser utilizado aqui com a pretensão de realizamos essa “releitura” da obra de Flaubert em uma espécie de reconstrução do subtexto histórico da obra. Porém é importante destacar que esse subtexto, como afirma Jameson, não se faz presente de imediato, mas é algo sintomático.¹⁶ Dessa forma, o subtexto se manifesta através das problemáticas (as aporias) que a obra aborda.

Os conflitos existentes em *A educação sentimental* não fogem desse aspecto. Nessa obra, com base na análise aqui proposta, é possível se

¹⁵ Ver, especialmente, a personagem de Antoine Roquentin em *A Náusea*, de Sartre.

¹⁶ Idem.

evidenciar um choque de perspectivas que tem sua significação nas ordens política, social e econômica. Frédéric Monreau com seu amigo Charles Deslauriers representam o que se poderia denominar de “desilusões” de uma época. Ambos os jovens buscam se realizar; Frédéric, particularmente, se mostra muito apaixonado. Mas ambos não escondem suas ambições em torno da riqueza, do luxo e, também, na busca por uma carreira política. No exemplo de Deslauriers, por mais que se dedique, percebe-se que ele se sente “traído” pelo seu contexto histórico: isto não ocorre de forma diversa com Frédéric. Porém há algo especial nesta personagem: uma paixão arrebatadora por Marie Arnoux, esposa de Jacques Arnoux (um tipo burguês especial). Flaubert tem um cuidado especial em dotar suas personagens de características próprias, evidenciando sempre as diversas perspectivas do mundo social. Ver, particularmente, esta passagem em que surge outro personagem de destaque:

Sénécal lhe parecia maior do que supunha. Lembrou-se dos sofrimentos dele, da sua vida austera; não sentindo por ele o entusiasmo de Dussardie, experimentava contudo aquela admiração que inspira sempre o homem que se sacrifica por uma ideia. Pensava que, se o tivesse auxiliado, Sénécal não teria chegado a aquela situação; e os dois amigos procuravam laboriosamente uma combinação que lhes permitisse salva-lo.¹⁷

Aqui, pode-se observar como o herói de Flaubert (Frédéric) possui uma “sensibilidade social” com relação aos seus companheiros. Admirava-se, nesse exato momento, o sacrifício que fizera em prol de suas convicções. Mesmo depois de sua afinidade com Sénécal ter passado por graves problemas - no instante em esse é preso pelas autoridades francesas - não hesita em ajudá-lo. Sénécal em um primeiro momento se apresenta como um “fiel revolucionário”; porém, se mantém instável e acaba por promover uma “desilusão” em Frédéric ao se voltar contra seus princípios. Esse personagem controverso evidencia o que Flaubert

¹⁷ Flaubert, 2015, p.248.

pensava de alguns dos revolucionários de seu tempo: eles poderiam acabar por se aliar com os membros da estrutura social dominante acabando por abandonar os princípios pelos quais lutavam. Sénéal em diversas ocasiões expressava esses indícios ao se portar de maneira rude e autoritária em relação aos seus próprios companheiros. Isto pode ser evidenciado na fábrica de louças de Jacques Arnoux. Em uma cena importante da obra, Frédéric procura esse local na esperança de encontrar a Sra. Arnoux. Neste instante, ela sugere lhe apresentar o local de trabalho; lá, ambos encontram-se com Sénéal que havia sido contratado por Arnoux. Na ocasião, pelas normas punitivas da fábrica, uma operária está na iminência de ser punida. Frédéric chega a lhe advertir sobre sua atitude afirmando que está “esquecendo a humanidade”.¹⁸ Entretanto, o mais tocante dessa cena se dá um pouco antes, quando Frédéric questiona a severidade de Sénéal através de sua posição política, dizendo que esse se faz demasiado autoritário para um democrata. Sénéal lhe responde: “- A democracia não é a devassidão do individualismo”.¹⁹ Aqui já se percebe uma particularidade de Flaubert, ou seja, ao escrever posteriormente sobre os acontecimentos de 1848 ele realiza uma espécie de retroação, uma interpretação da história fundamentada nos valores do presente.

Durante as revoluções de 1848, a burguesia ao sentir que a revolução se aprofunda no sentido da participação das massas trabalhadoras, prefere abandonar a conclusão de seu projeto político. Isso se deve em parte a ameaça à propriedade privada que chegou a ser pauta nesse ambiente revolucionário. Em um primeiro momento os revoltosos obtêm o apoio dos setores burgueses (de 1830 a 1848); porém, logo estavam sozinhos. O marco principal desses acontecimentos em Paris foi o isolamento e a derrota dos trabalhadores na levante das Jornadas de Junho de 1848. De maneira inquestionável, as revoluções de 1848 em Paris foram promovidas por trabalhadores pobres.²⁰

¹⁸ Ibid., p. 213.

¹⁹ Idem.

²⁰ Hobsbawm, 2017, p.41.

Em sua trajetória romanesca, há o contato de Frédéric com os diferentes grupos sociais que promovem os levantes de Paris. Ele sempre está em relação com o ambiente da revolução. A história das revoluções de 1848 em Paris é pautada através da vida dessa personagem. Mesmo observando Sénecal entrar em alguns momentos em contradição com seus antigos princípios (que se ligam ao republicanos mais radicais), Frédéric não deixa de manter com ele um certo vínculo de amizade.

Outro aspecto aqui que se vincula à vida de Frédéric é a sua observação para com esses temas revolucionários. Flaubert através de seus personagens ressalta os possíveis desdobramentos dos acontecimentos da Paris revolucionária. O escritor francês destaca as características de outro amigo de Frédéric que se opõe à trajetória de Senecal: Dussardie. Essa personagem traz consigo as ideias da revolução popular de forma mais profunda; aqui Flaubert evidencia outro “lado da moeda” em relação aos seus pensamentos para com os revolucionários. Diversamente de Sénecal, esse permanece fiel aos princípios pelos quais está lutando. Flaubert através dessas duas personagens bem próximas a Frédéric, descreve os caminhos opostos que a revolução pode traçar. Primeiro, a senda de Sénecal, acabando por desistir de seus ideais jacobinos ao se aliar com as forças repressivas da burguesia. Já Dussardie permanece como uma personagem associada aos princípios revolucionários.

Outra personagem importante de *A educação sentimental* é Jacques Arnoux. Esse comerciante de arte expressa a burguesia ascendente, mas sem a verdadeira lógica (eficiente) de mercado. Através deste último, Flaubert figura a problemática em torno da arte: as forças do mercado e suas relações com a produção artística. A transformação da arte em um produto do sistema capitalista é algo que Flaubert questiona por diversos momentos. Arnoux é uma representação do que se poderia denominar de lado “sórdido” da burguesia. Fredric Jameson, em *O inconsciente político* evidencia que a literatura envolve uma produção simbólica e com isso o ato de criação estética contém em si mesmo uma dimensão ideoló-

gica.²¹ Dessa forma, ao formatar esse personagem como uma elucidação desse lado “decadente” da burguesia, Flaubert realça a lógica de mercado que nem todos os agentes burgueses conseguem efetivar.

Arnoux em um primeiro momento da obra faz da arte um negócio. E o realiza através dos mesmos mecanismos da produção industrial, ou seja, o valor de uso é transformado em valor de troca, objetivando a reprodução/ampliação do capital. Não é de maneira espontânea que o nome de sua loja de artes é *Art industriel*. Aqui recai a visão de Flaubert sobre a problemática da arte na era do capitalismo industrial. Ao apresentar este personagem (burguês) comerciante e que faz da arte um negócio passível de lucro, o que se observa é uma crítica à utilização da arte na ordem da burguesia. Assim Flaubert destaca como Arnoux realizava seus negócios:

Recebia do interior da Alemanha ou da Itália um quadro que tinha sido comprado em Paris por mil e quinhentos francos, e, exibindo uma fatura que lhe elevava o preço para quatro mil, revendia-o por três mil e quinhentos, por especial obséquio. Uma das suas habilidades mais correntes com os pintores era exigir como luvas uma réplica do quadro em tamanho reduzido, a pretexto de publicar a respectiva gravura; vendia sempre a réplica e a gravura nunca era publicada. Aos que se queixavam de ser explorados, respondia com pancadinhas no ventre.²²

Dessa forma, o que se nota é o jogo de interesses que explicam as práticas de Arnoux. Esse faz da arte um objeto de lucro. As mesmas práticas que a indústria realiza no processo histórico de exploração do trabalho: a prática mercantil de Arnoux primeiramente em sua loja de arte, posteriormente em sua loja de louças. Ou seja, a arte agora se enquadrava na lógica capitalista de reprodução do capital. E quando isso ocorre, ela perde sua “essência” enquanto uma produção do belo.²³ O que

²¹ Jameson, 1992, p.72.

²² Flaubert, 2015, p.58.

²³ Evidentemente que a função da arte em Flaubert passa por vários estágios. Desde a afirmação de que a arte é mais necessária que as ferrovias, até a consciência de que “a felicidade para as pessoas de nossa raça [ou seja, os artistas] está da ideia, em nenhum outro lugar” (Apud Sartre, 2014, p. 2063).

Flaubert implicitamente destaca através dessa personagem é como a arte, com a ascensão da burguesia, passa a ser descaracterizada pela lógica do mercado. Em outro momento da obra, ao ser evidenciado como Arnoux realiza seus negócios, Flaubert comprova sua exploração e a falta de perspicácia ao ludibriar o pintor Pellerin:

Pellerin bateu o pé no chão, e fungou com força, em vez de responder. Incumbia-se de trabalhos clandestinos, como retratos a dois lápis ou imitações dos grandes mestres para os amadores pouco esclarecidos; e, como esses trabalhos o humilhavam, preferia calar-se, em geral. Mas “a sujeira de Arnoux” exasperava-o demais.²⁴

O conflito entre a boa arte e o que “ela é” no sistema capitalista se mostra por toda a obra. Flaubert já tem a consciência dos perigos da descaracterização da arte ao ser submetida a uma estrutura estranha à sua sublimidade. Esse conflito constitui o subtexto da obra de Flaubert, o inseparável conflito entre a sua visão de mundo artística e a produção artística descaracterizada (que Adorno denomina de indústria cultural) no mercado capitalista. Sobre esse tema, Adorno destaca a importância da arte como uma forma negativa de se “pensar” o momento social: a arte significativa deve conter a “negatividade” e não compartilhar dos valores de equalização de mercado. O que Flaubert faz em sua obra é abrir espaço para essa consciência estética, ressaltando a problematização da arte em sua relação com o mercadológico.

Uma das grandes contribuições desta obra de Flaubert foi ter mostrado uma escritura que pensa a problematização da arte na era do capitalismo industrial.²⁵ Adorno afirma que a arte age como “(...) um íman que organiza os elementos da empiria de um modo que os torna

²⁴ Flaubert, 2015, p.60.

²⁵ A noção de escritura em Rancière implica em uma força de reinscritura que trabalha com a posição do Real através do ato ficcional e, ao mesmo tempo, este Real fundamenta o ato ficcional permitindo que a realidade social externa ao texto seja problematizada. Letra que é livre, mas que procura por seu corpo: “Ela [literatura] tem seu ato no gesto que desfaz a relação estabelecida da realidade e da ficção, ou da filosofia e do poema, para devolver toda matéria de ficção ou todo ritmo poético ao estatuto da letra abandonada: letra emancipada que apaga a divisão de legitimidade na comunidade indiferente dos seres falantes, letra órfã à procura de seu corpo de verdade. E talvez essa dupla figura do abandono dê à literatura sua tensão específica” (Rancière, 1995, p. 41).

estranhos ao contexto de sua existência extra-estética”.²⁶ Ao resgatar esses elementos da problemática histórica em *A educação sentimental* (compondo o subtexto), Flaubert demonstra uma forma de pensar estético com relação ao processo de transformação da arte. Já na obra presenciamos outros personagens que evidenciam posições contrárias com relação à visão de mundo artística executada pela burguesia, ou seja, as práticas de Arnoux.

Aqui, novamente surge Sénéal que antes de sua virada conservadora, afirma a face moralizadora da arte: “(...) Arte devia ter exclusivamente em vista a moralização das massas! Só deviam ser reproduzidos assuntos capazes de levar à prática de atos virtuosos”.²⁷ Nessa passagem (que é parte de um diálogo entre Sénéal e Pellerim) evidenciam-se duas visões sobre a arte. É importante destacar que Flaubert realça esse diálogo inserindo, também, duas visões sobre a Revolução Francesa: a de Pellerim, que compartilha da concepção aristocrática e do jacobinismo de Sénéal, que politiza a arte. Dentro dessa perspectiva o que se nota é que o diálogo sobre a arte também é um confronto sobre os valores da revolução e o papel das massas. Ou seja, o que significa, de verdade, uma arte política?

Enquanto Sénéal argumenta que o papel da arte se reduz à moralização das massas, Pellerim realça outra visão. Na visão dessa personagem a arte também pode ser bela sem se prender às ideais exclusivamente sociais. Nesse debate, Flaubert quer nos mostrar como a arte sofre as injunções de sua época; no exemplo do século XIX, estamos em um momento de transição entre um “regime de sensibilidade” aristocrático para outro, democrático.²⁸

Como exemplo, presenciamos no século XX na ex-União Soviética ideias semelhantes às de Sénéal, no denominado socialismo realista. No

²⁶ Adorno, 1993, p. 254.

²⁷ Flaubert, 2015, p. 70.

²⁸ Para um melhor aprofundamento sobre o “regime de sensibilidade”, a obra de Rancière *A partilha do sensível: estética e política* (2009a), esclarece de forma interessante essa passagem do modelo estético associado aos períodos histórico-políticos.

antigo regime soviético, as produções culturais deveriam seguir as diretrizes do Partido Bolchevique; caso isto não ocorresse, esta obra seria representada em um *status* inferior. A arte quando não condizia com essas diretrizes era apresentada como uma produção “burguesa”, acabando por ser censurada.

Arnoux por mais que realize suas práticas ainda se mostra consciente de seu impacto. Ao ser questionado por Frédéric sobre os motivos que o levaram a mudar de negócio, ele responde:

Que se há de fazer numa época de decadência como a nossa? A grande pintura passou de moda! Aliás, em tudo se pode pôr arte. Bem sabe como eu amo o Belo! É preciso que venha um dia destes visitar a minha fábrica.²⁹

Nesta passagem, Flaubert evidencia como a burguesia tem consciência das transformações no ambiente social. Arnoux afirma ser uma época de decadência em relação à arte, isso devido ao fato (em sua visão) de que a pintura ter agora se restringido à moda. Para Lipovetsky, “a lógica do mercado” ingressa “em todos os ramos de atividade”, em um novo modelo de capitalismo, “dominado pelo aumento da velocidade e do descartável acelerado”. A própria “lógica do mercado” permitiu o aparecimento de uma forma inédita de experiência do tempo breve. Gilles Lipovetsky dedicou um estudo particular a este fenômeno em *O império do efêmero*. Percebe-se que o fenômeno de efêmero se converteu em uma das principais categorias de análise da sociedade pós-moderna.

A moda inaugura a temporalidade breve; estar na moda é uma forma de aderir ao novo. Para Lipovetsky, a moda implica em uma espécie de poder em torno da mudança, uma invenção na “maneira de aparecer”. A moda comporta “signos frívolos” que mexem com os desejos, caprichos e a intencionalidade:

A novidade tornou-se fonte de valor mundano, marca de excelência social; é preciso seguir “o que faz” de novo e adotar as últimas mudanças do momen-

²⁹ Flaubert, 2015, p. 126.

to: o presente se impôs como o eixo temporal que rege uma face superficial mas prestigiosa da vida das elites.³⁰

Neste caso, uma das categorias que permite uma análise do tema “moda” é o efêmero. Neste último, o valor como um bem de consumo apresenta uma breve duração, ele logo ingressa no “desuso sistemático”. A própria lógica do mercado permite um entendimento do fenômeno do efêmero:

A lei é inexorável: uma firma que não cria regularmente novos modelos perde em força de penetração no mercado e enfraquece sua marca de qualidade numa sociedade em que a opinião espontânea dos consumidores é a de que, por natureza, o novo é superior ao antigo.³¹

Não mais produtos padronizados, mas peças personalizadas que adequam-se ao lúdico. É a fase da individualização dos gostos, denominada por Lipovetsky de sloanismo. O estilo dos produtos sofisticados da Sloane Square (Londres) se expande em um modelo de sofisticação adaptado ao consumo de massa. Agora, os produtos precisam apresentar uma “aparência sedutora”.

Outro ponto importante do romance de Flaubert que evidencia os efeitos do mercado sobre a arte se dá na relação de Arnoux com Pellerim. Como já mencionado acima, Pellerim era funcionário de Arnoux na *Art industriel* e possuía uma pintura claramente influenciada pelos debates sobre o belo. Porém, o pintor se sente improdutivo na medida em que percebe que um conjunto de fatores o impede de ser coerente com sua “teoria”. Um desses fatores se atenta para a desvalorização da produção artística, já que a arte nesse panorama social não pode conter positivamente seu potencial. Pellerim lia obras de estética na esperança de descobrir a verdadeira teoria do belo. No entanto, sua arte era limitada na medida em que se restringia a fazer cópias de outros quadros para Arnoux. Aqui se mostra um dos empecilhos à sua teoria; essa persona-

³⁰ Lipovetsky, 2016, p. 36.

³¹ Ibid., p. 185.

gem de Flaubert acaba por sofrer uma normatização e tem seu trabalho restringido, já que para sobreviver tem que se submeter às diretrizes impostas por seu patrão (Arnoux). Dessa forma, a arte de Pellerim se vê limitada, prejudicada por sua conjuntura: Pellerim é um artista atrelado à prática comercial de Arnoux. Este último é parte de um mundo que não seria proveitoso para o sistema democrático na concepção de Sénéal; mais tarde Pellerim irá destacar sua posição ao afirmar que “(...) a monarquia era a forma de governo mais favorável para as artes”. Essa afirmação comprova o confronto de visões de mundo entre a liberdade criativa da arte e as injunções sociais: o artista com seu ideal e as necessidades de sobrevivência.

Flaubert em *A educação sentimental* evidencia a perda de autonomia da arte no contexto capitalista. Essa problemática foi indicada por Adorno que adverte sobre a utilização da arte como instrumento de reprodução/ampliação de valores de mercado. Na *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer advertem sobre o tema da arte e sua incorporação à força do capital. É a cultura que ao girar em torno do capital contribui para a “disseminação de bens padronizados”. Adorno e Horkheimer reconhecem que na era do capital a obra cultural que compartilha dos valores mercadológicos não mais é “o veículo da Ideia”. Então, na indústria cultural o fim último é proporcionar diversão.³² Com isso, a arte da indústria cultura perde um elemento indispensável da arte suprema:

Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é a sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A libertação prometida pela diversão é a libertação do pensamento como negação.³³

³² “A verdade em tudo isto é que o poder da indústria cultural provém de sua identificação com a necessidade produzida, não da simples oposição a ela, mesmo que se tratasse de uma oposição entre a onipotência e impotência. – A diversão é o prolongamento do trabalho sob o capitalismo tardio” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 128).

³³ *Ibid.*, p. 135.

Passagem importante da *Dialética do esclarecimento*, pois indica que a boa arte comporta uma Ideia que resiste ao sistema de realidade. Então não se trata de puro divertimento, mas da constituição do próprio sujeito estético. Adorno e Horkheimer comentam que a cultura mercantilizada idiotiza o espectador. O artista que gravita em torno do mercado é assim descrito: “Os que sucumbem à ideologia são exatamente os que ocultam a contradição, em vez de acolhê-la na consciência de sua própria produção, como Beethoven”.³⁴ Claro que na indústria cultural trata-se de um reforço a algo já preestabelecido; como ressalta a ênfase do jovem Marx diante dos efeitos (estéticos) do capitalismo no homem:

O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar sentido humano correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural.³⁵

Adorno e Horkheimer acentuam que na indústria cultural utiliza-se de uma técnica que implica a manipulação das massas; por isso “a publicidade e a indústria cultural se confundem”.³⁶ Nesse modelo cultural mercantilizado, a arte se transforma em “um gênero de mercadoria”. Assim, tudo aquilo que Marx denuncia nos *Manuscritos econômico-filosóficos* surge na indústria cultura como uma espécie de reforço do homem danificado. Neste último a vida não surge como “vida genérica operativa”, nas palavras de Marx. O Trabalho não objetiva o homem como ser genérico; ele produz algo que lhe é estranho, embora seja um “mundo criado por ele”. Como consequência do “estranhamento”, ocorre o próprio “estranhamento do homem pelo [próprio] homem”, motivado pela própria estrutura do “trabalho exteriorizado”.

³⁴ Ibid., p. 147.

³⁵ Marx, 2017, p. 110.

³⁶ Adorno; Horkheimer, 1985, p. 153.

