

REVISTA
Nº 42 **NOVOS RUMOS**

CELSO FREDERICO

A ARTE EM MARX:

UM ESTUDO SOBRE

OS MANUSCRITOS

ECONÔMICO-FILOSÓFICOS

A ARTE EM MARX: UM ESTUDO SOBRE *OS MANUSCRITOS ECONÔMICO-FILOSÓFICOS*

Celso Frederico*

À memória de Octavio Ianni

O interesse de Marx pela arte é antigo. Em seus anos de formação universitária, junto com o direito e a filosofia, Marx empenhou-se seriamente no estudo da literatura e da estética, tendo acompanhado os cursos de Schlegel sobre literatura antiga. No início de 1842, paralelamente à atividade jornalística, dedicou-se a escrever um *Tratado sobre a arte cristã*, além de dois ensaios, *Sobre a arte religiosa* e *Sobre os românticos*. Todo esse material se perdeu, informa Lifshitz, que pesquisou os cadernos de leitura nos quais Marx fazia anotações preparatórias e resumos de livros que serviram de base para a redação dos referidos textos.¹

Durante o ano de 1843, Marx deixou de lado o estudo da arte por causa, certamente, da sua atribulada militância jornalística e do início de seu exílio em Paris. Em 1844, a mudança nos rumos de suas investigações repôs o interesse pela arte, como transparece nas páginas dos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Marx, então, debate-se com a dupla influência de Hegel e Feuerbach, fato que marcará profundamente as suas incursões na estética. Estamos diante de um jovem autor às voltas com influências teóricas contraditórias e desejoso de encontrar um caminho para poder consolidar suas próprias idéias.

As idéias estéticas de Feuerbach foram expressas no interior de sua polêmica mais geral contra o conjunto da filosofia hegeliana. Se a disputa metodológica entre os dois autores é tema recorrente para se entender a gênese do pensamento de Marx, as reflexões sobre a arte não mereceram ainda a atenção devida. Evidentemente, a *Estética* hegeliana é matéria exaustivamente estudada. Já as idéias estéticas de Feuerbach, espalhadas quase sempre sob a forma de aforismos no corpo de sua obra, não foram ainda analisadas – até onde podemos saber – pelos estudiosos. O caráter grandioso do sistema hegeliano, do qual a estética é um momento importante, contrasta vivamente com a fragilidade das críticas de Feuerbach. Entretanto, tais críticas, em seu apaixonado materialismo sensualista, influenciaram diretamente a formação do pensamento de Marx. Daí a necessidade de enfocá-las com o devido cuidado. Para isso, faremos uma breve apresentação das idéias estéticas de Hegel para, em seguida, podermos tratar da contestação dirigida a elas por Feuerbach.

* Professor da ECA-USP e bolsista do CNPq.

HEGEL E A ESTÉTICA: A VERDADE NO SENSÍVEL

Como qualquer outro tema tratado por Hegel, a arte insere-se como parte orgânica de seu sistema filosófico e a ele permanece subordinado. Na odisséia do pensamento, marcada sempre pelo ritmo ternário de sua dialética, a arte desponta como o primeiro momento da afirmação do Espírito Absoluto, a ser superado, em seguida, pela religião e pela filosofia. Ela, portanto, é apresentada como uma alienação do pensamento, como pertencente a uma fase inicial deste, como um meio sensível para o homem tomar consciência do Espírito Absoluto.

A filosofia da arte é um capítulo necessário no conjunto do sistema hegeliano e somente como parte constitutiva desse sistema pode ser plenamente entendida. Por isso, Hegel afirma que a *justificação da necessidade* para se iniciar o estudo do fenômeno artístico, exigência metodológica preliminar do método dialético, deve ser remetida para o próprio sistema filosófico, chave para a compreensão das várias manifestações do Espírito.

A inserção da arte na filosofia obriga Hegel a polemizar contra os que negam tal procedimento. É o caso dos autores que afirmam não dever ser o *belo* objeto da especulação filosófica, já que ele é o produto da imaginação indisciplinada e anárquica da intuição e dos sentidos. Se, graças à arte, nos libertamos do “reino perturbado, obscuro, crepuscular do pensamento”, se, graças a ela, recuperamos nossa liberdade ascendendo ao “reino tranqüilo das aparências amigáveis”, não faria sentido atrelar essa luminosa e desregrada manifestação de liberdade, expressa pela arte, aos domínios cavernosos das sombras, ao “íntimo sombrio do pensamento”, às idéias áridas, obscuras e sem vida...