É uma dimensão que nos faz pensar sobre a arte como formadora do “homem sensível”; ele é um sujeito estético (a promessa de felicidade, em Frédéric) que está presente na literatura de Flaubert, especialmente em *A educação sentimental*. Ver, particularmente como o escritor francês explora o tema da consciência em Frédéric em relação à eclosão dos movimentos revolucionários de Paris. Quando o evento ocorre o herói se dirige para Fontainebleu. Aqui, ele passa momentos de grande deleite ao lado de Rosanette, outra amante de Frédéric. Porém, quando descobre que Dussardie havia sido ferido, Frédéric adota uma nova postura: ele volta para Paris com a intenção de auxiliar o amigo. Aqui, presenciamos mais uma vez a sensibilidade social da personagem. Apesar de envolvido com o mundo das paixões, Frédéric possui um apreço por seus amigos e é sensível quanto aos seus sofrimentos. Em outra obra (*Madame Bovary*) Flaubert mostra uma personagem que se vê “iludida” por suas paixões e acaba por não ter ou receber um ideal de amor semelhante ao que imagina. Diferentemente de Emma, Frédéric possui uma consciência social mais aguçada, por mais que esteja apaixonado. Em certo momento há uma pequena desilusão em relação a Sra. Arnoux, no instante em que ela justifica as punições que Sénécál aplica a uma operária da fábrica do marido. Como se pode averiguar, embora Frédéric tenha muitas vezes um comportamento semelhante ao caráter burguês, ele não compartilha do individualismo característico desta classe.

A obra de Flaubert é permeada pelos elementos revolucionários de seu contexto; além disso, aborda as problemáticas sociais sempre com a intenção de esconder (portanto, problematizar) o seu ponto de vista ou a sua posição com relação aos movimentos revolucionários de seu tempo histórico. Até mesmo a condição sobre o papel da mulher durante esse processo tem seu espaço na obra nos diálogos entre Rossanet e Vartnaz. Neste caso, ambas evidenciam duas perspectivas sobre esse papel. Rossanet crê que as mulheres deveriam se manter submissas aos homens, enquanto Vartnaz enfatiza a emancipação da mulher, juntamente com os operários. Observar como a obra de Flaubert apresenta-nos as diversas

visões sobre um tema. As problemáticas postuladas pelas revoluções de 1848, o debate sobre a arte e os rumos da revolução, bem como o papel da mulher são temas recorrentes da obra.

O subtexto de *A educação sentimental* pode ser identificado em uma passagem significativa de *As regras da arte* de Pierre Bourdieu. Ao comentar sobre Frédéric, o sociólogo enfatiza o “ser duplo” desse personagem, um mundo da arte pura e, outro, do dinheiro. Sem dúvida que em *A educação sentimental* o subtexto implica na refiguração da história como contexto na obra. Como Fredric Jameson enfatiza na noção de subtexto a “realidade” (“Real” em Zizek) não persiste “inertemente em si mesma, fora do texto e à distância”.³⁷ O Real está na própria textura; por isso a literatura “consegue trazer o Real para dentro de si como seu próprio subtexto intrínseco ou imanente”.³⁸

Isto quer dizer que no pensamento de Jameson a literatura realiza um “ato simbólico”. Se não há um Real fora, então a literatura produz “seu próprio contexto” em uma espécie de ilusão: “(...) de que a própria situação não existia antes dele, de que nada existe além de um texto, de que nunca houve qualquer realidade extratextual ou contextual antes de o próprio texto gerá-la sob a forma de miragem”.³⁹

Então, há uma História (as Revoluções de 1848 na França, por exemplo) que “não é um texto, pois é fundamentalmente não-narrativa e não-representacional”, mas que só nos é acessível “sob a forma textual”. Ou seja, a História “só pode ser abordada por meio de uma (re)textualização anterior”.⁴⁰ A solução empregada por Jameson resume-se em especificar a “distinção suplementar entre os vários tipos de subtexto a serem (re)construídos”. A História como campo de “contradição social” deve permanecer como “causa ausente” e não deve ser “direta ou imediatamente (...) conceitualizada pelo texto”. Essa História como “cau-

³⁷ Jameson, 1992, p. 74.

³⁸ Idem.

³⁹ Ibid., p. 75.

⁴⁰ Idem.

sa ausente” é o “subtexto último, que é o local da contradição social”. Já o outro subtexto (o contexto criado pela narrativa literária), Jameson o denomina de “secundário”, assumindo a forma de “aporia ou da antinomia”. Aqui, opera-se o materialismo marxista, ou seja, o que no subtexto primário “só pode ser resolvido pela intervenção da práxis”, no subtexto secundário surge como “dilema” ou “paradoxo”. Assim, o subtexto secundário se define como “um sistema de antinomias como expressão sintomática e reflexo conceitual de algo bastante diferente, (...)”.⁴¹

Ao aplicarmos esse conceito em *A educação sentimental*, os movimentos revolucionários franceses de 1848 na obra – o subtexto secundário – apresentam-se na antinomia entre o “amor puro” e o “amor mercantilizado”. A contradição da ordem social entre o sublime da arte e as forças do capital tem sua expressão sintomática no subtexto secundário como uma antinomia sob as formas de amor: de um lado Marie Arnoux; de outro, Rosanette e a Sra. Dambreuse.

⁴¹ Ibid., p. 76.

O conceito de determinação

Um dos conceitos fundamentais de Georg Hegel é a determinação. É um conceito fundamental, pois configura uma forma de filosofar que também está presente em Marx. Na *Fenomenologia do espírito*, logo de início, já nos deparamos com este conceito. Quando Hegel se refere ao ser-aí, comenta que ele é simplicidade, como substância. Aparentemente, parece ser “firme e estável”; mas como há a negatividade (em seu ser), o “ser-aí fixo procede à sua própria dissolução”. De verdade é uma aparência de determinidade, pois ele “se refere a Outro; e seu movimento, imposto por uma potência estranha”.¹ Aqui, há só uma “aparência de determinidade”; a determinação de fato explica a “intelecção rica-de-conteúdo”. O negativo determinado é sua realização como totalidade, como algo positivo.²

Vê-se neste primeiro exemplo como o conceito de determinação é fundamental para situar um objeto do conhecimento filosófico. Então, para Hegel o saber significa que se ultrapassou a imediaticidade ou, em suas palavras, quando “a consciência distingue algo de si e ao mesmo tempo se relaciona com ele; (...)”.³ Saber, neste caso, já mostra que na relação entre objeto e consciência há uma determinação (nesta forma de se relacionar com o objeto).

¹ Hegel, 2005, p. 60.

² Ver, particularmente, esta passagem na *Fenomenologia do espírito*: “(...) no pensar conceitual o negativo pertence ao conteúdo mesmo e – seja como seu movimento imanente e sua determinação, seja como sua totalidade – é o positivo. O que surge desse movimento, apreendido como resultado, é o negativo determinado e portanto é igualmente um conteúdo positivo” (Ibid., p. 62).

³ Ibid., p. 77.

Aqui, ainda não apreendemos de fato a riqueza do conceito de determinação. Mas antes de adentrarmos na plenitude deste conceito, necessitamos compreender um detalhe importante na filosofia de Hegel: a exterioridade (no modelo de uma “realidade inacessível” ou a coisa-em-si de Kant) é pensada como uma forma de objetividade. Na interpretação de Charles Taylor, “a verdade interior das coisas é que elas fluem do pensamento, que elas são estruturadas por necessidade racional”.⁴ Essa é uma das características que assinala a ruptura do hegelianismo ante as filosofias anteriores. Nesta ruptura, o conceito não é entendido mais como uma “ferramenta do nosso conhecimento”; em Hegel, “o conceito é um princípio ativo que está na base da realidade, fazendo o que ela é”.⁵ Por isso, em Hegel a “realidade exterior” é uma “manifestação do conceito”.⁶ No hegelianismo não há um exterior (como “real”) em si; como enfatiza Alexandre Kojève, “a realidade [em Hegel] é o mundo que implica o homem, e o homem que vive no mundo”.⁷ Por isso, “o homem [sempre] fala de si mesmo, (...)”.⁸ Adorno enfoca com propriedade esta característica no hegelianismo:

Precisamente por meio do idealismo absoluto, que não deixa absolutamente nada permanecer fora do sujeito, estendido para o infinito, mas que arrasta tudo para dentro do circuito da imanência, desaparece a oposição entre a consciência que concede forma e significado e a simples matéria.⁹

Essa característica do idealismo objetivo de Hegel leva-nos a pensar que as coisas só são determinadas no “seu próprio conceito”.¹⁰ Essas

⁴ Taylor, 2014, p.330.

⁵ Idem.

⁶ Ibid., p. 331.

⁷ Kojève, 2014, p. 191.

⁸ Ibid., p. 193. Observar esta passagem em Alexandre Kojève: “Mas a realidade-essencial absoluta não é o indivíduo humano (o particular). Porque o homem-isolado existe de fato tão pouco quanto o homem-fora-do-mundo ou o mundo-sem-o-homem. A realidade-essencial do real é a humanidade considerada no conjunto espaciotemporal. É o que Hegel chama *Objektiver Geist* (Espírito objetivo), *Weltgeist* (Espírito do mundo), *Volksgeist* (Espírito do povo), mas também *Geschichte* (história) ou – de maneira mais concreta – *Staat*, o Estado considerado como Estado, a sociedade considerada como tal” (Ibid., p. 191).

⁹ Adorno, 2013, p. 75.

¹⁰ Ibid., p. 77.

observações preliminares são importantes para nos aproximarmos de forma segura da determinação hegeliana. Se a consciência não intenta (segundo sua própria natureza) apreender um Em-si, isto significa que a própria questão está formulada de forma equivocada. Isto porque o objeto (compreendido como a possibilidade do Em-si) pertence ao saber. Assim, o movimento do saber se dá na esfera da consciência: “Esse movimento dialético que a consciência exercita em si mesma, tanto em seu saber como em seu objeto, enquanto dele surge o novo objeto verdadeiro para a consciência, é justamente o que se chama experiência”.¹¹

De forma diversa ao empirismo, em Hegel a experiência se converte em uma “experiência da consciência”. Isto ocorre porque a “gênese do novo objeto” implica um “ser-para-nós”. Enriquecimento e movimento estão ao nível da consciência: eis o idealismo de Hegel.¹²

De certa forma, o conceito de determinação impede que o objeto seja concebido de forma isolada. Na *Introdução à história da filosofia*, o objeto de estudo é a filosofia; mas como há várias filosofias, o historicismo evolucionista de Hegel vê uma “progressão consequente” na sequência histórica das diversas filosofias. Essa “progressão” é necessária (e não contingente), pois nela há uma “dialética interna” das configurações. Aqui, a noção de determinação está intimamente relacionada a algo necessário: “O configurado é algo de determinado”.¹³ Nessa reflexão de Hegel sobre a história da filosofia fica evidente que as configurações (da filosofia), por serem determinadas, representam algo finito “e o finito não é o verdadeiro, não é o que dever ser”:

Por ser determinado, porém, a sua forma é uma forma finita, a sua existência de uma existência unilateral, limitada. A Ideia como o interno deve demolir esta forma, destruir a existência unilateral, para a si conferir a forma absoluta, idêntica ao conteúdo. Nesta dialética de infinito em si da Ideia, a

¹¹ Hegel, 2005, p. 80.

¹² “A consciência, ao abrir caminho rumo à sua verdadeira existência, vai atingir um ponto onde se despojará de sua aparência: a de estar presa a algo estranho, que é só para ela, e que é como um outro” (Ibid., p. 82).

¹³ Hegel, 2015, p. 103.

qual existe na forma unilateral e deve ab-rogar esta existência, é que reside o elemento condutor.¹⁴

Então, esta história da filosofia (como seus momentos) deve ser determinada pela Ideia. Mas isto não é fixo; cada “filosofia singular” representa a “forma da Ideia” mais elevada para cada época. Na fase posterior, o princípio desta “filosofia singular” é preservado em uma filosofia mais apropriada à sua época. Por isso, quando uma determinada filosofia refuta a anterior, a antiga determinação se torna subordinada à nova determinação.¹⁵ Nas palavras de Hegel, uma filosofia superada tornou-se “particular”, diante do fato que outrora “era universal”. Então, a determinação deve ser apreendida no movimento histórico. A progressão está nos princípios; o mais recente (princípio) “constitui somente uma determinação ulterior do precedente”.

No entendimento sobre a determinação em Hegel, há um termo importante: o concreto. Quando nos referirmos ao desenvolvimento, visa-se ao concreto. Na expressão de Hegel, “o concreto é o que é em si e para si a unidade do ser-em-si e do ser-para-si”.¹⁶ Nesta progressão, o que está no início é mais abstrato e simples que aquilo que está na fase posterior:

O que constitui o começo ainda não progrediu, não chegou ainda a nenhum outro. O segundo é o para-si, o terceiro o em-si e para-si. O mais concreto é, pois, o mais tardio. Surge assim a diferença de que o primeiro é o mais abstrato, o mais indigente, o mais pobre em determinações, ao passo que o mais avançado é o mais rico.¹⁷

Hegel deixa claro que se trata de um “concreto do pensamento” já que na história da filosofia o objeto de estudo são os princípios, os pen-

¹⁴ Idem.

¹⁵ “No Espírito, também existe esta sucessão, esta refutação, mas de modo tal que os estágios anteriores permanecem na unidade. A última e mais recente filosofia deve, pois, conter em si os princípios de todas as filosofias anteriores, por conseguinte, ser a mais elevada” (Ibid., p. 104).

¹⁶ Ibid., p. 114.

¹⁷ Ibid., p. 114, 115.

samentos. Por isso, ao nos reportarmos às filosofias antigas, temos que entender que elas são “as mais pobres de conteúdo”; já as filosofias mais recentes são mais concretas, com novas determinações. Então, a progressão em Hegel é medida pelo grau de determinação; para um melhor entendimento, sempre há a necessidade de uma nova determinação: “A diferença da formação (*Bildung*) consiste somente na diferença das determinações do pensamento, que ingressaram na consciência da época”.¹⁸

Observa-se, desse modo, a importância do conceito de determinação no hegelianismo. Ele está presente em Marx, só que agora em uma abordagem materialista. Já nos *Manuscritos econômico-filosóficos* e na *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, Marx intenta a superação do hegelianismo. Nesta tentativa, a filosofia de Hegel surge como uma “expressão abstrata, lógica, especulativa para o movimento da história”. O que o materialismo evidencia é o “ser humano efetivo”, rejeitando o “pensar abstrato-filosófico”. O idealismo de Hegel centra-se no primado do Espírito, apreendendo a sociedade europeia do século XIX desta forma:

[A] apropriação ou apreensão desse processo [histórico], de modo que sensibilidade, religião, poder do Estado, etc., são seres espirituais -, pois apenas o Espírito é a verdadeira essência do homem, e a verdadeira forma do espírito é o Espírito pensante, o Espírito lógico, especulativo.¹⁹

Em Hegel, o idealismo remete à consciência-de-si o estranhamento da essência humana.²⁰ Para Marx, trata-se de “ilusões da especulação”. Há em Hegel, segundo Marx, um “falso positivismo” e um “criticismo apenas aparente”. Isto ocorre porque o próprio trabalho, em Hegel, é apreendido no “interior da abstração”, resultando com isso um ser humano que só tem valor como “ser abstrato pensante, como consciênci-

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ Marx, 2017, p. 122.

²⁰ Perceber que em Hegel há uma saída de ordem subjetiva. Segundo Marx: “Toda reapropriação da essência objetiva estranhada aparece, então, como uma incorporação na consciência-de-si; o homem apoderado de sua essência é apenas a consciência-de-si apoderada da essência objetiva” (*Ibid.*, p. 125).

de-si”. Portanto, em Hegel “a apreensão é formal e abstrata, assim a supressão da exteriorização torna-se uma confirmação da exteriorização, (...)”.²¹

Objecção ao idealismo de Hegel empreendida por Marx. Se o materialismo concede uma ontologia à exterioridade objetual, no idealismo de Hegel as coisas (objeto humano externo) surgem como um instante da “finitude da ideia”; assim, “elas devem a sua existência a um outro espírito que não é o delas próprio; elas são determinações postas por um terceiro, não autodeterminações; (...)”.²² Na fenomenologia de Hegel o “fato empírico, em sua existência empírica, possui um outro significado diferente dele mesmo”.²³ A grande questão, para efeito de nosso estudo sobre a determinação, deve ser expressa na aplicação por Marx deste conceito, longe do idealismo de Hegel.

Em Marx, o materialismo aplicado ao estudo da sociedade gerou uma forma de análise com o primado da base econômica sobre os outros níveis sociais. A conhecida relação entre base e superestrutura. William Shaw expõe esta concepção:

(...) é claro que ele [Marx] acredita não apenas que as sociedades constituem totalidades integradas, mas que esses todos funcionalmente relacionados são determinados por sua base econômica. Razões econômicas não são a única força nos acontecimentos históricos, mas a maneira como a esfera econômica estrutura o mundo social explica em grande parte por que as motivações humanas eram o que eram.²⁴

Observar, neste caso, a importância do conceito de determinação em Marx: a esfera da vida social recebe uma classificação hierárquica. O que em Hegel era aplicado ao processo histórico, em Marx recebe o tratamento dos níveis da vida social. A determinação idealista atrelada à razão (Hegel) transforma-se, no exemplo de Marx, em uma determina-

²¹ Ibid., p. 132.

²² Marx, 2005, p. 30.

²³ Ibid., p. 31.

²⁴ Shaw, 1979, p. 67, 68.

ção do ser social do homem: a produção (social) segundo o trabalho. No modelo da sociedade capitalista, “o trabalhador” torna-se “um servo do seu objeto”. Marx, aqui, quer dizer que na forma (capitalista) do trabalho, este último “produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral”.²⁵ A determinação, aqui, é aplicada de forma invertida, na medida em que o trabalho não produz um mundo reconfortado para o homem. No capitalismo, “o objeto que o trabalho produz – o seu produto – se lhe defronta com um ser estranhado, como um poder independente do produtor”.²⁶ Enfim, o trabalho morto produz seu próprio estranhamento (*Entfremdung*), sua própria alienação (*Entäusserung*).²⁷

Deve-se, observar neste instante, as consequências da aplicação do conceito de determinação em Marx. Em diversos intérpretes de Marx, retirou-se do objeto uma capacidade de autodeterminar-se. Essa foi a advertência de Raymond Williams em um dos capítulos de *Cultura e materialismo* (“Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”). Williams localiza de forma correta o núcleo do problema: “(...) a noção de determinação como a de fixar limites e exercer pressões”.²⁸ Daí se pensar nas “atividades culturais e ideológicas” como pertencente à superestrutura (*Überbau*); já a base, para Williams, corresponde a um conceito importante: “A base é a existência social real do homem. “A base” são as relações reais de produção que correspondem a uma fase do desenvolvimento das forças produtivas materiais”.²⁹

²⁵ Marx, 2017, p. 80.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Neste caso, Marx esclarece que o estranhamento (na sociedade capitalista) está no próprio processo de trabalho: “Mas o estranhamento não se mostra somente no resultado, mas também, e principalmente, no ato da produção, dentro da própria atividade produtiva. Como poderia o trabalhador defrontar-se alheio ao produto da sua atividade se no ato mesmo da produção ele não se estranhasse a si mesmo? O produto é, assim, somente o resumo da atividade da produção. Se, portanto, o produto do trabalho é a exteriorização, então a produção mesma tem de ser a exteriorização ativa, a exteriorização da atividade, a atividade da exteriorização. No estranhamento do objeto do trabalho resume-se somente o estranhamento, a exteriorização na atividade do trabalho mesmo” (*Ibid.*, p. 82).

²⁸ Williams, 2011, p. 44. Raymond Williams comenta sobre a determinação em Marx: “Ele está se opondo a uma ideologia que insistia no poder de certas forças fora do homem, ou, em sua versão secular, em uma consciência determinante abstrata. A própria proposição de Marx explicitamente nega isso e coloca a origem da determinação nas próprias atividades dos homens” (2011, p. 14).

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

Após comentar sobre a base e a superestrutura, Williams acentua que os objetos de estudo (como a literatura, por exemplo) da superestrutura não podem ser pensados como “conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente”. A questão principal em Williams se traduz em pensar o fenômeno cultural um pouco distante da rigidez do modelo base/superestrutura, sem abandonar a “intenção social, do caráter de classe de uma determinada sociedade”.³⁰ O exemplo mais perigoso (citado por Williams) é a noção de totalidade aplicada à sociedade. Nesta noção há “interação” e relações complexas, mas que se esquecem das “intenções sociais”. Por isso, na “revisão” do modelo base/superestrutura não se pode esquecer que as “leis, constituições, teorias e ideologias (...) [expressam e ratificam] a dominação de uma classe particular”.³¹

Williams indica a importância do conceito de hegemonia. Ele a define como um “sistema central, efetivo e dominante de significados e valores que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos”.³² Assim, a hegemonia seria uma forma de poder simbólico (Cf. Bourdieu) que contém “sentido de realidade”. Neste caso, em Williams surgem os termos como “cultura efetiva e dominante”, “sistema central (de práticas, significados e valores)” e “cultura dominante eficaz”. A hegemonia, ainda segundo Williams, opera através da seleção, que trabalha na área do possível: “(...) certos significados e práticas são escolhidos e enfatizados, enquanto outros significados e práticas são negligenciados e excluídos”.³³

Observar que ao se referir à hegemonia, Williams indica um sistema dinâmico; como em suas palavras, “o processo está continuamente ativo e adaptando-se”.³⁴ A hegemonia não é algo imposto; Williams se refere a ela como algo “substancial e flexível”. Para ele, essa visão da hegemonia impede que as análises sobre a superestrutura ingressem no modelo de

³⁰ Ibid., p. 50.

³¹ Ibid., p. 51.

³² Ibid., p. 53.

³³ Ibid., p. 54.

³⁴ Idem.

uma “complexidade indiferente”. Na nova forma interpretativa, a cultura efetiva e dominante incorpora “significados e valores alternativos”.³⁵

Já os conteúdos que não foram incorporados podem ser subdivididos em “formas alternativas e opositoras”. Aqui, o problema central é pensar na possibilidade da cultura, efetivamente, apresentar uma visão de mundo que se livre da incorporação ante a cultura dominante. Diante desta dificuldade, Williams apreende bem a questão histórica, ou seja, que a partir da segunda metade do século XX o processo de incorporação atinge novos setores sociais:

Talvez seja verdade que em algumas fases anteriores da sociedade burguesa, por exemplo, tenha havido algumas páreas de experiência que ela estivesse disposta a dispensar e preparada para designá-las como a esfera privada ou artística da vida, não sendo de interesse para a sociedade ou para o Estado.³⁶

Williams comenta que os conteúdos que ainda não foram incorporados podem ser de dois tipos: alternativos e opositores. Os conteúdos alternativos são “significados e práticas residuais” que emergem de formações sociais antigas, mas que ainda possuem “significados e valores para determinados grupos”. Já o estudo dos conteúdos opositores se converte em um verdadeiro desafio teórico, pois eles têm diante de si uma cultura dominante eficaz.³⁷

Frente a este novo desafio (a possibilidade de novas culturas de oposição) é necessária uma nova definição do “social”, bem como a representação das potencialidades e o sentido de emancipação do ser humano ante o sistema dominante. São novas alternativas teóricas que não compartilham com uma corrente ortodoxa do marxismo. É nesse contexto que Raymond Williams pensa a literatura. Ele afirma que esta

³⁵ Atentar para o fato de que na incorporação há um limite: “Sua existência [Williams se refere à prática da política] dentro da incorporação é reconhecível pelo fato de que, seja qual for o grau de conflito ou variação interna, eles não se estendem, na prática, além dos limites das definições centrais efetivas e dominantes” (Ibid., p. 55).

³⁶ Ibid., p. 57.

³⁷ Esse mesmo desafio foi apresentado por Michel Foucault; ele comenta sobre “a tirania dos discursos englobantes” e, em seguida, apresenta o projeto genealógico: “Trata-se de ativar saberes locais, descontínuos, desqualificados, não legítimos, contra a instância teórica unitária que pretenderia depurá-los, hierarquiza-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência detida por alguns” (1979, p. 171).

última (assim como toda a cultura) participa de formas culturais novas (emergentes), bem como residuais. A grande questão para Williams se traduz desta forma: até que ponto as criações literárias são incorporadas pela cultura dominante eficaz? Sua resposta se traduz, dessa forma:

Assim, ficou bastante evidente na década de 1960, em algumas das artes emergentes de representação, que a cultura dominante procurou alcançá-las para transformá-las, ou tentar transformá-las. Nesse processo, obviamente, a cultura dominante se altera, não em sua forma central, mas em muitos de seus traços articulados. Mas então, em uma sociedade moderna, ela deve sempre mudar nesses moldes se quiser manter-se dominante, se ainda quiser ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses.³⁸

Embora Williams indique o processo de incorporação das artes emergentes promovido pela cultura dominante, fica ainda incompleta a forma dessa incorporação. Outro detalhe importante é que diante da tradição hegel-marxista (ancorada no conceito de determinação), alguns pensadores tentam uma nova teorização da prática contestatória ante as formas de capitalismo. Daí o conceito de sobredeterminação que procura dotar o agente de certa autonomia.

Especificamente a sobredeterminação em Louis Althusser surge em um texto da coletânea de 1965 (*Por Marx*) sob o título de “Contradição e sobredeterminação”. Aqui, o pensador francês debate sobre a ideia de que a dialética em Marx representa uma “inversão” da dialética hegeliana. Neste debate, trata-se de entender a forma que opera a dialética em Hegel. Por isso a indagação de Althusser: realmente, trata-se de uma mesma dialética? A questão postulada pelo marxista francês se expressa, assim: a “ideologia hegeliana” contaminou a essência da dialética em Marx? O próprio Althusser comenta que na versão alemã, Marx afirma que a “dialética sofre uma mistificação nas mãos de Hegel”. Althusser expõe melhor esta ideia:

³⁸ Ibid., p. 63.

É difícil dizer mais claramente que a ganga mística não é senão a forma mistificada da própria dialética, ou seja, não um elemento relativamente exterior à dialética (como o “sistema”), mas um elemento interno, consubstancial à dialética hegeliana.³⁹

A dialética hegeliana e a de Marx correspondem a duas formas de dialética, com estruturas diversas. Posteriormente, Althusser investiga a categoria de contradição. Ele pensa os motivos que promoveram a Revolução Russa de 1917. Com auxílio de Lênin, Althusser desenvolve a ideia de que a revolução se explica neste país pois foi possível “a acumulação e a exasperação de todas as contradições históricas então possíveis”. Na corrente dos países imperialistas, a Rússia era o “elo mais fraco” e, por isso mesmo, experimentava uma “exasperação da luta de classes em todo o país”.

Althusser resgata esse exemplo histórico para mostrar como a contradição é concebida na teoria marxista. Na Rússia houve uma grande concentração de contradições; neste país ocorre uma impotência da classe dominante, privada (a “solução”) de “dirigentes políticos sobressalentes”. Ao mesmo tempo assistiu-se a uma extraordinária mobilização popular através dos *soviets*. Assim, Althusser ensaia uma reflexão: na Rússia “a concentração fundamental” (capital *versus* trabalho) estava “ativa em todas essas contradições” e até em sua “fusão”.⁴⁰ Althusser acrescenta:

Mas não se pode, contudo, pretender com todo o rigor que essas “contradições” e sua “fusão” sejam apenas seu puro fenômeno. Elas dependem das relações de produção, que são um dos termos da contradição, mas, ao mesmo tempo, sua condição de existência; dependem das superestruturas, instâncias que dela derivam, mas têm sua consistência e eficácia próprias; dependem da própria conjuntura internacional, que intervém como determinação desempenhando seu papel específico.⁴¹

³⁹ Althusser, 2015, p. 73.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁴¹ *Idem.*

Atentar para a afirmação de Althusser que indica as superestruturas com “consistência e eficácia próprias”. Neste caso, a contradição permeia o “corpo social como um todo”. A contradição para além das relações de produção é “sobredeterminada em seu princípio”. Eis a diferença em relação à contradição hegeliana que “nunca é realmente sobredeterminada, (...)”.⁴² Isso porque em Hegel ao invés de conter a sobredeterminação, há “uma interiorização cumulativa”. Observar que é uma passagem semelhante àquela de Zizek que indicava na dialética hegeliana a ausência de uma negatividade não integrada ao sistema.

Então, a sobredeterminação em Althusser dota as instâncias da superestrutura de uma força ativa, eficaz. “Contradição e sobredeterminação” promove, desta forma, uma crítica à concepção de que há uma espécie de hegelianismo no marxismo. Hegel é concebido metaforicamente como um “fantasma” que periodicamente assalta o marxismo. O intento de Althusser é mostrar que na teoria de Marx (o “marxismo maduro”) há uma ruptura epistemológica ante o hegelianismo. Mas, ao mesmo tempo, Althusser não rompe com o historicismo evolucionista que está na base do marxismo ortodoxo. Ao defender a ideia leninista da concentração das contradições no “elo mais fraco” do sistema capitalista, Althusser ressalta:

(...) se não se mostra o vínculo necessário que une a estrutura própria da contradição em Marx à sua concepção da sociedade e da história, se não se fundamenta essa sobredeterminação nos próprios conceitos da teoria da história marxista, essa categoria permanecerá “no ar”, pois, mesmo exata, mesmo verificada pela prática política, ela não é até aqui senão descritiva, logo contingente – por conseguinte, como toda descrição, à mercê das primeiras ou das últimas teorias filosóficas a chegar.⁴³

Já em Slavoj Zizek o conceito de sobredeterminação assume uma importante posição no conjunto de seus escritos. Ao realizar uma interpretação criativa de Hegel, Zizek se move no interior do hegelianismo

⁴² Ibid., p. 79.

⁴³ Ibid., p. 83.

com certa liberdade, explorando o potencial teórico do idealismo alemão. Em uma passagem significativa em *Menos que nada*, ele acentua que aquilo “que escapa a Hegel (ou o que ele teria considerado frívolo ou acidental) é a sobredeterminação”.⁴⁴ Neste caso, a sobredeterminação em Zizek surge como:

(...) uma negação absurdamente fracassada, uma negação impedida, descarrilhada, distorcida, desfigurada, desnordeada, um tipo de *clinamen* da negação (...). No processo dialético hegeliano, a negatividade é sempre radical ou radicalizada, e consistente – Hegel nunca considera a opção de uma negação que fracassa, tanto que algo é apenas seminegado e continua levando uma existência (ou melhor, uma insistência) subterrânea.⁴⁵

A sobredeterminação é um conceito que nos permite desembaraçar do tipo de lógica que justifica práticas obscuras. Em sua obra de 2011, *Em defesa das causas perdidas*, Zizek comenta sobre esta “lógica”. Ele se refere ao “sentido objetivo” da história em Lênin e Stálin:

(...) enquanto os indivíduos comuns são pegos em eventos históricos que os ultrapassam, são cegos para seu verdadeiro sentido, de modo que sua consciência é “falsa”, o quadro revolucionário tem acesso ao sentido verdadeiro (“objetivo”) dos eventos, isto é, sua consciência é a autoconsciência direta da própria necessidade histórica.⁴⁶

Neste tipo de lógica (da história) não há como saber sobre as condições de verdade da prática de poder.⁴⁷ Daí a afirmação de Zizek de que “a estrutura do stalinismo é inerentemente teológica”. A invenção desse sentido objetivo da prática do poder não ocorreu no campo hegelomarxista; foi uma descoberta de Nicolau Maquiavel que aplicou uma concepção técnica (fundamentada em “forças sociais”) nas relações de

⁴⁴ Zizek, 2013, p. 340.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Zizek, 2015, p. 235.

⁴⁷ Esta é, também, a tese de John Stuart Mill em *Sobre a liberdade*: “O mal alarmante não é o conflito violento entre partes da verdade, mas sim a tácita supressão de metade dela; [se isto ocorrer] a própria verdade deixa de ter o efeito de verdade, ao ser tão exagerada que deixa de ser verdade” (2011, p. 86).

poder: a denominada razão de Estado. Quando Maquiavel interpreta a figura histórica de Agátocles (o tirano da Sicília), comenta que ele não possui uma *virtù* completa. Como líder político, Agátocles tinha a habilidade de se livrar dos perigos, bem como uma “força de (...) ânimo ao suportar e superar as adversidades, (...)”.⁴⁸ Mas, então, o que impediu Agátocles de possuir uma plena *virtù*? Maquiavel responde: “Contudo, sua feroz crueldade e desumanidade, mais a sua infinita malvadeza, não permitem que seja celebrado entre os homens excelentes”.⁴⁹ Para Maquiavel, a realização histórica apresenta uma mescla de Fortuna e *virtù*. O florentino não só se livra da questão do mal (ao abandonar a ética do “espelho do príncipe”); além disso, insere o mal como elemento fundador de uma nova ordem social.⁵⁰ Por isso sua afirmação em *O príncipe* de uma crueldade “mal empregada” (ou “bem empregada”):

São bem empregadas as crueldades (se é legítimo falar bem do mal) que se fazem de uma só vez pela necessidade de garantir-se e que depois não se insiste mais em fazer, mas rendem o máximo possível de utilidade para os súditos. Mal empregadas são aquelas que, ainda que de início sejam poucas, crescem com o tempo, ao invés de se extinguirem.⁵¹

Como na expressão do próprio Maquiavel, o bom líder político não “precisa estar sempre com a faca na mão”; é preciso utilizar-se do mal de forma “fria”, prática. Já o líder que fizer “em todas as coisas profissão de bondade deve arruinar-se entre tantos que não são bons”.⁵² Maquiavel, neste caso, se liberta da dicotomia bem/mal: o novo príncipe deve “aprender a poder não ser bom (...)”.⁵³ O que Maquiavel indica é uma prática de poder esvaziada do conteúdo ético, mas que só pode ser julga-

⁴⁸ Maquiavel, 2008, p. 38.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Em *Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio*, Maquiavel comenta: “(...) os homens não sabem guardar nenhuma dignidade no crime, nem ser perfeitamente bons. E que quando o crime apresenta algum aspecto de grandeza ou generosidade, temem praticá-lo” (1979, p. 99). Sobre “o espelho do príncipe”, ver especialmente: Senellart, 2006.

⁵¹ Maquiavel, 2008, p. 41.

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ Idem.

da pelos efeitos, ou seja, pela objetividade (em seu caso, a gênese do Estado moderno na Itália) capaz de trazer um determinado bem social.⁵⁴

Posteriormente, foi no campo hegel-marxista que surge com intensidade o sentido objetivo da história. A dialética, neste caso, desempenhou uma função primordial ao explicar o mecanismo que impulsiona a história. O que em Hegel assumia uma forma lógico-abstrata, na dialética marxista torna-se um “movimento concreto real”.⁵⁵ Para Marcuse, no marxismo a fase de superação da sociedade capitalista corresponde a uma suspensão da dialética (na história):

Pertence à essência mesma da dialética marxista a implicação de que, com a transição da pré-história representada pela sociedade de classes à história da sociedade sem classes, toda a estrutura do movimento histórico se transformaria. Uma vez que a humanidade se tivesse tornado sujeito consciente do seu desenvolvimento, sua história não mais poderia ser esquematizada em formas que se aplicassem à fase pré-histórica.⁵⁶

Assim, no campo dos marxistas heterodoxos o que se arrefeceu não foi só o eã em torno de práticas emancipatórias, mas também o sentido objetivo (dialético) da história entendida como processo (positivo e evolucionário).⁵⁷ Esse é o exemplo de Theodor Adorno; na interpretação de Fredric Jameson, em Adorno há um “marxismo essencial”, revelando um pensador “apropriado para a atual época pós-moderna”.⁵⁸ Pensadores

⁵⁴ Aqui, não podemos nos esquecer do momento histórico em Maquiavel. Ele ainda não possui o sentido de progresso (da história). Em *Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio* ele afirma: “(...) penso que o mundo não se modificou substancialmente: que sempre guardou igual parte de bem e de mal. O bem e o mal, contudo, têm passado de um país a outro, como nos indicam as informações que temos hoje dos reinos antigos - que a variação dos costumes tornava diferentes uns dos outros, embora o mundo, como um todo, permanece imutável” (1979, p. 196). De verdade, Maquiavel concebia sua época como uma fase decadente: “(...) antigamente os povos eram livres; hoje, vivem como escravos” (Ibid., p. 206). Ver especialmente a peça teatral de Maquiavel, *A mandrágora*. Aqui, não há espaço para “homens excelentes”: ora temos pessoas ingênuas, como Nícia, ora uma astúcia individualista, como Calímaco. O público que ri nessa comédia está rindo da decadência de seu próprio mundo social.

⁵⁵ Marcuse, 1969, p. 286.

⁵⁶ Ibid., p. 286.

⁵⁷ Slavoj Žižek ao comentar sobre o stalinismo indica essa necessidade histórica: “O verdadeiro político stalinista ama a humanidade, mas ainda assim faz expurgos e execuções horríveis; seu coração se parte quando os faz, mas não pode se impedir, é seu Dever para com o Progresso da Humanidade. Essa é a atitude perversa de adotar a posição de instrumento puro da Vontade do grande Outro: a responsabilidade não é minha, não sou eu que efetivamente faço isso, sou mero instrumento da mais elevada Necessidade Histórica” (2015, p. 233).

⁵⁸ Jameson, 1997, p. 296.

marxistas como Jameson e Adorno são mais comedidos ante o otimismo da transcendência da sociedade capitalista: não estamos mais na fase heroica do marxismo. Tal comedimento expressa um vislumbre das próprias forças da sociedade capitalista de se reciclar, bem como de avançar sobre novos campos sociais. Por isso o exemplo de Jürgen Habermas torna-se interessante. Ele rompe com alguns fundamentos do marxismo, levando-o para campos diversos, como o liberalismo democrático ou o pragmatismo. Em *Para a reconstrução do materialismo histórico*, evidencia-se a objeção de Habermas ao conceito de “modos de produção”. O que Habermas rejeita é “o desenvolvimento linear, necessário, ininterrupto e ascendente de um macrossujeito”.⁵⁹ Por isso Habermas propõe um novo modelo de evolução social.⁶⁰ Abandona-se, assim, a generalidade da “forma-mercadoria” como elemento que plasma a vida social; em Habermas, são alguns setores da vida social que se encontram, estrategicamente, sob esta lógica (do valor de troca).

Diante da ruptura de alguns pensadores (Habermas, em nosso caso) ante o marxismo, Adorno se destaca por ter conduzido o marxismo até o campo da cultura. Na leitura de Jameson, o pensar de Adorno compartilha do drama do pós-modernismo: a dificuldade de se representar o todo social. Isto está em íntima conexão com a queda do paradigma do sentido dialético da história. Como bem ressaltou Jameson, agora se ensaia (em Adorno e Benjamin) uma noção de constelação: “Isso significa que, na constelação, não podem haver características “fundamentais”, centros, “instâncias determinantes últimas” ou linhas básicas, exceto no que se refere à relação de todos esses conteúdos entre si”.⁶¹

Adorno é a testemunha da persistência do marxismo em uma fase na qual houve o arrefecimento do modelo hegel-marxista de evolução

⁵⁹ Habermas, 2016, p. 220.

⁶⁰ “A resposta que eu gostaria de sugerir é a seguinte: a espécie não aprende somente na dimensão do saber tecnicamente utilizável para o desdobramento das forças produtivas, mas também na dimensão da consciência prático-moral, determinante para as estruturas da interação. As regras da ação comunicativa se desenvolvem certamente em reação às transformações no domínio da ação instrumental e estratégica, mas seguindo aí uma lógica própria” (Ibid., p. 233, 234).

⁶¹ Jameson, 1997, p. 315.

histórica. O conceito de determinação se desprende de um modelo interpretativo da história, deixando de desempenhar a função de mediação na teoria da história. É nessa perspectiva que Jameson compreende Adorno:

Se tudo em Adorno conduz ao estético, tudo na estética de Adorno conduz para fora novamente, na direção da história. Sustentei que sua contribuição para a filosofia repousa na demonstração de que todas as questões filosóficas abstratas são fundamentalmente históricas, questões que “participam” (no sentido de *methexis* platônica) do social e do econômico.⁶²

Jameson parece reconhecer, ainda em Adorno, uma leve determinação; mas o programa apresentado por Adorno é mais radical. Ele censura a própria filosofia em sua “vontade de poder”. Na *Dialética negativa*, fica evidente a proposta para uma nova forma de filosofar: “O desencantamento do conceito é o antídoto da filosofia. (...) É preciso abandonar a ilusão de que ela [filosofia] poderia manter a essência cativa na finitude de suas determinações”.⁶³ Então, vislumbra-se uma filosofia como uma “experiência plena”. O que transparece no pensamento de Adorno é o anseio de se livrar de um momento da filosofia na qual ainda reina o idealismo. Neste caso, Hegel é uma das figuras em questão na *Dialética negativa*.

Aqui, reside um grande impasse para o pensamento de Adorno. Tal dificuldade pode ser expressa, ainda que em uma fase posterior, como um programa no sentido inverso àquele de Marx: a filosofia como uma pensar necessário. No exemplo de Adorno, como se pode pensar uma filosofia no seguinte contexto: “(...) aquilo que o filosofar ontológico buscava como que despertar de maneira evocativa é minado por processos reais, pela produção e reprodução da vida social”.⁶⁴ O problema se aprofunda, pois não se trata mais de realizar a filosofia. A crítica principal de

⁶² Ibid., p. 308.

⁶³ Adorno, 2009, p. 19.

⁶⁴ Ibid., p. 63. Ainda na *Dialética negativa*, Adorno afirma: “Socialmente, a consciência subjetiva dos homens está por demais enfraquecida para explodir as invariantes nas quais ela está aprisionada. Ao invés disso, ela se adequa a essas invariantes, apesar de lamentar a sua ausência. A consciência reificada é um momento na totalidade do mundo reificado; a necessidade ontológica é sua metafísica, mesmo se essa metafísica, segundo seu conteúdo doutrinal, explora a crítica à reificação, uma crítica que se torna barata” (Ibid., p. 88).

Adorno se endereça ao conceito de determinação; seria uma proposta de dialética sem a reconciliação: “Toda determinação que se apresenta como desprovida de contradição se revela tão contraditória quanto os modelos ontológicos ser e existência”.⁶⁵ Daí a conclusão de Adorno de que “toda determinação é identificação”.⁶⁶

A ruptura proposta por Adorno indica que a determinação não é mais utilizada em um processo histórico. O próprio sentido deste último se desmorona na nova abordagem adorniana: “(...) não se progride a partir de conceitos e por etapas até o conceito superior mais universal, mas esses conceitos entram em uma constelação”.⁶⁷ Eis a grande inovação de Adorno para se escapar do “reducionismo” do marxismo ortodoxo. Neste caso, Jameson parece se equivocar sobre a contribuição dos estudos culturais em Adorno: ele afirma que este último sempre remete seu objeto ao exterior. Na *Dialética negativa* encontra-se uma passagem significativa:

O objeto abre-se para uma insistência monadológica que é consciência da constelação na qual ele se encontra: a possibilidade de uma imersão no interior necessita desse exterior. No entanto, uma tal universalidade imanente do singular é objetiva como história sedimentada. Essa história está nele e fora dele, ela é algo que o engloba e em que ele tem seu lugar.⁶⁸

Assim, a constelação transforma-se no “conhecimento do objeto”, uma espécie de “conhecimento do processo que ele acumula em si”. Observar, neste caso, como Adorno liberta o objeto (de estudo) do conceito de determinação, sem cair no idealismo. O primado do objeto salva o próprio pensamento (filosofia) do totalitarismo lógico. É nesse sentido que no seio do marxismo se desenvolve uma corrente de pensamento

⁶⁵ Ibid., p. 127.