Contra os inimigos do pensamento racional, Hegel argumenta que a arte e a filosofia, sob prismas diversos, buscam a mesma coisa: a *verdade*. Seguindo esse raciocínio, opõe-se frontalmente tanto ao romantismo irracionalista, que situa a arte para além dos limites da razão, quanto ao criticismo de Kant, que concebe a arte como um “interesse desinteressado” e complacente, como um jogo de aparências agradáveis feito à revelia do conteúdo a ser representado.

Negando a contraposição entre beleza e verdade, forma e conteúdo, Hegel afirma a inteligibilidade da arte. O conteúdo, sempre determinante na dialética, expressa, segundo ele, o autodesenvolvimento do Espírito na história do universo. Apesar desse invólucro místico, a arte é vista como possuidora de um caráter histórico e social e, por isso, capaz de ser estudada racionalmente.

Estamos, assim, distante das posições idealistas que vêem a arte como uma façanha exclusiva da consciência humana (Kant) e, também, das diversas correntes do materialismo vulgar que acreditavam ser a beleza uma propriedade inerente à natureza. Contra essa última posição, Hegel defende o caráter humano da arte, vendo nela uma forma de consciência advinda do descontentamento próprio de quem não quer permanecer no estado natural. “O homem não quer ser o que a natureza fez dele”, diz a propósito do homem primitivo coberto de adornos, com incisões nos lábios e nas orelhas, etc. O ato consciente a presidir a diferenciação do homem para com a natureza leva Hegel ao ostensivo desprezo do *belo natural*, considerado uma forma imperfeita e incompleta quando comparado ao *belo artístico*.

O *belo natural* só merece alguma consideração enquanto participante do Espírito: sem esse relacionamento vital, sem estar penetrado pelo Espírito, a beleza permanece prisioneira da indiferença inanimada da natureza.

No difícil e obscuro sistema hegeliano, a arte é, simultaneamente, uma manifestação que torna o Espírito consciente de seus interesses e um modo através do qual o homem diferencia-se da natureza, situa-se em face de seu próprio ser, faz-se objeto de contemplação, exterioriza-se, desdobra-se, projeta-se, representa-se a si próprio e, assim, toma consciência de si. Para o homem, a arte é uma forma de conhecimento e uma afirmação ontológica. Portanto, diversamente da indiferença dos objetos naturais, os objetos artísticos são possuidores de um conteúdo, de um *sentido*, posto objetivamente pelo artista e aceito subjetivamente pelo receptor. E Hegel aproveita para lembrar que a palavra *sentido* comporta dois sentidos significados:

Por um lado, designa os órgãos que presidem à apreensão imediata; por outro lado, chamamos "sentido" à significação, à idéia de um coisa, àquilo que há nela de geral. Deste modo, o "sentido" refere-se, por um lado, ao aspecto imediatamente exterior da existência e, por outro lado, à sua íntima essência. É tal a consideração refletida que, em vez de separar as duas partes, as apresenta simultaneamente, quer dizer, recebe a intuição sensível de uma coisa e, ao mesmo tempo, apreende o sentido e o conceito dela. Mas recebidas estas determinações num estado de não-dissociadas, o contemplador ainda não adquire consciência do conceito que, por assim dizer, só vagamente presente.²

Com essa diferenciação, Hegel mostra que não se deve reduzir o sentido de uma coisa à sua manifestação exterior dada diretamente à senso-percepção; mostra igualmente a necessidade de apanhar, num duplo movimento de aproximação e dissociação, a "significação essencial" em sua "unidade necessária". Mas a citação acima aponta ainda para a definição hegeliana de arte, bem como para os limites dessa forma de conhecimento.

A busca do sentido dos objetos artísticos põe-se como um dos principais problemas a ser equacionado pela estética. Também aqui Hegel descarta o procedimento que se detém nos particulares e nas suas diferenciações internas para, só então, deduzir o universal, o conceito. A dialética exige que se tome como ponto de partida o universal, no caso, a *idéia do belo*. Nisso, Hegel repete Platão: "[...] deve-se considerar, não os objetos particulares qualificados de belo, mas o Belo". O início é a idéia de belo, a idéia una, que, paulatinamente, se vai diferenciando e se desdobrando numa multiplicidade de formas particulares.