⁶⁶ Ibid., p. 130. Ver esta passagem da *Dialética negativa*: “O pensamento identificador objetiva por meio da identidade lógica do conceito. A dialética visa, segundo seu lado subjetivo, a pensar de tal modo que a forma do pensamento não mais torne seus objetivos coisas inalteráveis que permanecem iguais a si mesmas; a experiência desmente que eles o sejam” (Ibid., p. 134).

⁶⁷ Ibid., p. 140.

⁶⁸ Ibid., p. 141.

que concilia a radicalidade de um pensar contra o capitalismo e, ao mesmo tempo, não compartilha mais da concepção da história fundamentada pela noção de “necessidade histórica”. Walter Benjamin e Michel Löwy são dois exemplos de pensadores dessa nova corrente. Löwy parte do pensamento de Benjamin, principalmente em relação ao romantismo. Por isso o primeiro deixa clara a posição deste último no debate:

Estamos habituados a classificar as diferentes filosofias da história conforme seu caráter progressista ou conservador, revolucionário ou nostálgico do passado. Walter Benjamin escapa a essas classificações. Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do “progressismo”, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo.⁶⁹

Ou seja, ao romper com a tendência ortodoxa no marxismo, Benjamin “utiliza a nostalgia do passado como método revolucionário de crítica do presente”.⁷⁰ Esta abertura que promove Benjamin no marxismo permite que valores importantes da modernidade cultural sejam valorizados, sem deixar de promover uma crítica radical ao capitalismo. Nesta perspectiva, o romantismo surge como elemento de oposição ao sistema de valores de mercado. Löwy enfatiza que ao nos referirmos ao romantismo, não se trata só de uma corrente artística, mas “de uma verdadeira visão de mundo, de um estilo de pensamento, de uma estrutura de sensibilidade (...)”.⁷¹ Daí a importância do romantismo como crítica da modernidade.⁷² Benjamin é a prova viva de um pensador romântico e ao mesmo tempo radical, pois “o ataque à ideologia do progresso não é feito em nome do conservadorismo passadista, mas da revolução”.⁷³

⁶⁹ Löwy, 2007, p. 14.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

⁷² Löwy acrescenta sobre o conteúdo desta crítica : “(...) a transformação dos seres humanos em “máquinas de trabalho”, a degradação do trabalho a uma simples técnica, a submissão desesperadora das pessoas ao mecanismo social, a substituição dos “esforços heroico-revolucionários” do passado pela piedosa marcha (semelhante à do caranguejo) da evolução e do progresso” (*Ibid.*, p. 20).

⁷³ *Idem.*

Löwy é consciente quanto à ruptura que Benjamin provoca no campo marxista. Tal ruptura permite que novas correntes artísticas como o surrealismo, por exemplo, possam adquirir uma nova significação ante o pensamento radical.⁷⁴ Então, cada vez mais Benjamin compartilha de uma espécie de “melancolia revolucionária”, deixando de lado o otimismo evolucionista do marxismo ortodoxo. É nesse sentido que *Revolta e melancolia* de Löwy e Sayre intenta essa nova teorização da história (inaugurada por Benjamin) no seio do marxismo. No caso de Löwy e Sayre, eles mostram como o romantismo apresenta um potencial radical ante o “mundo burguês moderno”.

Esse reconhecimento do potencial radical do romantismo no campo marxista rompe com um determinado modelo de interpretação cultural marxista. Adorno também empreende tal abertura; com esse novo horizonte, a própria modernidade na figura de Flaubert ou Baudelaire, por exemplo, adquire uma nova perspectiva. Por isso é a própria categoria de “realismo” que deve ser repensada no novo contexto de modernidade:

Com efeito, muitas obras românticas ou neorromânticas são deliberadamente não realistas: fantásticas, simbolistas e, mais tarde, surrealistas. Ora, isso não diminui em nada seu interesse, tanto como crítica da realidade social quanto como sonho de um mundo outro, radicalmente distinto do existente.⁷⁵

Para Löwy e Sayre, o romantismo corresponde a “uma resposta” ao surgimento do capitalismo. Ele é uma crítica à modernidade capitalista: “Dado que a sensibilidade romântica representa uma revolta contra a civilização criada pelo capitalismo, ela é portadora de um impulso anti-capitalista”.⁷⁶ O mundo burguês já desenvolvido do século XIX equivale à “generalização do valor de troca”. Assim, no romantismo não se trata simplesmente de uma fuga da “realidade”. Löwy e Sayre esclarecem:

⁷⁴ Löwy comenta sobre essa virada em Benjamin: “A partir de 1936, essa espécie de “parêntese progressista” se fecha, e Benjamin vai reintegrar cada vez mais o momento romântico em sua crítica marxista sui generis das formas capitalistas da alienação” (Ibid., p. 27).

⁷⁵ Löwy; Sayre, 2015, p. 31.

⁷⁶ Ibid., p. 41.

De fato, na óptica romântica essa crítica está vinculada à experiência de uma perda; no real moderno uma coisa preciosa foi perdida, tanto no nível do indivíduo quanto no da humanidade. A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados.⁷⁷

Portanto, o romantismo enfatiza os aspectos humanos que o movimento do capital acaba por afetar. É a “subjetividade do indivíduo” que está em jogo. Sua singularidade (subjetiva) em contraposição à equalização do capital.⁷⁸ Percebe-se, dessa forma, como *Revolta e melancolia* promove uma nova leitura do romantismo, destacando seu potencial radical ante o capitalismo.

Se atentarmos bem, verificamos que o fato que está em jogo é uma quebra da versão evolucionista da história e que afetou o marxismo ortodoxo. Nas *Teses sobre o conceito de história* de Benjamin, deve-se se atentar para a Tese VI. Aqui, Benjamin se refere a uma forma de se relacionar com o passado e que não se equivale a recuperá-lo “tal como ele propriamente foi”. Isso significa em “capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo”.⁷⁹ Assim, há um perigo que reside na própria transmissão da história:

(...) deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la. (...) O dom de atear ao passado a centelha da esperança pertence somente àquele historiador que está perpassado pela convicção de que também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso. E esse inimigo não tem cessado de vencer.⁸⁰

⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸ “O indivíduo romântico, por outro lado, é uma consciência infeliz, perturbada pela cisão, procurando restaurar os laços felizes, únicos capazes de realizar seu ser. Isso dito, é preciso reconhecer que, em uma sensibilidade romântica assim constituída, podemos encontrar também expressões bem desenvolvidas de afirmação individualista. O que não muda o fato de que o verdadeiro núcleo do valor para os românticos é a união com os homens e com o universo natural” (*Ibid.*, p. 49).

⁷⁹ Apud Löwy, 2007, p. 65.

⁸⁰ *Idem.*

Sem dúvida, trata-se de uma acentuada objeção de Benjamin em relação ao historicismo evolucionista. Agora o passado também necessita de uma nova interpretação, sabendo-se dos perigos de sua “subjugação” pelo vencedor, nas palavras do próprio Benjamin.

Sobredeterminação e literatura: o radicalismo de Flaubert

Há na *Teoria estética* de Theodor Adorno uma renovada abordagem sobre a obra de arte significativa. A expressão “renovada” refere-se a uma abordagem da obra de arte em seu poder intrínseco, estético. Assim, no campo do marxismo, essa abordagem remete a uma abertura que se traduz como potencial negativo (portanto, radical) das obras de arte no contexto capitalista. Isto pode ser comprovado com o termo “forças produtivas estéticas” que surge algumas vezes na *Teoria estética*. Dessa forma, em um contexto social no qual a administração se estende cada vez mais a campos diversos, a obra significativa passa a representar uma força importante de contraponto aos valores de mercado.

Nesse caso, a relação entre a obra significativa e o contexto social imediato adquire uma interessante complexidade que foge do reducionismo. A obra não só figura o real (social), como adquire uma força de representação. Adorno se refere à “cisão” como a condição da obra significativa. Há, então, na obra uma cisão que corresponde ao “estado concreto e histórico do que lhes é heterogêneo”.¹ A “verdade social” da obra de arte está no momento em que ela se abre para as contradições sociais. A condição da grande obra, sua “lei formal” não pode apagar a “cisão mas, ao exigir estruturá-la, (...)”.² Portanto, para Adorno, a obra significativa apresenta um “conteúdo social de verdade”.

¹ Adorno, 1993, p. 259.

² Idem.

Deve-se perceber que na interpretação de Adorno em torno da obra significativa há uma especificidade em torno da arte.³ E não se trata de uma produção ao estilo da ciência ou das artes técnicas; na arte joga-se com a dimensão das aparências. Como na expressão de Adorno, “a ideologia e a verdade da arte não se comportam entre si como o cão e o gato. A arte não possui uma sem a outra (...)”.⁴ O próprio Adorno nos dá o exemplo de Franz Kafka, cuja obra representa uma “*mimesis* da reificação”: “(...) sua obra torna conhecível em si o contexto de cegueira da sociedade”.⁵ Kafka, nesse exemplo de Adorno, mostra-nos através de suas obras a forma como o capitalismo pode ser contestado. Nele, o “capitalismo monopolista” em si está distante; mas o que sua obra realiza (“codifica”) com “fidelidade e força” são os homens e mulheres esmagados do “mundo administrado”. Para Adorno, Kafka produz em suas obras “estruturas formais”: “Em Kafka, o fato de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem”.⁶ Por isso, em Kafka o realismo está concentrado na forma.

O pensamento de Adorno rompe com um tipo de modelo interpretativo que rejeita a radicalidade de Gustave Flaubert: tal modelo provém de Gyorg Lukács. Por exemplo, em *O romance histórico*, obra composta na ex-URSS em 1936-37, Lukács enaltece Goethe. Para Lukács, o escritor alemão “mostra a grandeza humana em circunstâncias históricas determinadas”.⁷ Já em relação a Walter Scott, Lukács acentua que “a necessidade histórica é, em seus romances, da mais rigorosa implacabilidade”.⁸ Verifica-se, assim, que os valores evidenciados por Lukács no

³ “A imanência da sociedade na obra é a relação social essencial da arte, não a imanência da obra na sociedade. Porque o conteúdo social da arte não está estabelecido fora do seu *principium individuationis*, mas é inerente à individuação, ela própria um elemento social, é que à arte está velada a sua própria essência social e só pela sua interpretação pode ser apreendida” (Ibid., p. 261).

⁴ Ibid., p. 262.

⁵ Ibid., p. 259.

⁶ Ibid., p. 258.

⁷ Lukács, 2011b, p. 71. No Prefácio (datado desde a cidade de Moscou de setembro de 1937) de *O romance histórico*, Lukács comenta: “E este trabalho pretende mostrar como a gênese e o desenvolvimento, a ascensão e o declínio do romance histórico são consequências necessárias das grandes convulsões sociais dos tempos modernos, e provar que seus diferentes problemas formais são reflexos dessas convulsões histórico-sociais” (Ibid., p. 31).

⁸ Ibid., p. 79.

bom romance histórico compreendem uma forma de apreensão das motivações sociais em conflito. Se Scott nos mostra o progresso, tal fato não deixa de estar “cheio de contradições, cuja força propulsora e base material é a contradição viva das forças históricas em luta uma contra as outras, a oposição das classes e das nações”.⁹

Aqui, já se pode verificar o elogio de Lukács a romancistas como Walter Scott, bem como ao francês Balzac. Em relação a este último, há uma transição importante: não temos mais uma figuração em relação ao passado, mas “uma figuração do presente como história”.¹⁰ É neste ponto que se deve perceber esse modelo interpretativo em Lukács. Balzac representa uma fase anterior a 1848; tal fase apresenta, de forma estética, um “sentido amplo”. Já no pós-1848 (a derrocada da revolução popular) entra em cena - na ordem estética da literatura - um “espírito niilista e relativístico”, promovendo uma “classificação externa, formalista, segundo as características superficiais das formas singulares”.¹¹ Então, Lukács rejeita a modernidade literária; nesta, não há mais personagens que comportam a “plenitude” do mundo histórico. No pós-1848 há uma crise do realismo; sem do que os próprios trabalhadores superam a etapa da “ideologia burguesa”. Por isso essa segunda metade do século XIX francês “as ideologias da burguesia (...) não são mais as ideologias dominantes de toda a época, mas ideologias de classe, em sentido muito mais estrito”.¹² É como se a objetividade (histórica) desaparecesse; Lukács comenta que nesta fase pós-1848 a “subjetividade (...) vagueia livremente”.

Gustave Flaubert será interpretado por Lukács neste modelo que rejeita a modernidade literária. Lukács, como um marxista ortodoxo, não deixa de enfatizar uma apreciação de Flaubert: “[Sinto] nojo da vida moderna”.¹³ De certa forma, aqui há uma ruptura do pensar artístico de

⁹ Ibid., p. 72, 73.

¹⁰ “Ele [Balzac] identificou, com uma clareza que nenhum de seus contemporâneos literários conseguiu igualar, a profunda contradição entre as tentativas da restauração feudal e absolutista e as forças do capitalismo em rápida ascensão” (Ibid., p. 109).

¹¹ Ibid., p. 119.

¹² Ibid., p. 214.

¹³ Frase de Flaubert, citada pelo próprio Lukács (Ibid., p. 228).

Flaubert ante o otimismo historicista de seu tempo. Por isso na interpretação de Lukács, Flaubert insere “figuras isoladas sob a forma modernizada”, deprimindo a “realidade social de todo o acontecimento”.¹⁴ Percebe-se, neste caso, como Lukács lê Flaubert: um escritor da “decadência do realismo burguês”. Ainda mais, em Flaubert há essa perda da grandiosidade da literatura, processo que figura as grandes forças sociais: “(...) a descrição das oposições é, em seu brilho decorativo, um substituto da figuração dos contextos sociais e humanos”.¹⁵

Para Lukács, a literatura de Flaubert não nos conduz ao futuro.¹⁶ O que há neste último é uma “concepção decorativa e exótica da história”. Flaubert produz, neste caso, uma literatura de “superficialidade episódica”. É este modelo interpretativo de Lukács que deve ser questionado; ele é reproduzido em vários autores, assim como em David Harvey, como vimos na Introdução. Quando Michel Löwy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia* se referem ao trabalho teórico de Lukács, há uma atenção maior ao tema do romantismo. Eles comentam que Lukács comporta (de 1928 a 1939 e de 1946 até os anos de 1960) “uma curiosa cegueira ideológica”, isto por considerar o “anticapitalismo romântico” só em “seu aspecto reacionário, irracional, pré-fascista”.¹⁷ Infelizmente, os autores não empreendem uma crítica ao pensamento de Lukács no sentido da lógica (historicista) de um marxismo ortodoxo. Há só uma constatação descritiva do “percurso atormentado e contraditório” de Lukács.

***Madame Bovary* e a felicidade ideal**

Gustave Flaubert faz a protagonista de seu romance (*Madame Bovary*) conviver em uma França do século XIX com uma intensa instabilidade política. Trata-se de uma fase histórica na qual se presencia

¹⁴ Ibid., p. 234.

¹⁵ Ibid., p. 237.

¹⁶ “(...) ele odeia de fato o presente capitalista, mas seu ódio não tem nenhuma raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente e, por isso, nenhuma perspectiva de futuro” (Ibid., p. 239).

¹⁷ Löwy; Sayre, 2015, p. 148, 149.

as várias visões de mundo em confronto, algo que dá ao romance uma tonalidade especial. Um bom exemplo desse contraste em *Madame Bovary* está em Homais, o farmacêutico em contraposição ao sacerdote Bournisien. São duas visões de mundo que figura a França revolucionária. Homais é partidário dos Iluministas e adepto da noção de progresso; já Bournisien representa a França cristã, com seus valores apegados à instituição da Igreja Católica. No romance há uma cena – no instante em que Emma se recupera de sua profunda desilusão amorosa – que assistimos ao confronto dessas duas visões. O tema do debate são os efeitos do teatro no espectador. Para Bournisien, o teatro promove a “libertinagem de espírito (...) dando pensamentos desonestos, tentações impuras”.¹⁸ Assim, “se a Igreja condenou os espetáculos é porque tinha razão; temos de nos submeter aos seus decretos”.¹⁹ Em resposta a esta ortodoxia do sacerdote, Homais afirma o poder da arte cênica; para ele, o teatro promove “uma verdadeira escola de moral e de diplomacia”. Em sua apreciação temporal, Homais enfatiza que se vive em uma época de Luzes e que o teatro, além de nos proporcionar o “relaxamento intelectual” é, também, “moralizante, e até higiênico às vezes, (...)”.²⁰

Nesse sentido, em torno desses dois personagens (Bournisien e Homais), temos o confronto de duas visões de mundo. Primeiro a França católica, símbolo do *Ancien Régime*; o outro, a França Iluminista que através da Revolução Francesa promove a ideia de progresso e a consequente secularização de vários setores sociais. São forças sociais que o romance concentra em forma de personagens. Sem dúvida, Gustave Flaubert como artista sensível figura o confronto dessas visões de mundo. Ao se tratar de Flaubert, o interessante é a presença de uma problemática entendida como “modernidade”. Como enfatizou Fredric Jameson, a própria narrativa – em nosso caso, a literatura de Flaubert – se transforma com a modernidade. A obra deixa de ser um discurso direto, amparada no narrador. Isto quer

¹⁸ Flaubert, 2011, p. 327.

¹⁹ Idem.

²⁰ Ibid., p. 328.

dizer que a obra adquire uma polifonia: no caso de Emma Bovary, a narração é sensível ao seu mundo da vida. A narrativa transmite ao leitor seus sentimentos, com toda a riqueza do lirismo romântico. No instante em que irrompe em Emma um profundo amor por Rodolphe, o narrador nos transmite esse clima incomum:

O céu ficara azul. As folhas não se mexiam. Havia grandes espaços plenos de urzes em flor; e lençóis de violetas alternavam com o emaranhado das árvores, que eram cinzentas, fulvas ou douradas, segundo a diversidade das folhagens. Frequentemente ouvia-se, por debaixo das moitas, fugir um bati-mentozinho de asas das moitas, ou o grito rouco e suave dos corvos, que saíam voando nos carvalhos.²¹

É como se a própria Emma sentisse tudo isto, em pleno amor. Neste estado amoroso, a natureza torna-se bela em todos os detalhes. Já em sua segunda paixão (Léon), a própria cidade de Rouen se transforma em um espaço de vida intensa:

Algo vertiginoso desprendia-se para ela dessas existências amontoadas, e o seu coração se inflava abundantemente, como se as cento e vinte mil almas que palpitavam ali lhe tivessem enviado a uma só vez o vapor das paixões que ela lhes supunha. O seu amor crescia diante do espaço e se enchia de tumulto ao zumbido das vagas que subiam. Ela o relançava para fora, nas praças, nos passeios, nas ruas, e a velha cidade normanda estendia-se a seus olhos como uma capital desmedida, como uma babilônia onde ela entrava.²²

A cidade de Rouen se mostra como se tornasse um grande palco para aprofundar a paixão de Emma. Neste estado telúrico, Emma “caminhava com os olhos no chão, rente aos muros, e sorrindo de prazer sob o seu véu preto abaixado”.²³ Assim, a riqueza do romance em seu estado de modernidade brinca com o romantismo em uma perspectiva estética de distanciamento. O narrador perde seu poder simbólico; na

²¹ Ibid., p. 259.

²² Ibid., p. 380.

²³ Idem.

teorização de Bakhtin (que pensa o romance de Dostoiévski) a obra torna-se polifônica. Na polifonia, a “visão artística do autor” abandona o antigo poder de formatar os discursos; o romance se enriquece porque as personagens adquirem um nível de sujeito.²⁴

No exemplo de Flaubert, o herói (Emma, em nosso caso) deixa de apresentar uma característica positiva, como modelo exemplar. Seu heroísmo está na perspectiva singular que a faz contrastar com os tipos históricos. Emma Bovary não é uma personagem, como um tipo histórico característico de meados do século XIX: na linguagem de Marx (que se endereça a Luís Bonaparte), ela é uma caricatura. Se atentarmos sobre a concepção de mundo de Emma, constata-se que ela vive no passado, pertence a uma fase medieval. Como enfatizou Johan Huizinga, o amor cortês está intimamente relacionado com a vida nobre. É em uma espécie de heroísmo nobre que se encontra a beleza do amor. Huizinga acrescenta:

O amor tem de ser erguido à altura de um rito. Assim o pede a transbordante violência da paixão. Somente construindo um sistema de formas e regras para as emoções violentas pode escapar-se à barbárie.²⁵

Esses capítulos sobre o amor cortês em *O declínio da Idade Média* explicam bem a essência imaginativa de Emma. Flaubert nos apresenta a contradição dessa personagem, sua dimensão social (determinada) e seu mundo imaginário, vivenciado idealisticamente.²⁶ Mas o ser social de Emma – seu “sangue de camponesa” na expressão do romance – não representa a classe nobre. Rouault (pai de Emma) é um camponês de algumas posses, mas não é um nobre. Cultiva os produtos do campo com as próprias mãos (em sua fazenda) e o casamento de Emma com o viúvo

²⁴ Atentar para esta passagem em Mikhail Bakhtin: “Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. (...) A própria consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro mas ao mesmo tempo não se objetiva, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor. Neste sentido, a imagem do herói em Dostoiévski não é a imagem objetivada comum do herói no romance tradicional” (1997, p. 4, 5).

²⁵ Huizinga, 1966, p. 112.

²⁶ Observar esta passagem em *Madame Bovary*: “(...) queimada com mais força por aquela chama íntima que o adultério avivava, ofegante, comovida, toda em desejo, abria a janela, aspirava o ar frio, espalhava ao vento a sua cabeleira por demais pesada e, olhando as estrelas, desejava amores de príncipe” (Flaubert, 2011, p. 409).

Charles é compreendido como uma forma de se livrar da filha. Ele pensa que Charles “não ia brigar muito pelo dote”. Terá que vender “vinte e dois acres de sua propriedade, pois devia muito ao pedreiro, muito ao seleiro, (...)”.²⁷ Eis, então, a mensagem que nos transmite Flaubert: a vida social de Emma é determinada. Mas ela possui um temperamento emotivo, apaixonante; com uma vida determinada socialmente, ela persegue seu ideal e procura realizá-lo na vida real. Observar que logo nos primeiros dias após o matrimônio, Emma sente o contraste desses dois mundos: o real social e o ideal.²⁸ Flaubert nos apresenta seus sentimentos:

Antes de se casar, ela achava ter amor; mas não tendo chegado a felicidade que deveria resultar desse amor, era preciso que bela tivesse se enganado, pensava. E Emma buscava saber o que exatamente se entendia na vida pelas palavras felicidade, paixão e embriaguez, que lhe tinham parecido tão belas nos livros.²⁹

Atentar para a forma de “felicidade” que Emma procura no amor. Para o contexto social do século XIX, trata-se de uma “felicidade ideal” na qual Flaubert deixa evidente em dois momentos do romance. Primeiro, Emma revive a vida social nobre no castelo em Vaubyessard (do marquês de Andervilliers) que leu nos romances. Charles havia medicado o marquês e, desde este instante, uma relação de amizade estabeleceu-se entre as duas famílias. Em uma cena do romance, Charles e Emma são convidados a uma festa no castelo; para ela, era como se vivesse nos romances de Walter Scott. Seu encontro com o sogro do marquês, “o velho duque de Laverdière, antigo favorito do conde de Artois, (...)” representa algo marcante. O narrador comenta que aquilo se assemelhava “como a alguma coisa extraordinária e augusta”:

Ele tinha vivido na corte e dormido na cama de rainhas! Foi servido champanhe no gelo. Emma ficou com a pele toda arrepiada ao sentir aquele frio

²⁷ Ibid., p. 101.

²⁸ Em *Madame Bovary* isto é evidente: “A mediocridade doméstica a levava a fantasias luxuosas, a ternura matrimonial a desejos adúlteros” (Flaubert, 2011, p. 201, 202).

²⁹ Ibid., p. 114.

na boca. Nunca tinha visto romãs nem comido abacaxi. Mesmo o açúcar em pó pareceu-lhe mais branco e mais fino do que em outros lugares.³⁰

Aqui, a sensibilidade artística de Flaubert apreende a vida da nobreza. Nesse ambiente requintado, Emma visualiza pela janela dois camponeses que observam a festa. É neste instante que Flaubert nos apresenta o contraste de dois mundos em Emma:

Então a lembrança dos Bertaux lhe voltou. Reviu a fazenda, o charco lamento, o pai em manga de camisa sob as macieiras, e reviu-se a si mesma, como outrora, desnatando com o dedo as terrinas de leite na leiteria. Mas, às fulgurações da hora presente, a vida passada, tão clara até então, desvanecia-se toda, e ela duvidava quase de tê-la vivido.³¹

São contrastes entre o mundo do trabalho e as carreiras políticas da vida nobre.³² O outro momento do romance no qual Emma procura realizar seu imaginário corresponde a sua paixão por Rodolphe. Ele é um homem solteiro, de posses (possui um belo castelo nas proximidades de Yonville), mas um grande farsante conquistador, um “príncipe” do engodo. Flaubert nos apresenta seus pensamentos: ele se traduz em um homem calculista em busca de amantes para se distrair. Em seu primeiro contato com Emma, ele pensa: “Ela é muito gentil! Essa mulher do médico! Belos dentes, olhos negros, pés delicados e o aspecto de uma parisiense”.³³ Emma, assim, atrai a atenção de Rodolphe que resolve cortejá-la:

É só buscar as oportunidades. Pois bem, passarei por lá algumas vezes, mandarei para eles algumas caças, uns frangos; farei uma sangria, se for preciso; vamos nos tornar amigos, vou convidá-los para vir à minha casa ...³⁴

³⁰ Ibid., p. 131.

³¹ Ibid., p. 134.

³² Em Madame Bovary, o marquês de Andervilliers é descrito como um homem associado à vida política: “Secretário de Estado sob a Restauração, o marquês tentando entrar na vida política, preparava de antemão a sua candidatura à Câmara dos Deputados. Fazia, no inverno, numerosas distribuições de lenha e, no Conselho Geral, sempre reclamava com exaltação estradas para o seu departamento” (Ibid., p. 127).

³³ Ibid., p. 226.

³⁴ Ibid., p. 227.

É justamente isto que ocorre. Rodolphe se transforma em amante de Emma; mas para ela, ele é seu príncipe, com castelo e criadagem. Rodolphe, como homem astuto, sabe que deve representar o ideal de Emma:

[Rodolphe se dirige à Emma] - Porque não se luta contra o céu, não se resiste ao sorriso dos anjos! A gente deixa-se arrastar pelo que é belo, encantador, adorável!

Era a primeira vez que Emma ouvia dizer essas coisa para ela; e o seu orgulho, como alguém que relaxa numa sauna, estirava-se mole e inteiramente ao calor dessa linguagem.³⁵

Nesse relacionamento amoroso com Rodolphe, Emma sente uma profunda paixão.³⁶ É neste contexto que ela revive as “heroínas dos livros que tinha lido”, das “mulheres adúlteras” que com “vozes de irmãs” lhe encantavam. Aqui, Flaubert fez Emma vivenciar sua imaginação: “Tornava-se ela própria como uma parte verdadeira daquelas imaginações e realizava o longo devaneio de sua juventude, considerando-se o tipo de amante a quem tanto tinha invejado”.³⁷

Com esse amor excessivo, Emma se torna “muito sentimental”. Flaubert, sem dúvida, quer nos mostrar a época em que vive Emma. Ela não está mais em um período histórico na qual os “domínios do amor” são impregnados de “honra, da coragem, da felicidade”.³⁸ Essas são termos de Huizinga; em outra passagem de *O declínio da Idade Média*, sentimos até a presença de Emma quando o historiador comenta sobre o *Roman de la Rose*:

Em teoria o *Roman de la Rose* não nega o ideal da cortesia. O jardim das delícias é inacessível exceto aos eleitos regenerados pelo amor. Aquele que deseja entrar lá tem de estar insento de ódio, de traição, de vilania, de avareza, de inveja, de tristeza, de hipocrisia, de pobreza e de velhice. Mas as qualidades

³⁵ Ibid., p. 255.

³⁶ “Ja finalmente possuir aquelas alegrias do amor, aquela febre da felicidade de que já tinha perdido as esperanças. Estava entrando em algo de maravilhoso onde tudo seria paixão, êxtase, delírio; (...)” (Ibid., p. 263).

³⁷ Ibid., p. 263.

³⁸ Huizinga, 1966, p. 116.

positivas que ele tem de opor-lhe deixaram de ser éticas, como no sistema do amor cortês, e têm simplesmente um caráter aristocrático. São a ociosidade, o prazer, a alegria, o amor, a beleza, a riqueza, a liberalidade, a franqueza e a cortesia.³⁹

Passagem importante em Johan Huizinga, pois mostra em detalhes o mundo imaginário de Emma. Já em relação à Rodolphe, Flaubert é claro em sua descrição: possui um “bom senso burguês”.⁴⁰ Desesperada em sua posição de esposa infeliz, Emma intenta uma fuga de Yonville com Rodolphe.⁴¹ Agora, este último sente que é o momento da ruptura: “ – Que imbecil eu sou! Não importa, era uma bonita amante!”.⁴² Tal ruptura amorosa representa a primeira grande tragédia na vida de Emma; a segunda tragédia se traduz no endividamento da família. São tragédias que nos mostram o confronto do idealismo amoroso de Emma com seu tempo histórico. Um romantismo que não se realiza para além do fenômeno estético.

Uma possível reflexão de *Madame Bovary* nos conduz a uma análise estrutural composta de dois níveis. Primeiro, há as personagens que estão impregnadas do efeito de real. É o realismo de Flaubert que não deixa de bem representar seu momento social. No segundo nível, Emma Bovary faz a função de um conceito estético. Ela é incapaz de ser feliz em uma era de produtividade; modernização que se afigura em sua dimensão trágica, pois suas forças não realizam uma vida melhor. O humanismo de Emma pode ser constatado em seu ímpeto, na entrega plena ao Ideal. Ela é uma personagem idealista na medida em que apreende a felicidade em uma forma de amor fora do contexto do presente. Em uma primeira leitura, o contraste desse idealismo romântico com o mundo burguês realça o nível trágico. Mas na perspectiva da arte, Emma é a beleza que deseja se realizar: ela

³⁹ Ibid., p. 118.

⁴⁰ Flaubert, 2011, p. 272.

⁴¹ Atentar para o fato de que essa desilusão em Emma se aprofunda no instante em que Charles não alcança êxito na operação do pobre Hippolyte (que é obrigado a amputar uma das pernas). Flaubert nos mostra os sentimentos de Emma para com o esposo: “(...) diante dele, olhava-o; não partilhava a sua humilhação [diante do insucesso da operação], ela experimentava outra: era de ter-se imaginado que tal homem pudesse valer alguma coisa, como se vinte vezes já ela não tivesse suficientemente percebido a sua mediocridade” (Ibid., p. 288).

⁴² Ibid., p. 306.

expressa um imaginário aristocrático-medieval no ser social de uma média camponesa de meados do século XIX.

Nesse sentido, a obra simboliza uma espécie de sintoma da situação da mulher no tempo histórico de Flaubert. Tal sintoma se configura como trágico já que representa uma humanidade (a saída dessa situação feminina) para além do momento histórico. Por isso a literatura de Flaubert nos conduz a singularidades que só a biografia histórica de tipos comuns pode alcançar. Em *Madame Bovary* há um exemplo importante de humanismo artístico. Quando os Bovary chegam a Yonville, Flaubert faz uma descrição do trabalho da viúva Lefrançois, dona da hospedaria:

Era o dia seguinte ao do mercado no burgo. Era preciso, de antemão, cortar as carnes, limpar os frangos, fazer sopa e café. Tinha, além disso, de fazer a comida dos pensionistas, a do médico, da sua mulher e da criada (...). Sobre a longa mesa da cozinha, entre os quartos de carneiro cru, erguiam-se pilhas de pratos que tremiam às sacudidelas do cepo em que se cortavam os espinafres.⁴³

Mundo do trabalho em que Flaubert nos apresenta a viúva Lefrançois; o escritor é sensível a esta dimensão humana. Em meados do século XIX europeu, pode-se presenciar novas representações em torno do trabalho e com elas, novas reivindicações políticas. Desde os *sans-culottes* da Revolução Francesa até os operários da Comuna da Paris de 1871, o mundo do trabalho (na figura do trabalhador) se conscientiza de sua importância: é ele que produz a riqueza. Na expressão teórica de Jacques Rancière, trata-se de um “novo regime de sensorialidade” que significa, também, uma forma estética de se fazer política:

O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos é outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções.⁴⁴

⁴³ Ibid., p. 159, 160.

⁴⁴ Rancière, 2014, p. 75.

Portanto, trata-se de uma sensibilidade (iniciada pelo regime de sensorialidade da literatura) endereçada ao mundo do trabalho. Uma questão que nos remete à própria essência da literatura na perspectiva da temporalidade, ou seja, na forma de apreender a distância das personagens em relação ao seu tempo histórico. Esta é uma dimensão importante e que deve ser destacada; por isso a teorização de Jörn Rüsen sobre a consciência histórica nos auxilia na compreensão de Emma Bovary. Trata-se de uma questão de competência em assuntos de temporalidade; Rüsen se refere à “competência de orientação temporal no presente”. Trata-se, enfim, de uma “orientação histórica”. Ver, particularmente, a afirmação de Rüsen: “A consciência histórica é constituição de sentido sobre a experiência do tempo, no modo de uma memória que vai além dos limites de sua própria vida prática”.⁴⁵ Há, neste caso, uma necessidade de se romper com o exclusivismo da ordem subjetiva.

A incorporação de uma história objetiva na dimensão da subjetividade implica em um aprendizado histórico. Objetivamente, compreende-se a “mudança temporal do homem” (como história). Rüsen denomina de experiência esse encontro (como apreensão) do sujeito em relação a um conteúdo externo: isto propicia o surgimento da consciência histórica. O resultado disto é uma “apropriação histórica do próprio presente”; nas palavras de Rüsen, uma “vida real presente”.⁴⁶

A grande questão neste horizonte teórico de Rüsen se resume na constituição do sujeito. Se este último já possui uma constituição (histórica) em si, então é necessária uma tomada de consciência sobre aquilo que já está posto:

O que o sujeito precisa é assenhorear-se de si a partir dela [a história objetiva]. Ele necessita, por uma apropriação mais ou menos consciente dessa

⁴⁵ Rüsen, 2010, p. 104.

⁴⁶ “As histórias cristalizadas na vida humana, como realidades por si (ou seja: “objetivamente”, como monumentos, exposições históricas, diretrizes curriculares para o ensino de história), lançam uma ponte, dos dados históricos presentes nas circunstâncias da vida concreta, para o dado documentado das experiências históricas. Uma ponte, da história que vale, antes de qualquer memória, como conjunto das condições da vida prática, para a história “escavada” dos arquivos da memória e tornada conteúdo da consciência mediante o aprendizado” (Ibid., p. 107).

história, construir sua subjetividade e torná-la a forma de sua identidade histórica. Em outras palavras: precisa aprendê-la, ou seja, aprender a si mesmo. Nesse processo, o sujeito afirma a si próprio. Ao aprender, afirma a dimensão temporal de sua própria identidade e assenhoreia-se de si, de seu tempo.⁴⁷

Observar como Emma Bovary não segue essa indicação proposta por Rûsen. Ela interpreta o presente (meados do século XIX) como um regime senhorial medieval. Emma não compreende a transformação histórica; então, há um problema de formação em nossa heroína. Tal problema conduz a uma má interpretação de seu tempo histórico. Aqui, não se trata de uma formação de ordem escolar, mas do tema do amor que, na visão de Flaubert, está impregnado de historicidade. Trata-se de reconhecer que os elementos envolvidos no “amor” estão impregnados de história (objetiva). Por isso Flaubert utiliza a personagem Rodolphe como um ponto de visão que contrasta com o idealismo romântico de Emma. Flaubert nos mostra a dimensão subjetiva de Rodolphe: “Emma lhe parecia estar recuada num passado distante, (...)”.⁴⁸ Ele interpreta a posição de sua amada como um ser “confiante e louca, acreditando na felicidade, no futuro...”.⁴⁹ É a carta em que Rodolphe rompe com Emma; simulação, astúcia e engenhosidade se imiscuem em um discurso que justifica o desenlace amoroso:

Mas essa exaltação deliciosa, que faz ao mesmo tempo o seu encanto e o seu tormento, impediu-a de entender, adorável mulher que você é, a falsidade de nossa posição futura. Eu tampouco, não tinha refletido sobre isso de início, e repousava à sombra dessa felicidade ideal, como à da mancenilha, sem prever as consequências.⁵⁰

Passagem importante, pois aqui Flaubert utiliza Rodolphe para mostrar a forma de felicidade em Emma: uma “felicidade ideal” em um

⁴⁷ Ibid., p. 107, 108.

⁴⁸ Flaubert, 2011, p. 307.

⁴⁹ Ibid., p. 309.

⁵⁰ Ibid., p. 309.

contexto de capitalismo do século XIX. Ao comentar sobre um dos três componentes do aprendizado histórico, Rüsen indica a “competência experiencial”. Trata-se de uma forma de ultrapassar os próprios limites da condição subjetiva:

O sujeito desenvolve um sentido para a alteridade temporal e para os processos temporais, que o conduz do outro experimentado ao Eu vivenciado, tornando esse Eu muito mais consciente e conferindo-lhe uma dinâmica temporal interna muito mais elaborada.⁵¹

Observar que há um transporte da experiência que implica em um enriquecimento da consciência (agora, em direção à dimensão histórica). Claro que aqui, há o perigo da imaginação tomar o lugar da consciência histórica: em Emma, a leitura dos românticos a levou a esta forma de excitação imaginativa. Rüsen comenta do perigo da “compensação estética”, ou seja, uma espécie de fuga ante as “exigências pragmáticas do presente”.⁵² Por isso, Emma é incapaz de perceber a historicidade de seu próprio ser social, bem como de seu tempo histórico presente no mundo social. O que Gustave Flaubert procurou mostrar – através do tema do amor – com *Madame Bovary* é que não se pode esquecer que a temporalidade (presente) apresenta uma historicidade específica.

Frédéric Moreau: o Ideal estético em um contexto de revolução

Em *A educação sentimental* de Flaubert o leitor é transportado para a Paris do século XIX. Durante seu percurso no romance, o protagonista (Frédéric Moreau), passa por uma série de etapas. Assim como em *Madame Bovary*, Flaubert mostra o confronto de ideais com um contexto

⁵¹ Rüsen, 2010, p. 113.

⁵² “A compensação das coerções para agir, no campo da formação histórica, leva com frequência a uma relação estética abstrata com a experiência da alteridade do passado. Ela se refugia numa espécie de descompromisso com respeito às exigências pragmáticas do presente. A experiência da alteridade histórica, apropriada ao longo da formação, pode perder-se na compensação estética das coerções a agir. Com isso, a formação degenera para algo de deslocado no quadro de orientação da vida prática. A liberdade da experiência histórica própria pode conduzir à desvinculação estética do mundo, como se um véu encobrisse o olhar histórico que buscasse perscrutar a temporalidade intrínseca às circunstâncias atuais da vida” (Idem).

plenamente burguês. De forma parecida a Emma, Frédéric se frustra com a realidade do mundo social. Ambas as obras procuram mostrar a dificuldade de uma espécie de “educação sentimental”.

No início de *A educação sentimental*, Frédéric se depara com uma figura ilustre dos negócios artísticos: Jacques Arnoux. Essa personalidade gera a admiração de Frédéric bem no início do romance: “Frédéric sentia certo respeito por ele, e não resistiu ao desejo de lhe perguntar o nome”.⁵³ Nesse primeiro momento, o que se observa é um Frédéric sonhador, que “achava que a felicidade merecida pela excelência da sua alma estava tardando”.⁵⁴ Já se percebe um pouco da visão de mundo da personagem que anseia por “desfrutar paixões”. Assim, as suas aspirações adquirem forma nesta parte inicial do romance na qual se nota o apreço da personagem por aventuras amorosas.

Na parte inicial da obra, Flaubert configura o primeiro contato de Frédéric com a Sra. Arnoux, esposa de Jacques Arnoux e principal paixão da personagem.⁵⁵ Sendo assim, os sentimentos que Frédéric desenvolve pela Sra. Arnoux explicam, de certa forma, sua conduta em boa parte do romance. No primeiro contato entre os dois, Frédéric sente certo impacto diante da presença da Sra. Arnoux. Na sequência, o narrador faz uma descrição dessa personagem: aqui se nota o modelo da “mulher ideal” em associação à realidade de outras mulheres. Isso se deve em parte ao choque que Frédéric sente ao constatar a beleza de seu novo objeto de desejo. A descrição do momento deste encontro é descrito desta forma: “Nunca vira um tal esplendor de pele morena, sedução igual à daquela cintura, nem dedos tão finos como os dela, que a luz atravessava”.⁵⁶ Assim, a exposição já contém traços de um homem apaixonado.

É esse fervor amoroso que Frédéric desenvolve pela Sra. Arnoux (durante o primeiro encontro no *Ville-de-Montereau*) que faz com que

⁵³ Flaubert, 2015, p. 22.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵ Lembrar que a Sra. Arnoux tem semelhanças com a Sra. Schlésinger a única paixão de Flaubert.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

ele procure obter a amizade de Jacques Arnoux. Ele chega a visitar o *Art industriel* três vezes até se encontrar com Arnoux; quando o episódio ocorre, este dá pouca atenção a Frédéric. A partir desse acontecimento, Flaubert começa a descrever com mais detalhes as fantasias amorosas de seu personagem. Este chega até a admirar uma sombra na rua, pensando ser o indício da presença da Sra. Arnoux. Ainda nessa parte do romance, Flaubert expõe as sensações de Frédéric diante de locais que traziam a lembrança de sua paixão: “(...) todas as vezes que atravessava as Tulhérias, o coração palpitava-lhe, na esperança de encontrá-la”.⁵⁷

Nesse primeiro momento da obra, Frédéric está iniciando seu envolvimento de forma mais intensa. Até mesmo se sente frustrado quando alguns de seus amigos não compreendem sua forma de vida. Isso ocorre com Baptiste Martinon, como relatado na obra, não consegue entender “suas lamentações sobre a existência”. As fantasias de Frédéric adquirem força tamanha a ponto de em suas caminhadas pela cidade de Paris confundir diversas mulheres com a Sra. Arnoux.