Em sua unidade essencial a se revelar em formas diferenciadas, a arte é definida como a *manifestação sensível* do Espírito. O aparecer sensível do Espírito não se confunde com uma aparência qualquer, arbitrária e ilusória: é, ao contrário, a aparência necessária de um conteúdo verdadeiro, de uma essência que precisa aparecer, mas não se identifica diretamente com a aparência. A arte é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano. Na vida cotidiana, empírica e sensível, a realidade se nos apresenta como um conjunto de objetos exteriores e de sensações a ele associadas. Esta realidade dissimula a verdade, pois a aparência é pura ilusão, despistamento e engano. "A verdadeira realidade existe para lá da sensação imediata e dos objetos que apercebemos diretamente",³ diz Hegel para nos alertar das deformações operadas na vida cotidiana. Diferentemente da experiência cotidiana, a arte nos fornece uma realidade mais alta e verdadeira, depurada dos elementos arbitrários e contingentes. Ela, portanto, coloca-nos em contato com a verdade:

Em sua mesma aparência, a arte deixa entrever algo que ultrapassa a aparência: o pensamento; ao passo que o elemento sensível e direto não só não é a revelação do pensamento implícito como ainda o dissimula numa acumulação de impurezas para que ele próprio se distinga e apareça como único representante do real e da verdade.⁴

Liberta das “impurezas” do cotidiano, a arte revela uma realidade mais profunda e verdadeira. Como manifestação sensível do Espírito, ela exerce uma função mediadora unindo o meramente sensível e o inteligível, o finito e o infinito, o subjetivo e o objetivo, a natureza prisioneira de si mesma e a liberdade do pensamento.

Essa função mediadora da arte faz com que o representado surja não como o sensível enquanto tal, mas o sensível em sua *idealidade*. Evidentemente, não se trata da idealidade absoluta, aquela trabalhada pelo pensamento abstrato. A arte, como a filosofia, também é uma busca espiritual da verdade, mas, diferentemente desta, a arte possui um aspecto sensível imediato, pois opera nas coisas materiais. Mas, por ser uma união do espiritual com o sensível, a matéria da arte não pode ser o sensível imediato, mas sim o sensível no “estado de idealidade”, em sua condição de sensível espiritualizado ou de espírito sensibilizado. Por isso, Hegel pôde chegar à seguinte definição: “[...] o reino da arte é o *reino das sombras* do belo. As obras de arte são sombras sensíveis”.⁵

Tendo por função tornar o Espírito acessível à nossa contemplação, a arte impõe-se como uma forma especial de conhecimento, como uma tomada de consciência do absoluto a partir do sensível. Através dela, o homem exercita a sua liberdade deixando de ver a exterioridade como mera exterioridade. Com a representação artística, ele se reconhece em suas obras ao vê-las como um resultado de sua atividade consciente.

A arte, como vimos, dirige-se ao aparente, mas o ultrapassa, já que este é um sinal do Espírito. A própria aparência artística, astuciosamente, deixa entrever algo que a ultrapassa. Com isso, a arte depara com os seus limites, que passam a exigir uma outra forma de conhecimento mais elevada, capaz de exprimir a verdade de modo adequado.

A exigência da forma espiritualizada de expressão e a necessidade de exprimir o absoluto, além das limitações de sua manifestação sensível, apontam para a necessidade da superação da arte. Por isso, no segundo momento do sistema hegeliano, a intuição sensível fornecida pela arte dá lugar a uma forma mais elevada de consciência para que o homem possa afirmar a verdade: a *religião*, momento que efetua a passagem para a representação do absoluto. Finalmente, no terceiro momento do sistema, surge triunfante a *filosofia*, a forma suprema e livre da manifestação do Espírito, que supera a religião: enquanto nesta a verdade anuncia-se sob a forma de representação por imagens, na filosofia a verdade é plenamente refletida pelo pensamento puro, que tudo cria a partir de si, dispensando a referência à exterioridade.

Não convém alongarmos essa breve exposição do sistema hegeliano nem discorrermos sobre o vastíssimo leque dos temas artísticos tratados na extraordinária estética de Hegel. O que vimos até aqui, de forma resumida e lacunosa, já é suficiente para inferir os termos sobre os quais se assentará a crítica feuerbachiana.

FEUERBACH E A ESTÉTICA: A VERDADE DO SENSÍVEL

Na contestação global da filosofia hegeliana, efetivada por Feuerbach, há poucos momentos de referência à arte. Diante da monumental *Estética* de Hegel, os aforismos feuerbachianos espalhados aqui e ali no corpo de seus fragmentados textos não chegam a atingir o mesmo poder destrutivo nem o efeito perturbador daquelas passagens filosóficas em que o seu materialismo é contraposto à teologia racionalizada do velho filósofo. Mais ainda: justamente nas breves considerações sobre a arte, a debilidade da filosofia de Feuerbach, suas contradições internas e ambigüidades, afloram para demonstrar a fragilidade de um pensamento que pretendeu subverter o edifício grandioso construído por Hegel e erigir-se como uma alternativa a ele.