Apesar de estar inserido em um ambiente cujo personagem principal fica fortemente representado pela paixão, o romance de Flaubert apreende a questão histórica e o ambiente social. Isso está entrelaçado com as descrições que Flaubert faz de seus outros personagens que compõem a atmosfera da obra. Sénécál é uma das personagens que retrata muito bem o ambiente sócio-político do romance. Flaubert o descreve como “um homem de cabeça solida e com convicções republicanas, um futuro Saint-Just (...)”.⁵⁸ Ao fazer menção a Saint-Just, Flaubert faz o leitor transitar pelo ambiente político francês de pós-Revolução Francesa (1789) na qual as perspectivas republicanas estão em voga. Dessa forma, ao mesmo tempo em que retrata as desilusões amorosas pela qual passa seu personagem, Flaubert consegue fazer com que o leitor sinta os grandes conflitos desta época.

⁵⁷ Ibid., p. 41.

⁵⁸ Ibid., p. 43

Após presenciar um protesto que exigia a reforma eleitoral, Frédéric conhece Hussonnet, empregado de Jacques Arnoux. Hussonnet é um personagem que ambiciona os lucros com os negócios artísticos, principalmente no que se refere ao teatro. Dessa forma, acaba se contaminando um pouco da personalidade de Jacques Arnoux: ambos veem a arte segunda a lógica do mercado. Hussonnet, inclusive, menospreza Victor Hugo e Lamartine, quando observa as obras desses escritores no quarto de Frédéric. Isso se deve em parte à aguda consciência social que esses autores desenvolvem em suas obras: este fato impactava com a burguesia nascente do período. Nesse momento, Frédéric se vê ofendido pelas declamações de Hussonnet a ponto de querer dar fim à amizade. Isso evidencia um pouco a consciência de Frédéric com relação às causas e lutas sociais do período. Entretanto, ele procura se esquivar desses detalhes negativos da personalidade de Hussonnet; o fato deste último ser próximo ao ambiente familiar de Arnoux (e assim obter os meios necessários para se aproximar da Sra. Arnoux) minimiza a situação de conflito.

Portanto, pode-se evidenciar que a consciência de Frédéric está ligada a esse objetivo principal: a conquista de seu Ideal amoroso. Todas as suas atitudes, bem como a rede de relacionamentos objetivam o Ideal amoroso. Sua paixão o conduz a uma intensa fantasia, sem que haja uma adesão de seu ser a uma atitude política. Essa transformação da personagem, como ocorre nos romances de formação, não surge na obra de Flaubert, pois esse só visa à realização de sua paixão.

No final da Primeira Parte de *A educação sentimental*, Frédéric passa por algumas dificuldades financeiras. Sua mãe lhe sugere que trabalhe como escrevente, o que ele ignora. Nessa parte da obra a personagem passa por um período de desilusões com relação aos seus projetos. Aqui Flaubert já começa previamente a mostrar as frustrações que atravessam a juventude burguesa de seu tempo: as decepções diante dos projetos inacabados. Dessa forma, Flaubert já demonstra o contexto social vivido por essa burguesia ascendente, na qual as desilusões sociais e, também, amorosas, fazem parte da construção da personagem.

Por isso na reflexão estética, temos que conceber a personagem Frédéric como o modelo do Ideal estético em um contexto de revolução. De início, o pintor Pellerin parece expressar os sentimentos de Frédéric. É o momento que este último opta por ser um pintor, bem ao estilo de Pellerin. No início do romance, temos duas cenas. O jantar na residência dos Arnoux e o confronto de ideias sobre a arte em Sénécál e Pellerin. Para o republicano radical (Sénécál), “a arte devia ter exclusivamente em vista a moralização das massas! Só deviam ser reproduzidos assuntos capazes de levar à prática de atos virtuosos; os outros eram nocivos”.⁵⁹ Nessa apreciação de Sénécál, a arte não apresenta sua autonomia; ela está em função da política, como uma espécie de educação moral revolucionária. Para Sénécál a arte deve mostrar as misérias do povo, o trabalho do campo e as oficinas. A boa arte deve fazer o povo “sentir entusiasmo com os sacrifícios que ele realiza!”. Além da arte, o debate entre Sénécál e Pellerin gira em torno da pessoa de Arnoux. Na visão do primeiro:

(...) Arnoux representava um mundo que considerava funesto à democracia. Republicano austero, via corrupção em todas as formas da elegância, não tendo aliás necessidade dela, e sendo de uma probidade inflexível.⁶⁰

Já em Pellerin (que o narrador descreve como um personagem “mais sensível à glória do que ao dinheiro”), sua concepção sobre a arte parece satisfazer a Frédéric. No jantar, após Pellerin expor suas ideias, Frédéric contempla a Sra Arnoux: “As palavras caíam-lhe no espírito como metais numa fornalha, juntavam-se à sua paixão e transformavam-se em amor”.⁶¹ Para o pintor é preciso relativizar a questão em torno da realidade. Então, eis a concepção da “realidade” para Pellerin:

Para uns é negra, para outros é azul, para a multidão é estúpida. Nada menos natural do que Miguel Ângelo, e nada mais forte! A preocupação com a ver-

⁵⁹ Ibid., p. 70.

⁶⁰ Evidentemente, Flaubert faz de Sénécál um modelo de revolucionário republicano jacobino. Com a virada final conservadora de Sénécál, Flaubert realiza uma crítica ao moralismo político dos radicais.

⁶¹ Ibid., p. 65.

dade exterior é um sinal da baixeza contemporânea; e, a caminhar assim, a arte acabará por tornar-se coisa reles, abaixo da religião, em poesia, e abaixo da política, em interesse. Não se conseguirá alcançar a sua finalidade – sim, a sua finalidade! – que é provocar em nós uma exaltação impessoal (...).⁶²

De certa forma, temos acima o próprio programa do Iluminismo estético; Pellerin, inclusive afirma que “sem a Ideia, não se faz nada de grande!”.⁶³ Por isso é necessária uma atenção especial diante da noção geral sobre o apoliticismo de Frédéric. Como homem ligado ao mundo da estética, ele compartilha dessa visão de Pellerin. O entusiasmo de Frédéric ante a revolução de 1848 ocorre mediado pela dimensão estética. Bem ao estilo do perspectivismo que Pellerin expôs acima.

Na Terceira Parte de *A educação sentimental*, Flaubert insere Frédéric em meio à Revolução de 1848. O escritor francês descreve a invasão da turba ante o palácio das Tulherias. Nesta cena estão presentes Hussonnet e Frédéric; ao som da *Marselhesa*, o povo se precipita pela escadaria do palácio “num flutuar vertiginoso de cabeças descobertas, de capacetes, barretes e ombros, com tamanho ímpeto que se viam desaparecer pessoas naquela massa ondulante (...)”.⁶⁴ Aqui estamos no momento histórico da derrubada do rei Luis Filipe e a implantação da república popular. É uma cena na qual há uma apreensão da força revolucionária: sentimos a “alegria frenética” do povo rebelde. Por que este povo destrói os utensílios do palácio? O narrador comenta que não é por vingança, mas para “afirmar a sua posse”. Então, “quebrou, dilacerou os espelhos e os cortinados, os lustres, os tocheiros, as mesas, as cadeiras, os tamboretos, todos os móveis, mesmo os álbuns de desenho, mesmo as cestas de costura. Tinha obtido a vitória, precisava divertir-se”.⁶⁵

Através de Frédéric, Flaubert apreende os movimentos populares de 1848 no sentido do entusiasmo kantiano. A revolução popular é bela

⁶² Ibid., p. 64, 65.

⁶³ Ibid., p. 65. [“sans l’Idée, rien de grande!”] (Flaubert, 1998, p. 72).

⁶⁴ Flaubert, 2015, p. 304.

⁶⁵ Ibid., p. 305.

porque representa a Ideia de povo. Aqui, força popular equivale ao Evento autêntico: “(...) uma abertura momentânea que liberou forças de transformação social sem precedentes, um momento em que “tudo parecia possível” ”.⁶⁶ A revolução popular é o sublime que desperta do povo; por isso a apreensão de Frédéric da Revolução de 1848 faz parte do modelo da estética Iluminista na medida em que há uma fruição sem interesse do belo no movimento popular..

Como ressaltou Slavoj Zizek na obra *Em defesa das causas perdidas*, o tema do entusiasmo comprova que há duas dimensões no Evento revolucionário. A primeira é o “entusiasmo sublime do povo unido, em que todas as diferenças internas são temporariamente suspensas, (...)”;⁶⁷ a outra, o domínio pragmático de interesses pelo poder. O entusiasmo só é um Evento sublime quando há uma “abertura verdadeiramente utópica”. Ao que tudo indica, uma grande questão está na força fundadora da Ideia que evoca a revolução: após o entusiasmo há uma disputa de ordem hegemônica. Isso corresponde ao pensamento de Zizek ao mostrar “as grandes revoltas” no Leste (socialista) europeu - a Alemanha oriental em 1953, a Hungria em 1956 e o Solidariedade na Polônia:

Entretanto, esse fato também demonstra como faltava à revolta dos trabalhadores qualquer compromisso socialista substancial: em todos os casos, depois de eclodir, o movimento caiu suavemente sob a hegemonia da ideologia “burguesa” padrão (liberdade política, propriedade privada, soberania nacional, etc.).⁶⁸

Assim, após o entusiasmo ingressamos no campo das hegemonias: suas batalhas. Na interpretação de Jean-François Lyotard, o entusiasmo em Kant é “uma modalidade de sentimento sublime”; ele é um “modo extremo do sublime” que surge como *insanitas*. Trata-se de uma “ilusão transcendental” e seu efeito estético ocorre na medida em que o homem

⁶⁶ Zizek, 2015b, p. 128.

⁶⁷ Ibid., p. 129.

⁶⁸ Ibid., p. 130.

se apercebe do incomensurável na revolução. Nessas convulsões sociais sente-se “o informe e o sem-figura na natureza humana histórica”. Lyotard complementa:

A loucura do entusiasmo pela revolução e em benefício do partido revolucionário atesta a extrema tensão que a humanidade espectadora sente entre a "nulidade" do que lhe é apresentada e as Ideias da razão; isto que dizer que a Ideia de república faz a conexão entre a autonomia do povo e a paz entre os Estados.⁶⁹

Por isso o entusiasmo é um efeito de uma espécie de promessa de universalidade. A humanidade é vivenciada como algo que desperta e “progride para algo melhor”. Lyotard se refere a um “sentimento estético puro” que pode ser identificado com um senso comum: “É uma antecipação imediata e singular de uma república sentimental”.⁷⁰ Lyotard comenta sobre a *Idee de la communauté* que vivencia o entusiasmo; o regozijo no seio do povo indica que a “comunidade ética” está mediatizada pela Ideia de liberdade.

Os movimentos na França de 1830 e 1848 transformam-se em uma forma de atualização da Revolução de 1789. E não bastou o ano de 1830 em que burguesia e classes populares lutam juntas; o movimento de Fevereiro de 1848 se faz em diversas barricadas por Paris. O narrador comenta do “entusiasmo”; mas Hussonnet afirma que o povo lhe “enoja”. Frédéric responde: “Quanto a mim, acho o povo sublime”.⁷¹ Flaubert, inclusive, nos mostra a forma deste entusiasmo em Dussardier que acabara de retornar de uma barricada:

- Ah! Que felicidades, meus rapazes! (...) Venho de lá! Tudo vai bem! O povo triunfa! Os operários e os burgueses confraternizam-se! Ah! Se tivesse visto o que eu vi! Que valentes! Como é belo! (...) Está proclamada a República! Agora vamos ser felizes! Uns jornalistas que ouvi conversar a pouco, diziam

⁶⁹ Lyotard, 1986, p. 57. A tradução é de Dagmar Manieri.

⁷⁰ Ibid., p. 60.

⁷¹ Ibid., p. 306.

que se vai libertar a Polônia e a Itália! Acabaram-se os reis! Compreendem?
Toda a terra livre! Toda a terra livre!⁷²

Esse entusiasmo também atinge Frédéric.⁷³ O narrador comenta que havia “uma alegria de carnaval” pelas ruas de Paris. Nesse mês de fevereiro de 1848, a república popular se forma com os novos deputados. Frédéric resolve se candidatar. O narrador expressa o ceticismo de Flaubert: “Frédéric, aberto a todas as fraquezas, foi contagiado pela demência universal”.⁷⁴ Ele se dirige até ao Clube de Inteligência, que se compunha “de pintores malogrados, mestres-escolas, homens de letras inéditos”. Na mesa da presidência, está Sénécal. Flaubert nos mostra o clima político desse clube, os debates e as diversas concepções de seus integrantes. Frédéric intenta um discurso, mas sem resultado. Sénécal o expulsa do recinto; ao sair, um garoto lhe dirige a palavra: “- Aristocrata!”.

Percebe-se, neste caso, como Frédéric se entusiasma com a revolução. Ao mesmo tempo ele não representa um tipo de agente político. Ele se ausenta dos comícios, fato que agrava ainda mais sua candidatura. Em *A educação sentimental* presenciamos um conjunto variado de personagens que expressam bem as diversas posições políticas do período. Sénécal é o republicano radical, bem como Dussardier que luta ativamente nas barricadas. Há também a Sra. Vatnaz, uma feminista socialista.⁷⁵ As Jornadas de Junho (1848) são descritas por Flaubert em seus detalhes:

A insurreição deixara terríveis vestígios naquele bairro [o alto da Rua Saint-Jacques]. As ruas mostravam-se, de ponta a ponta, acidentadas pelo serviço de trincheiras. Sobre as barricadas em ruínas viam-se ônibus, canos de gás,

⁷² Ibid., p. 307.

⁷³ “O magnetismo das multidões entusiásticas contagiara-o. Aspirava voluptuosamente o ar de tempestade, impregnado de cheiro de pólvora; e ao mesmo tempo estremeceu sob os eflúvios de um amor imenso, de uma suprema e universal comoção, como se o coração da humanidade inteira lhe batesse no peito” (Ibid., p. 308).

⁷⁴ Ibid., p. 314.

⁷⁵ “Esta [Sra. Vatnaz] era uma das celibatárias parisienses que, todas as noites, depois de terem dado as suas aulas, ou de terem procurado vender os seus desenhinhos, de colocar pobres manuscritos, voltam para casa com lama agarrada às saias, fazem o seu jantar, comem-no sozinhas, e depois, com os pés sobre uma escalfeta, à luz de um candeeiro sujo, sonham com um amor, uma família, um lar, uma fortuna, tudo aquilo que lhes falta. Assim, como muitas outras, ela tinha saudado na Revolução a hora da vingança; - e dedicava-se a uma propaganda socialista desenfreada” (Ibid., p. 313).

rodas de carroças; pequenas poças escuras, em certos lugares, deviam ser sangue. As casas estavam crivadas de projéteis, e via-se-lhes a estrutura, sob as fendas da cal. Gelasias, presas só por um prego, pendiam como farrapos. As escadas tinham desmoronado, havia portas que davam para o vazio (...).⁷⁶

Mas a insurreição havia sido “dominada” por Cavaignac. Flaubert nos mostra através de seu narrador, a alegria da burguesia. Eles “erguiam os chapéus, aplaudiam, dançavam, queriam beijá-los [o pelotão de guardas móveis]”; a repressão dava mostrava a burguesia em sua face nua. Flaubert escreve que “das sacadas caíam flores lançadas pelas senhoras”. A descrição de Flaubert mantém-se a certa distância desses combates; de um lado enxerga “o fanatismo dos interesses”, de outro os “delírios da necessidade”. Revolucionários e burguesia não se encerram mais na mesma luta.

Frédéric é um personagem que acompanha os acontecimentos históricos de Paris. Romântico de início, ele se entusiasmava diante dos movimentos de fevereiro de 1848 e, posteriormente, se desencanta do “povo” e seus líderes. Em uma conversa com o amigo Deslauriers (que estava entristecido com as condições políticas), Frédéric conclui que os intelectuais que lutaram não “passavam de pequeno burgueses”. Ele indica o isolamento do trabalhador “assalariado”. Então, que futuro espera para a França? Frédéric lança sua ideia: “- Em suma, acho a República velha. Quem sabe? O progresso talvez não seja realizável senão por uma aristocracia ou por um homem? A iniciativa vem sempre de cima! O povo é menor, quer se queira quer não!”.⁷⁷ O narrador acentua que para Frédéric, “a grande massa dos cidadãos aspirava apenas ao repouso (tirava proveito das conversas em casa dos Dambreuse), e os conservadores tinham todas as probabilidades. Contudo, faltavam a esse partido homens novos”.⁷⁸

⁷⁶ Ibid., p. 348.

⁷⁷ Ibid., p. 383. Observar que a versão final de *A educação sentimental* é datada de 1869. Portanto, a história dos acontecimentos de 1848, bem como do golpe de Luís Bonaparte surgem realmente como “história” significada, narrada e pensada por um observador “historiador”.

⁷⁸ Idem.

Não deixa de ser importante se realizarmos um breve exercício de hermenêutica de algumas interpretações de Frédéric. Em Sartre, este último surge com sua feminilidade, como a “encarnação principal de Flaubert”. Em Douchin, Frédéric é “um imaginativo no mau sentido do termo, que sonha a existência em vez de apreender-lhe lucidamente as necessidades e os limites, (...)”.⁷⁹ Portanto, ele seria uma “réplica masculina de Emma Bovary”. Para Pierre Bourdieu, Frédéric é “um ser indeterminado ou, melhor, determinado à indeterminação, objetiva e subjetiva”.⁸⁰ Bourdieu acentua que Frédéric possui muitas coisas a seu favor como “riqueza relativa”, o “charme” e a “inteligência”; só não possui “a vontade de vencer”. Já na cena em que Frédéric recebe a herança, o sociólogo comenta que ele “quer herdar sem ser herdado. Falta-lhe o que os burgueses chamam de seriedade, essa aptidão para ser o que se é (...)”.⁸¹ Portanto em Frédéric está ausente uma espécie de seriedade na identidade social. Para Bourdieu, Frédéric se recusa à entrada na “ilusão de real garantida por todo o grupo” e opta por uma “ilusão verdadeira, declarada como tal, cuja forma por excelência é a ilusão romanesca em suas formas mais extremadas (em Dom Quixote ou Emma Bovary)”.⁸²

Neste caso, para Bourdieu a personagem de Frédéric é um “ser duplo”, incapaz de determinar-se. Sobre o amor, Bourdieu descreve a prática de Frédéric: com a Sra. Arnoux trata-se de um “amor louco”; com a Sra. Dambreuse, um “amor nobre” e com Rosanette, um “amor alegre”. De forma reflexiva, Bourdieu indica que a educação sentimental de Frédéric equivale ao “aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário; (...)”.⁸³ Então, Frédéric vive em seu ser a contradição do “ser duplo”: o mundo da arte como “amor puro” e o mundo do dinheiro, como “amor mercenário” ou de conveniência.

⁷⁹ Apud Bourdieu, 1996a, p. 54.

⁸⁰ Bourdieu, 1996a, p. 18.

⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

⁸² *Ibid.*, p. 27.

⁸³ *Ibid.*, p. 36.

A modernidade desencantada de Flaubert

Para uma interpretação apropriada de *A educação sentimental* de Flaubert é preciso realizar um pequeno paralelismo com *Madame Bovary*. Isto porque a protagonista desta última obra sofre um enriquecimento ao ser transportada para *A educação sentimental*. Estamos nos referindo ao tema da historicidade. Neste caso, não seria um equívoco se tratarmos essas duas grandes obras de Flaubert como um grande texto literário sobre a França do século XIX. Emma Bovary é uma personagem idealista; já a Sra. Arnoux possui um senso de dever apropriado ao seu tipo social. Neste caso, o idealismo (romântico) de Emma é transferido para Frédéric Moreau da fase inicial do romance. Portanto, o que se entende por “educação sentimental” compreende a própria superação de uma forma de idealismo (romântico).

Por isso é necessário, para acompanharmos este processo de “educação sentimental”, uma sistematização da relação entre Frédéric e a Sra. Arnoux. Neste modelo sistêmico, temos aproximadamente dez etapas que perfazem a “educação sentimental” de Frédéric. Na primeira etapa, eles se encontram no navio:

Nunca vira um tal esplendor de pelo morena, sedução igual à daquela cintura, nem dedos tão finos como os dela, que a luz atravessava. Olhava com pasmo para a cestinha de costura, como se fosse uma coisa extraordinária. Como se chamaria, onde morava, qual seria a sua vida, o seu passado? Desejava conhecer os móveis do quarto dela, todos os vestidos que ela usara, as pessoas que frequentava; e o próprio desejo carnal da posse desaparecia perante uma aspiração mais profunda, numa curiosidade dolorosa que não tinha limites.⁸⁴

Frédéric, realmente, sente que estava diante de seu Ideal romântico; para ele, esse primeiro encontro, transforma-se em um verdadeiro aconte-

⁸⁴ Flaubert, 2015, p. 23.

cimento já que a partir deste instante, sua vida se transforma. É bom lembrar que Frédéric é um esteta, ou seja, sua visão de mundo corresponde ao mundo da arte. Assim, em meio às incertezas de um jovem provinciano na Paris moderna, Flaubert nos mostra seu instante subjetivo ao pensar na Sra. Arnoux: “Imaginava-a, no meio das outras, num desses pequenos cupês, semelhantes ao da Sra. Dambreuse”.⁸⁵ Ele até intenta compor um romance com uma linda história de amor entre ele e sua amada Sra. Arnoux.⁸⁶ Na segunda etapa, presenciamos um Frédéric com uma intensa imaginação (romântica); ele sente uma intensa paixão e compreende que seu Ideal estético se realiza na Sra. Arnoux. Quando Pellerin comenta sobre o Ideal estético, percebe-se também o assentimento de Frédéric. O primeiro comenta que “a preocupação com a verdade exterior é um sinal da baixeza contemporânea” e que a arte não pode se rebaixar. Para o pintor, a finalidade da arte está em promover “uma exaltação impessoal”. A arte promove a Ideia, pois sem esta última “não se faz nada de grande! Sem grandeza, não há belo!”.⁸⁷ Observar que enquanto Pellerin expressa seu pensamento estético, “Frédéric contemplava a Sra. Arnoux. As palavras caíam-lhe no espírito como metais numa fornalha, juntavam-se à sua paixão e transformavam-se em amor”.⁸⁸

Frédéric anseia por uma aproximação ante a Sra. Arnoux. Em uma das primeiras conversas com ela, ele sente que é a primeira vez que fala sobre um assunto sério. Aqui estamos na terceira etapa; nesta fase, ele conheceu “as antipatias e os gostos dela”. É neste instante que o romance insere a Sra. Arnoux e Frédéric em um contexto burguês (a quarta etapa). Jacques Arnoux decide abrir uma fábrica de louças. Então como se tornaria seu ideal amoroso neste novo contexto da burguesia

⁸⁵ Ibid., p. 42.

⁸⁶ “Pôs-se a escrever um romance, que *Sylvio, le fils du pêcheur*. A coisa passava-se em Veneza. O herói era ele próprio; a heroína, a Sra. Arnoux. Ela chamava-se Antonia; e para possuí-la, ele assassinava diversos gentis-homens, incendiava uma parte da cidade e cantava-lhe debaixo da janela, onde a brisa fazia palpar os cortinados de damasco vermelho do Bulevar Montmartre. Deu conta do excesso de reminiscência e desanimou; não foi avante, e a sua inércia agravou-se” (Ibid., p. 43).

⁸⁷ Ibid., p. 65.

⁸⁸ Idem.

industrial? É o instante em que Frédéric sente certa decepção: “(...) não encontrando a Sra. Arnoux no mesmo ambiente em que a tinha conhecido, parecia-lhe que ela perdera alguma coisa, que houvera nela como que uma vaga degradação (...)”.⁸⁹ Nesta etapa, Frédéric conclui que a Sra. Arnoux não passa de uma “burguesinha”. E a obscuridade ante seu Ideal se complica ainda mais quando Frédéric visita a fábrica de louças. Neste instante romanesco, Frédéric acabara de receber uma grande quantia pecuniária, produto de herança. Então, tanto ele quanto a Sra. Arnoux são concebidos através de relações mercadológicas. Frédéric pensa: “Como havia de se valorizar aos olhos dela? E, depois de muito procurar, Frédéric não encontrou coisa melhor do que o dinheiro”.⁹⁰

Nesta fase da relação amorosa, tanto Frédéric quanto a Sra. Arnoux são concebidos através de relações mercadológicas. Flaubert faz seus dois personagens principais vivenciarem uma relação social “fetichizada” pelos valores capitalistas. Na interpretação de Marx (da fase de escrita de *O capital*) em Jorge Grespan, “o capital comanda os processos reais pelo quais um “tipo geral” se produz e se apresenta socialmente”.⁹¹ É o poder social do capital que transfigura a “realidade social” em instantes do valor de troca. No caso particular de Frédéric, há um hiato entre o caráter social e a subjetividade (humanizada). Grespan ainda acentua sobre o movimento do capital:

[Esse movimento] cria naturalizações, deslocamentos, “fetichismos”, inversões e encobrimentos que só podem ser explicados por categorias como “contradição”, “mediação” e “subsunção”.⁹²

Assim, a própria sociabilidade é articulada pelo movimento do capital. São formas sociais que se “hierarquizam em relação à finalidade da valorização”. Então, o “dinheiro” é uma forma particular “subsumida”

⁸⁹ Ibid., p. 126.

⁹⁰ Ibid., p. 151.

⁹¹ Grespan, 2019, p. 173.

⁹² Idem.

em função da universalidade do capital. O raciocínio é pautado em uma contradição fundamental: “E o conflito entre o capital e o trabalho se desenvolve segundo o movimento lógico da negação e da autonegação, isto é, da “contradição” ”.⁹³

Mas tanto Frédéric quanto a Sra. Arnoux não permanecem na vida burguesa plena. Frédéric dissipa rapidamente sua “fortuna”; já a família Arnoux ingressa em um endividamento constante. É neste instante que Frédéric toma consciência do sofrimento da Sra. Arnoux.: estamos, aqui, na quinta etapa. Ela o procura em sua residência, implorando que Frédéric auxilie financeiramente seu esposo. A impressão de Frédéric foi grande, pois ele confia que era a primeira vez que ficavam a sós com a Sra. Arnoux.⁹⁴

Por várias vezes Frédéric tentou confiar seu amor, mas sempre desistiu no final. Em uma cena na qual ambos conversam sobre um possível matrimônio de Frédéric, este responde: “Não! Não! Não casarei nunca! Nunca!”. É neste instante (a sexta etapa) que ele confia para a Sra. Arnoux:

Que tenho eu a fazer neste mundo? Os outros lutam pela riqueza, a celebridade, o poder! Eu não tenho posição, a senhora é a minha única ocupação, toda a minha fortuna, a finalidade, o centro da minha existência, dos meus pensamentos. Viver sem a senhora é tão impossível quanto viver sem o ar do céu! Não sente a aspiração da minha alma subir até a sua? Não vê que ambas têm que fundir-se, e que isso me mata?⁹⁵

Neste contexto romanesco ambos se aproximam. Na pequena casa de campo em Auteuil, Frédéric e a Sra. Arnoux se enamoram, sem que haja um envolvimento sexual. Eles revivem suas infâncias, desejos. O narrador comenta que “suas opiniões, os seus gostos eram os mesmos”. Flaubert nos mostra a perspectiva sentimental da Sra. Arnoux: “Era,

⁹³ Idem.

⁹⁴ “Tinha vindo algumas vezes à casa de Frédéric, mas sempre com Arnoux. Agora, estavam a sós – sós, na própria casa dele – era um acontecimento extraordinário, quase uma aventura” (Flaubert, 2015, p. 202).

⁹⁵ Ibid., p. 284.

aliás, tão bom e tão novo! Que abismo entre a grosseria de Arnoux e as adorações de Frédéric”.⁹⁶ Aqui estamos próximos do paroxismo do relacionamento amoroso entre Frédéric e a Sra. Arnoux.

Gustave Flaubert transforma esse paroxismo amoroso do casal em uma impossibilidade estrutural (a sétima etapa). A Sra. Arnoux resolve se encontrar com Frédéric; este, por sinal, aluga um pequeno quarto para se enamorarem na intimidade. Mas duas ocorrências impedem que se consuma a relação sexual: primeiro, a doença do filho da Sra. Arnoux; segundo, a Revolução de 1848. Na perspectiva da Sra. Arnoux, a doença do filho fora um sinal divino ante seu desvio de conduta.⁹⁷

Desde este instante, presenciamos a falência dos negócios de Arnoux; Frédéric intenta salvar a precária situação da família Arnoux, sem sucesso. São alguns anos difíceis para a família. Arnoux tinha envelhecido em demasia; Frédéric “pensava na pobre Sra. Arnoux, imaginando a aflitiva mediocridade do seu lar”. Neste instante, Frédéric se entristece (a oitava etapa) só de pensar na situação de vida da Sra. Arnoux:

Que iria ser dela? Mestra, dama de companhia, criada de quarto, quem sabe? Estava abandonada a todas as vicissitudes da miséria. A ignorância sobre o seu destino torturava-o. Devia ter-se oposto a essa fuga, ou partir em sua perseguição. Não era ele o seu verdadeiro esposo? E, pensando que nunca mais a encontraria, que tudo estava acabado, e ela irremediavelmente perdida, sentia todo o ser dilacerado; as lágrimas que vinham acumulando desde manhã transbordaram.⁹⁸

São momentos do romance na qual os enamorados estão distantes; são, enfim, destinos separados. Após a viuvez da Sra. Dambreuse, Frédéric resolve casar com a ex-esposa do banqueiro. É neste instante que os bens da família Arnoux vão para leilão. Trata-se de uma cena importante

⁹⁶ *Ibid.*, p. 287.

⁹⁷ “De súbito, a ideia de Frédéric apareceu-lhe de forma nítida e inexorável. Era um aviso da Providência. Mas o Senhor, na sua misericórdia, não a quisera punir inteiramente! Que expiação, mais tarde, se ela persistisse naquele amor! Sem dúvida, seu filho seria insultado por causa dela; e a Sra. Arnoux viu-o, moço, ferido num duelo, trazido numa maca, moribundo. De um salto, precipitou-se para a cadeirinha; e, com todas as suas forças, elevando a alma às alturas, ofereceu a Deus, como holocausto, o sacrifício da sua primeira paixão, da sua única fraqueza” (*Ibid.*, p. 296).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 420, 421.

de *A educação sentimental*, pois se trata do confronto do Ideal amoroso com os valores de mercado. Frédéric sente este embate:

Assim foram desaparecendo [no leilão], uns após outros, o grande tapete azul matizado de camélias, que os seus pés delicados pisavam quando vinha ao encontro dele, a poltroninha estofada em que se sentava sempre diante dela, quando estavam sós; (...) Era como se fossem levando pedaço a pedaço o seu coração (...).⁹⁹

Trata-se de um instante de grande tristeza para Frédéric. Próximo de se tornar um homem rico (devido ao seu casamento com a Sra. Dambreuse), ele observava o leilão: eram como “corvos dilacerando o cadáver” de sua amada. O resultado desse confronto é a vitória do Ideal; ele resolve romper a relação com a Sra. Dambreuse. Nesta nona etapa, assistimos a força do Ideal ante os valores de mercado. Nesta cena se entrecruzam o Ideal amoroso e as forças de mercado. Nesse confronto, o “amor” é mais que simples amor: corresponde ao instante em que se afirma um sentimento humano ainda ileso diante das forças de mercado. Não se trata mais de um amor no universo do romantismo; o amor de Frédéric se traduz como uma vivacidade que não ingressa na lógica de valor do capital. Isto corresponde a uma educação sentimental em um contexto de capitalismo desenvolvido.

Como em uma espécie de mentalidade primitiva, tudo aquilo que a Sra. Arnoux tocou ficou encantado.¹⁰⁰ Mas é isso que destrói a equalização do valor de mercado. A família Dambreuse figura o poder do capital; por isso os objetos leiloados da família Arnoux se convertem novamente em mercadoria na lógica do movimento do capital. Como mercadoria, esses objetos não podem possuir um valor sentimental: o capital expropria o caráter sentimental do valor de uso, convertendo este último em algo instrumental. Na relação do capital com o trabalho, assistimos o mesmo processo:

⁹⁹ Ibid., p. 426.

¹⁰⁰ Neste caso se atentar para a descrição dos objetos da residência da família Arnoux. Para Frédéric, são objetos encantados.

Essa relação negativa é que constitui a “qualidade” específica do capital como “força social” que, justamente ao expropriar o trabalhador da propriedade dos produtos e dos meios de produção, projeta sobre tais coisas a “qualidade” de algo que pode se “confrontar”. Pois o capital exerce o seu poder sobre a força de trabalho, pondo-a em “confronto” com coisas, “confronto” pelo qual ele se determina como “força social” excludente, como propriedade que priva os não proprietários.¹⁰¹

Por isso o produto do trabalho humano não é concebido em uma “qualidade” humana, criação do trabalho. Há algo nesta “qualidade” do produto que o faz como “coisa, uma substância estável e autônoma”. No exemplo literário do leilão, o objeto (produto) sentimental retoma sua “forma” valor. Na interpretação de Grespan sobre o capital, a “relação social se apresenta em uma coisa”. A mercadoria corresponde à autonomia da “forma social” que se apresenta como substância. Eis então a inversão que realiza o capital no caráter existencial e humano dos produtos do trabalho: “(...) a própria “substância” só existe pela “forma” que se dá a ver nela, (...)”.¹⁰² O fetichismo é uma “apresentação” e seu poder se traduz como uma “consustanciação da forma”.

Isto explica o fato de que ao se romper com esse movimento do capital, Frédéric se mostrou consciente ante o poder social deste último. Seu radicalismo pode ser encontrado, neste caso, na ordem fundamental do movimento do capital. Frédéric se recusa a ser um agente das forças de mercado.¹⁰³ Sua educação sentimental corresponde a uma forma de consciência que preserva o Ideal estético ante as terríveis formas do capital.

Na décima etapa de nosso sistema de relação de Frédéric com a Sra. Arnoux, visualiza-se esta última como uma mulher envelhecida. Ela faz uma visita a Frédéric que se decepiona do aspecto da “mulher que já deixava de ser”. Mesmo assim, ainda restava um ardor amoroso:

¹⁰¹ Grespan, 2019, p. 244.

¹⁰² *Ibid.*, p. 262.

¹⁰³ “Mas a apresentação meramente formal do capital se valorizando por si mesmo e arrastando em seu impulso o fazer dos agentes individuais é o único aspecto visível da sua “experiência”, restrita à esfera privada; ela condena esses agentes à representação das formas e das “superfícies” ” (*Ibid.*, p. 265).

Frédéric suspeitou que ela tivesse vindo para se oferecer; e teve um desejo dela mais forte que nunca, furioso, enraivecido. Entretanto, sentia algo inexprimível, uma repulsa, como o pavor de um incesto. Outro receio o deteve, o de mais tarde sentir nojo. Aliás, que complicação seria! – e, ao mesmo tempo por prudência e para não degradar o seu ideal, deu meia volta e pôs-se a enrolar um cigarro.¹⁰⁴

Nesse último encontro, Frédéric associa a Sra. Arnoux à sua mãe. O narrador comenta que ela “beijou-o na testa, como uma mãe”. Neste universo da relação de Frédéric com a Sra. Arnoux, temos dez etapas. Neste processo de “educação sentimental” a grande ilusão em Frédéric foi crer que seu Ideal pudesse estar salvo dos valores danificados. No transcurso de sua educação ficou evidente que a Sra. Arnoux e seu “capital ético” representavam a historicidade da burguesia. Sua beleza, firmeza ética e outros atributos da Ideia não eram puros; então a Sra. Arnoux se transforma na beleza trágica, pois - mesmo encarnando a historicidade burguesa - faz parte dos excluídos (falência da família) por não ser ter um agente adaptado (seu esposo).

São formas (personagens como o casal Arnoux) que compartilham das forças de mercado. Por isso a grande questão de *A educação sentimental* é pensar a radicalidade do Ideal, agora não mais no contexto do Iluminismo (século XVIII) já que este ideava uma “humanidade” isenta das injunções do mundo empírico (Kant).¹⁰⁵ Como mostrou Adorno na *Dialética negativa*, a radicalidade de Kant pode sofrer uma nova leitura e ser transformada em algo abstrato e formal. Assim, com essa nova leitura, o formalismo kantiano acaba por representar uma verdadeira *ratio* burguesa.¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 435.

¹⁰⁵ Na *Crítica da razão prática*, Kant afirma: “A determinação da causalidade dos seres no mundo sensível nunca podia ser, enquanto tal, incondicionada e, no entanto, tem de haver necessariamente, para toda série das condições, algo incondicionado e, por conseguinte, também uma causalidade que se determina totalmente por si mesma” (2016, p. 74).

¹⁰⁶ Daí as consequências imprevistas da recuperação de Kant por parte de Jürgen Habermas e John Rawls, na medida em que o formalismo (na Ideia e no princípio de autonomia) obscurece a radicalidade da crítica kantiana ao mundo concreto (empírico). Em Rawls, particularmente, fica evidente essa intenção. Ao elogiar Dewey, ele enfatiza:

Em *A educação sentimental* há a necessidade de se pensar nos quatro grandes elementos da composição da obra. Primeiro, o narrador (que representa grande parte do discurso estético de Flaubert).¹⁰⁷ Este narrador não é neutro, como um grande observador dos acontecimentos franceses. O exemplo mais emblemático está na cena em que Frédéric se entusiasma ante o movimento revolucionário de fevereiro de 1848; aqui o narrador comenta que ele havia se “contagiado pela demência universal”. Como bem mostrou Paul Ricoeur em *Tempo e narrativa II*, o narrador é fundamental na construção das formas de temporalidade na obra literária.¹⁰⁸

O segundo elemento importante da composição está na historicidade da Sra. Arnoux que se transforma no caráter feminino burguês. Flaubert atinge um incrível grau de perfeição ao incorporar a historicidade burguesa em uma personagem; daí ela ser uma espécie de oposto em relação à Emma Bovary: na Sra. Arnoux a necessidade impera em seu modo de vida. Mas o que ela adquire ao executar uma virtualidade burguesa? A tragédia da Sra. Arnoux indica que nas representações da ordem capitalista não há juízo final e mesmo os “santos” são tolhidos no jogo do capital.¹⁰⁹ Aqui, o artista Flaubert figura de forma exemplar um tipo feminino burguês. Edmund Leites em *A consciência puritana e a sexualidade moderna* expõe as ideias de Richard Steele. Oficial e jornalista inglês da primeira metade do século XVIII, este último expõe em suas recomendações um verdadeiro programa para a moral familiar (burguesa). O grande tema de Steele é a constância: deve-se evitar “os sentimentos extremos”. Objetiva-se em Steele a boa convivência familiar;

“Um dos objetivos de Hegel era ultrapassar os inúmeros dualismos que, segundo ele, deturpavam o idealismo transcendental de Kant, e Dewey, ao longo de toda a sua obra, compartilhou essa preocupação, sublinhando com muita frequência o caráter contínuo daquilo que Kant havia separado de maneira tão radical” (Rawls, 2002, p. 46).

¹⁰⁷ Nesta noção de “discurso estético”, entende-se que o narrador não é simplesmente o “autor”. Este último pode, também, utilizar-se de outros personagens para expressar sua concepção de mundo. O “discurso estético” está fragmentado, disperso, por toda a obra e só a análise interpretativa pode reconstituí-lo.

¹⁰⁸ Em *O idiota da família II*, Jean-Paul Sartre comenta: “Diversos trechos anteriores da *Correspondência* indicam que Flaubert tinha aversão cada vez maior a pôr-se em seus escritos” (Sartre, 2014, p. 2014).

¹⁰⁹ Aqui, associar com o poema de Baudelaire, “Remorso póstumo” de *As flores do mal* que interpretamos no capítulo 3.

por isso deve-se praticar um temperamento alegre. Está em curso, agora, a transformação da relação entre espaço particular (família) e espaço público. Ver, particularmente, o poder da repressão na nova civilização burguesa: “De fato, quando estamos com os outros, devemos nos reprimir de falar sobre alguma dificuldade ou processo íntimo que incomode os outros”.¹¹⁰ Na vida pública, os outros não se interessam por compartilhar “dores e sofrimentos”. Então, o local para se compartilhar das dores e sofrimentos é o espaço familiar, mas sempre de forma comedida. O domínio do amor é o espaço familiar; com isso, a figura da mulher deve ser expressa pela “doçura de temperamento e simplicidade de maneiras” (palavras do próprio Steele).¹¹¹ Por isso a Sra. Arnoux representa, em grande parte, essa caracterização da mulher burguesa do século XIX.¹¹²

O terceiro elemento é representado pela própria história: os movimentos revolucionários de 1848. Na ordem do romance, esta história desempenha a função de totalização. As tramas entre personagens são mediadas pelas ocorrências da ordem sociopolítica. É nesse sentido que o romance se faz realista ao figurar as revoluções de 1848 através das personagens; por isso há em Flaubert uma clara intenção em elevar a história dos movimentos de 1848 como fator de cena: a história é o *background* que dá significação às ações das personagens. Flaubert parece nos mostrar que a história nos afeta, que somos produtos da história, assim como seu agente. Há uma passagem em *Tempo e narrativa III* de Ricoeur que esclarece esta ideia:

O tema do controle da história repousa, portanto, no desconhecimento fundamental dessa outra vertente do pensamento da história que consideraremos mais adiante, a saber, o fato de que somos afetados pela história e que afetamos a nós mesmos pela história que fazemos.¹¹³

¹¹⁰ Leites, 1987, p. 89.

¹¹¹ Apud Leites, 1987, p. 94.

¹¹² Mulher burguesa dedicada à família, aos filhos e ao amor familiar: “Uma mulher deveria confiar nos sentimentos de amor de seu marido e em sua preocupação para com ela e com os filhos, e tais sentimentos deveriam ser vistos como a fonte das ações dele com relação àqueles” (Leites, 1987, p. 99).

¹¹³ Ricoeur, 2010c, p. 363.

O século XIX corresponde a uma fase na qual prepondera o historicismo. Todas as coisas estão impregnadas de história; em sua historicidade, essas mesmas coisas revelam seu tempo histórico específico.¹¹⁴ No historicismo a história adquire um poder de mediação; ela representa “um mundo interno, constituído por forças atuantes”.¹¹⁵ Nesse caso, o historicismo surge em suas várias faces. Uma delas é o relativismo (que no século XX conduz o historicismo a um termo pejorativo) que na ordem ética expressa: “(...) todo valor e verdade nascem de uma situação histórica concreta. Não há ética segura, ordem social estável, que possa se apoiar em tais princípios”.¹¹⁶ Como ressalta Reis, o historicismo em sua versão extrema acaba por “negar um mínimo de normas universais do comportamento político, (...)”.¹¹⁷

O quarto elemento corresponde ao personagem de Frédéric. Ele é um esteta, um homem das artes sem, contudo, ser um profissional. Sua abertura e ausência de preconceitos de classe permitem que ele tenha um bom relacionamento com as mais variadas figuras da sociedade francesa. Ele é um entusiasta, sem ser uma espécie de Emma Bovary. Nesta personagem complexa de *A educação sentimental*, Flaubert o faz compartilhar das “ilusões” de seu tempo histórico. Por isso, Frédéric é uma personagem ao modelo historicista. Na interpretação de Ricoeur, o historicismo de Hegel representou uma espécie de “hermenêutica da consciência histórica”:

Reconhecer que a compreensão por si da consciência histórica pode ser afetada desse modo por eventos sobre os quais, uma vez mais, não podemos dizer se os produzimos ou se simplesmente aconteceram conosco é reconhe-

¹¹⁴ Como enfatizou José Carlos Reis sobre o historicismo: “Cada sociedade e época, em sua diferença e verdade, são “históricas”, ou seja, são plenamente o que podem ser. Não são relativas, mas históricas, pois pertencem absolutamente à sua época” (Reis, 2006, p. 219).

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 224. Observar, também, uma face positiva (hoje) do historicismo indicada por José Carlos Reis: “Retorna, de certo modo, a tese da historicidade da razão, da pluralidade dos projetos de vida, da diversidade das formas de saber, da multiplicidade dos modelos de ação, da definição cultural dos valores, a discussão da relação entre valores, ação política e ciência social” (*Ibid.*, p. 225, 226).

cer a finitude do ato filosófico em que consiste a compreensão por si da consciência histórica. Essa finitude da interpretação significa que todo pensamento pensante tem pressuposições que ele não controla e que, por sua vez, tornam-se situações a partir das quais pensamos, sem poder pensá-las por si mesmas.¹¹⁸

Não é isto que ocorre com Frédéric? Neste caso, o Iluminismo estético deste último se confronta com o historicismo do século XIX. Descubra-me (bem como o “mundo”) através dos erros: perspectivismo e historicismo irão impregnar toda *A educação sentimental*. Frédéric na ordem da aparência é burguês (a herança), mas também um romântico que se entusiasma com a revolução; mas na ordem mais profunda (preservada segundo a persistência do Ideal) ele não deixa de ser um radical que rompe com os valores de mercado. O que permite a Frédéric realizar esta ruptura é a permanência da Ideia, que promete a utopia da humanidade.

Como podemos verificar o tratamento dado por Flaubert ao seu personagem principal (Frédéric) é essencialmente historicista. Nesta perspectiva, a realidade surge como fenômeno (histórico). Zizek comenta que esta realidade fenomenal é “estritamente correlata à subjetividade”. Assim, tal realidade surge como “inconsistente” e “autolimitada”; daí a incapacidade do sujeito de “experimentar o Em-si transcendental da maneira como ele “realmente é” ”.¹¹⁹ Zizek complementa:

[Portanto], o sujeito (enquanto autônomo-espontâneo) torna-se mero epifenômeno, sua liberdade torna-se uma “mera aparência” condicionada pelo fato de os númenos lhe serem inacessíveis (de maneira um tanto simplificada, posso dizer que experimento a mim mesmo como livre, na medida em que a causalidade que efetivamente me determina me é inacessível). Em outras palavras, a liberdade do sujeito só pode ser ontologicamente fundamentada na incompletude ontológica da realidade em si.¹²⁰

¹¹⁸ Ricoeur, 2010c, p. 350.

¹¹⁹ Zizek, 2013, p. 127.

¹²⁰ Idem.

Nesse caso, Frédéric exerce uma das possibilidades de consciência histórica. Observar, também, “o homem de avental” (um possível *montagnards*) que surge no final de *A educação sentimental* no instante do golpe de Estado de 1851. Este representa uma forma de conscientização política revolucionária: foi através da derrota nas Jornadas de Junho (1848) que se adquire a consciência da posição (conservadora) da burguesia.¹²¹ É esse tratamento historicista que explica a “educação” de Frédéric. Quando Zizek se refere ao sujeito hegeliano, não deixa de se referir ao “fracasso”, à “finitude” e também à “ilusão”. Isto quer dizer que “a ilusão é necessária, inerente à verdade (...)”.¹²² Portanto, essa “educação” requer a “necessidade do erro”. Nas palavras de Zizek:

(...) epistemológica e ontologicamente, o processo tem de começar com o erro, e a verdade só pode surgir depois, como um erro repetido, por assim dizer. Por que? Porque (...) a verdade (Razão) não é uma correção do erro (das abstrações unilaterais do Entendimento), a verdade é o erro como tal, (...).¹²³

Como o próprio Zizek afirma, Hegel é entendido como um Kant extremado.¹²⁴ Se em Kant a história ainda é precária como fator de mediação, em Hegel ela faz parte de nossa formação constitutiva.¹²⁵ Neste caso o Real não é algo fora, mas está na composição do “obstáculo” e das “impossibilidades”. Por isso nossas representações são “imperfeitas e inconsistentes”.

¹²¹ “ – Como! Então não se vai lutar? – disse Frédéric a um operário. O homem de avental respondeu-lhe: - Só se fôssemos loucos é que nos iam fazer matar por amor aos burgueses! Eles que se arranjem!” (Flaubert, 2015, p. 429).

¹²² Zizek, 2013, p. 229.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ “Em outras palavras, o passo de Hegel não é “superar” a divisão kantiana, mas antes reafirmá-la “como tal”, é abandonar a necessidade de sua “superação” para a “conciliação” adicional de opostos: de mostrar uma perspicácia de como (por meio de uma mudança paraláctica puramente formal), ao postular a distinção “como tal”, já se alcança a “conciliação” buscada. A limitação de Kant não está em ter permanecido dentro dos limites de oposições finitas, em sua incapacidade de alcançar o Infinito, mas, ao contrário, na própria busca de um domínio transcendente além do reino das oposições finitas: Kant não é incapaz de alcançar o Infinito, ele é incapaz de ver que já tem o que está procurando” (Zizek, 2014, p. 45).

¹²⁵ Ao comentar sobre o hegelianismo, Zizek afirma: “Nosso saber é irredutivelmente “subjetivo” não porque somos para sempre separados da realidade em si, mas precisamente porque fazemos parte dessa realidade, porque não podemos sair dela e a observarmos “objetivamente”” (Zizek, 2013, p. 239).

Deste modo a real dimensão da personagem de Frédéric adquire nova significação à luz do pensamento de Zizek sobre Hegel: um hegelianismo com Kant e Marx em seu interior. Aqui não se segue a linha interpretativa de Habermas e Rawls, mas de Zizek que utiliza um Hegel para radicalizar Kant:

É Kant quem vai somente até a metade do caminho em sua destruição da metafísica, mantendo ainda a referência da Coisa-em-si como entidade inacessível externa; Hegel é simplesmente um Kant radicalizado, que dá o passo do acesso negativo ao Absoluto para o próprio Absoluto como negatividade. Ou, em termos da passagem hegeliana de obstáculo epistemológico a condição ontológica positiva (nosso conhecimento da Coisa se transforma em característica positiva da Coisa que, em si, é incompleta, inconsistente): não é que Hegel “ontologize” Kant; ao contrário, é Kant que, na medida em que concebe a lacuna como meramente epistemológica, continua a pressupor um reino numenal totalmente constituído existindo por aí, e é Hegel que “deontologiza” Kant, ao introduzir uma lacuna na própria textura da realidade.¹²⁶

Na concepção de Zizek o Real paralático é o “osso duro do conflito”, que só podemos “confrontar diretamente” apenas “pela lente de uma miríade de ficções simbólicas, de formações virtuais” e que só pode ser “reconstruído retroativamente”. Assim, não foi isto que realizou Flaubert em 1869 (na obra *A educação sentimental*) ao reconstruir retroativamente as experiências de 1848? Com as interpretações de Zizek, pode-se comprovar a complexidade e radicalidade de Flaubert em *A educação sentimental*.

¹²⁶ Zizek, 2014, p. 45.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor W. *Para a metacrítica da teoria do conhecimento: estudos sobre Husserl e as antinomias fenomenológicas*. Tradução de Marco A. dos Santos Casanova. São Paulo: Editora da UNESP, 2015.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ADORNO, Theodor W. *Três estudos sobre Hegel*. Tradução de Ulisses R. Vaccari. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- AGULHON, Maurice. *1848 – o aprendizado da república*: Tradução de Maria I. Rolim. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- ALTHUSSER, Louis. *Por Marx*. Tradução de Maria Leonor F. R. Loureiro. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª Ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BALZAC, Honoré de. *Eugênia Grandet*. Tradução de Moacyr W. de Castro. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BALZAC, Honoré de. *Grandeza e decadência de César Birotteau*. Tradução de Alberto Pimentel Filho. Lisboa: Editora Guimarães, 1968.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

BALZAC, Honoré de. *Mulher de trinta anos*. Tradução de José M. Machado. São Paulo: Editora Clube do Livro, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 5ª Ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Texte presente, établi et annoté par Claude Pichois. Paris: Éditions Gallimard, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução de Fábio de S. Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos F. Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOHM, David. *Totalidade e a ordem implicada*. Tradução de Teodoro Lorent. São Paulo: Madras, 2008.

BONAPARTE, Napoleão. *Memórias de Napoleon I*. Cidade de México: Eusebio Sanchez Editor, 1894.

BORNHEIM, Gerd A. *Sartre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sergio Miceli [et. all.]. São Paulo: EDUSP, 1996b.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996a.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Editora Betrand Brasil, 1989.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

- CANFORA, Luciano. *O mundo de Atenas*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CASSIRER, Ernst. *Kant, vida y doctrina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CASSIRER, Ernst. *O mito do Estado*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Códex, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 3ª Ed. Tradução de Maria de L. Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017.
- CHESSEX, Jacques. *Flaubert: ou le desert em abine*. Paris: Bernard Grasset, 1991.
- COUTINHO, Afrânio *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976
- DARCOSO, Stetina T. de Menezes. *Psicanálise e crítica literária. Estudos de Psicanálise*. Aracaju , nº 33, p.147-154 , Julho, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto A. Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2013.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6ª Ed. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José M. Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. Tradução de José M. Ferreira. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1981.
- FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. Tradução de Eliana M. de Melo Souza. São Paulo: Ensaio, 1994.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. 2ª Ed. Tradução de Adolfo C. Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução de Rosa F. d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. 2ª Ed. Tradução de Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1988.

FLAUBERT, Gustave. *L'Education sentimentale*. Paris: Pocket, 1998.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organizado e traduzido por Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FURET, François. *Marx e a Revolução Francesa*. Tradução de Paulo B. Cachapuz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

GAZZINELLI, Gabriela G. *A vida cética de Pirro*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GOETHE, Johann W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino S. Neto. São Paulo: Editora 34, 2006a.

GOETHE, Johann W. von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006b.

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

GRONDIN, Jean (Org.). *O pensamento de Gadamer*. Tradução de Enio P. Giachini. São Paulo: Paulus, 2012.

GUINSBURG, Jacó. *Dennis Diderot: o espírito das "luzes"*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

HABERMAS, Jürgen. *Conhecimento e interesse*. Tradução de Luiz Repa. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

HABERMAS, Jürgen. *Entre naturalismo e religião: estudos filosóficos*. Tradução de Flávio B. Siebeneichler. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2007.

- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigação quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1984.
- HABERMAS, Jürgen. *Para a reconstrução do materialismo histórico*. Tradução de Rúrion Melo. São Paulo: Editora da UNESP, 2016.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo I: racionalidade da ação e racionalidade social*. Tradução de Paulo A. Soethe. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012a.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoria do agir comunicativo II: sobre a crítica da razão funcionalista*. Tradução de Flávio B. Siebeneichler. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2012b.
- HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.
- HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do espírito*. 3ª Ed. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.
- HEGEL, Georg W. F. *Introdução à história da filosofia*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. *A essência da liberdade humana: introdução à filosofia*. Tradução de Marco A. Casanova. Rio de Janeiro: Via Verita, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. *História da filosofia, de Tomás de Aquino a Kant*. Tradução de Enio P. Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2009a.
- HEIDEGGER, Martin. *Interpretações fenomenológicas sobre Aristóteles: introdução à pesquisa fenomenológica*. Tradução de Enio P. Giachini. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *Parmênides*. Tradução de Sérgio M. Wrublewski. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2009b.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Tradução de João V. G. Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções (1789-1848)*. 36ª Ed. Tradução de Maria T. Teixeira e Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2016.

HOBBSAWM, Eric J. *Como mudar o mundo: Marx e o marxismo, 1840-2011*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HONNETH, Axel. *Reificação: um estudo de teoria do reconhecimento*. Tradução de Rú-
rion Melo. São Paulo: Editora da UNESP, 2018.

HORKHEIMER, Max. *Teoria crítica I: uma documentação*. Tradução de Hilde Cohn. São
Paulo: Perspectiva, 2008.

HOSSNE, Andrea S. *Bovarismo e romance: madame Bovary e lady Oracle*. Cotia: Ateliê
Editorial, 2000.

HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. Tradução de Maria L. Loureiro. Bauru:
EDUSC, 2001.

JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Tradução de
Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*.
Tradução de Valter L. Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Tradução
de Luiz P. Rouanet. São Paulo: Editora da UNESP; Boitempo, 1997.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de
Maria E. Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2007.

KADOTA, Neiva P. *A escritura inquieta: linguagem, criação e intertextualidade*. São Paulo:
Estação Liberdade, 1999.

KANT, Immanuel. *A paz perpétua e outros opúsculos*. Tradução de Artur Morão. Lisboa:
Edições 70, 2013.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª Ed. Tradução de Valerio Rohden
Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. Tradução de Monique Hulshof. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 4ª Ed. Tradução de Fernando C. Mattos. Petrópolis: Editora Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- LABICA, Georges. *As “Teses sobre Feuerbach” de Karl Marx*. Tradução de Arnaldo Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- LANDESMAN, Charles. *Ceticismo*. Tradução de Cecília C. Bartalotti. São Paulo: edições Loyola, 2006.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert G. dos Santos. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- LE GOFF, Jacques (Org.). *A história nova*. 5ª Ed. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª Ed. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana F. Borges. Campinas: Editora da UNICAMP, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Tradução de José A. P. Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LEBRUN, Gérard. *Kant e o fim da metafísica*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEITES, Edmund. *A consciência puritana e a sexualidade moderna*. Tradução de Élide Valarini. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- LIMA, João D. C. de. “Ficções sociológicas: três estudos de interpretação literária”. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução de Maria L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOCKE, John. *Ensaio sobre o entendimento humano*. Tradução de Pedro P. G. Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, selo Martins, 2012.

LÖWY, Michel. *A teoria da revolução no jovem Marx*. Tradução de Anderson Golçalves. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.

LÖWY, Michel. *As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. 5ª Ed. Tradução de Juarez Guimarães e Suzanne F. Léwy. São Paulo: Busca Vida, 1991.

LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda N. C. Brant. São Paulo: Boitempo, 2007.

LÖWY, Michel; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2012.

LUKÁCS, Georg. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011b.

LUKÁCS, Gyorg. *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª Ed. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Gyorg. *Arte e sociedade: escritos estéticos (1932-1967)*. 2ª Ed. Tradução de Carlos N. Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011a.

LYOTARD, Jean-Francois. *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*. Paris: Éditions Galilée, 1986.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MANIERI, Dagmar (Org.). *A temporalidade da história*. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

MAQUIAVEL, Nicolau. *A mandrágora*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MAQUIAVEL, Nicolau. *Comentários sobre a Primeira Década de Tito Lívio*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1979.

- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Tradução de Maria J. Goldwasser. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.
- MARX, Karl. *A guerra civil na França*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011a.
- MARX, Karl. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.
- MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Tradução de Maria H. B. Alves. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2011b.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte/ Cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- MARX, Karl. *Sobre a questão judaica/Cartas a Ruge*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
- MAUPASSANT, Henry A. G. de. *Gustave Flaubert*. Campinas: Pontes, 1990.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *As aventuras da dialética*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3ª Ed. Tradução de Carlos A. R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

- MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MILL, John S. *Sobre a liberdade*. Tradução de Pedro Madeira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A vontade de poder*. Tradução de Marcos S. P. Fernandes e Francisco J. D. de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Escritos sobre a história*. 2ª Ed. Tradução de Noéli C. de Melo Sobrinho. São Paulo: Edições Loyola; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Genealogia da moral: uma polêmica*. 8ª Ed. Tradução de Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- PLATÃO. *O banquete*. 7ª Ed. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.
- QUERIDO, Fabio M. *Michael Löwy: marxismo e crítica da modernidade*. São Paulo: FAPESP; Boitempo Editorial, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Tradução de Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009a.
- RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. Tradução de Carolina Santos. *Novos Estudos - CEBRAP*, Edição 86, Vol. 29, pp. 75-90, março 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete et. all. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

- RAWLS, John. *Justiça e democracia*. Tradução de Irene A. Paternot. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002.
- REIS, José C. *História e teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2006.
- RIBEIRO, Lúcia A. de O. Espaço e imaginação em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert". Dissertação de Mestrado. São Paulo. FFLCH da USP, Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa. Departamento de Letras Modernas, 2009.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion D. Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Escritos e conferências II: hermenêutica*. Tradução de Lúcia P. de Souza. São Paulo: Edições Loyola, 2011b.
- RICOEUR, Paul. *Hermenêutica e ideologias*. Tradução de Hilton Japiassu. Petrópolis: Editora Vozes, 2011a.
- RICOEUR, Paul. *História e verdade*. Tradução de F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1968.
- RICOEUR, Paul. *Na escola da fenomenologia*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- RICOEUR, Paul. *O Si-mesmo como Outro*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Percurso do reconhecimento*. Tradução de Nicolás N. Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Cláudia Berliner. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010a.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa II: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Márcia V. M. de Aguiar. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010b.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III: o tempo narrado*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010c.

RÜSEN, Jörn. *Teoria da História III (História Viva): formas e funções do conhecimento histórico*. Tradução de Estevão de R. Martins. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2010.

SANTOS, Nadier P. dos; SOUZA, Joana K. M. de. A literatura no contexto da revolução estética concebida por Jacques Rancière. *Revista de Filosofia Amargosa*. Bahia, Vol. 13, n. 1, pp. 87-108, junho 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Tradução de Luiz R. S. Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro. 1964.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. 2ª Ed. Tradução de João B. Kreuch. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *O idiota da família I: Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Tradução de Julia de R. Simões. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SARTRE, Jean-Paul. *O idiota da família II: Gustave Flaubert de 1821 a 1857*. Tradução de Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é subjetividade?* Tradução de Estela dos S. Abreu. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *Questão de método*. 3ª Ed. Tradução de Bento Prado Jr. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. 2ª Ed. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: EPU, 1991.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Tradução de M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

- SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa (1830-1930)*. Tradução de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- SENELLART, Michel. *As artes de governar: do regimen medieval ao conceito de governo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2006.
- SENNETT, Richar. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia A. Watanabe. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. 2ª Ed. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- SHAW, William H. *Teoria marxista da história*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- SNOW, C. P. *Os realistas: retrato de oito romancistas*. Tradução de Wilma R. de Carvalho. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.
- SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa*. 2ª Ed. Tradução de Rolando R. da Silva. Rio de Janeiro: DIFEL, 1976.
- SPINELLI, Miguel. *Ética e política: a edificação do éthos cívico da paideia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2017.
- TAYLOR, Charles. *Hegel: sistema, método e estrutura*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- TELES, Gilberto M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Pedrópolis: Editora Vozes, 1992.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *O Antigo Regime e a revolução*. Tradução de Yvonne M. de Camargo Filho. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1979.
- VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche: ensaios de 1961-2000*. Tradução de Silvana C. Leite. São Paulo: wmf Martins Fontes, 2010.
- VICENTE, Vânia. *Arte e verdade em Merleau-Ponty: ecos de um entrelaçamento*. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2018.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. 2ª Ed. Tradução de José L. de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. 2ª Ed. Tradução de Alípio C. de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. Tradução de André Glaser. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Tradução de Maria B. de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ZIZEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. Tradução de Maria B. de Medina. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ZIZEK, Slavoj. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

ZIZEK, Slavoj. *Vivendo no fim dos tempos*. Tradução de Maria B. de Medina. São Paulo: Boitempo, 2012.