Em sua tentativa de desmontar o concatenado sistema filosófico hegeliano, Feuerbach apegou-se à constatação da existência de uma inversão entre sujeito e predicado, ser e pensamento. Por isso, não podia aceitar o primado do Espírito, esta abstração teológica que tudo põe e dispõe em sua marcha ascendente. A justificação da arte, deslocada por Hegel para o campo inicial do pensamento filosófico, parecia, aos olhos de Feuerbach, a comprovação do caráter alienado de uma filosofia que a todo instante inverte as relações existentes na realidade. Além disso, os três momentos lógicos da manifestação do Espírito (intuição = arte; representação = religião; pensamento = filosofia) expressariam, segundo ele, o falso positivismo de Hegel, sua teologia racionalizada que só faz reafirmar, pela filosofia, o que anteriormente havia negado (religião).

O mesmo raciocínio apresentado contra o conjunto do sistema hegeliano reaparece nos comentários tópicos sobre o fenômeno artístico:

[...] em conseqüência da abstração do sensível que é seu princípio, ela [a intuição] reduzia a qualidade sensível a uma simples determinação formal, a filosofia especulativa concebeu a arte e a religião não na verdadeira luz, na luz da realidade, mas no claro-escuro da reflexão: a arte é Deus na determinação formal da intuição sensível, a religião é Deus na determinação formal da representação.⁶

A arte em Hegel, portanto, seria iluminada não por uma luz verdadeira, mas pelo claro-escuro da reflexão. Envolta na penumbra mística, ela apenas nos revelaria a meia face soturna de uma infeliz habitante do reino das sombras a quem foi negada toda a espontaneidade, iniciativa e liberdade. De fato, Hegel entendia a arte como representante da verdade *no* sensível, como um sinal, e nada mais que um sinal, do obscuro Espírito. Querendo tirá-la da nebulosa esfera da teologia, Feuerbach clama pela luz verdadeira, a luz da realidade efetiva que tem na certeza sensível o seu ponto de apoio. “Somente o sensível é claro como o dia”; sob esta luz cristalina pretende ele exorcizar o mais-além do Espírito que a arte, segundo Hegel, apenas deixaria entrever. Sob a cintilação imediata da realidade a se descortinar aos nossos olhos, Feuerbach afirma: “[...] a arte representa a verdade do sensível”;⁷ “[...] a arte só pode representar o verdadeiro, o inequívoco”.⁸

Sem o recurso enganoso da Idéia — que nos sombrios bastidores do pensamento especulativo tudo conduz —, a arte exige ser vista como uma verdade imediata, apoiada em si mesma, inequívoca, evidente, exposta à nossa frente. Mas, o que é esse objeto diáfano que o homem contempla?

A filosofia feuerbachiana chega aqui a uma posição ambígua e insustentável. Inicialmente, acreditava ser o sensível o dado imediato oferecido à senso-percepção. Depois, sob o fogo cerrado da crítica, recuou parcialmente dessa posição ao admitir que:

O sensível não é o imediato da filosofia especulativa, isto é, o elemento profano, ao alcance da mão, desprovido de pensamento, compreendendo-se em si mesmo. A intuição imediata e sensível é, pelo contrário, posterior à representação e à imaginação. A intuição humana primitiva é unicamente a intuição de representação e da imaginação. A filosofia e a ciência em geral têm portanto como tarefa não distanciar-se das coisas sensíveis e reais, mas ir até elas; não transformar os objetos em pensamentos e em representações, mas tornar visível, isto é, objetivo, o que o olho comum é incapaz de ver.

Os homens começam por ver as coisas tais quais elas lhes aparecem e não como são; por ver nas coisas não elas mesmas, mas unicamente a idéia que fazem delas, por projetar nelas sua própria essência, sem distinguir o objeto de sua representação. A representação está mais próxima do que a intuição do homem sem cultura, do homem subjetivo; porque a intuição o arranca de si mesmo, enquanto a representação deixa-o em si mesmo.⁹

O pensamento especulativo, portanto, em sua pressa, tudo transforma em representação, em construção, em objeto feito por ele mesmo, ao traduzir as coisas em pensamento, deslocando-as da própria realidade imediata e sensível. A nova filosofia de Feuerbach quer a comunhão com o sensível, comunhão que teria existido no “mundo onírico dos orientais” e na antigüidade grega e só agora pôde regressar ao homem culto e desalienado liberto do pensamento especulativo que separou o sensível do pensamento.

A nova filosofia, ao recusar o divórcio entre os sentidos e o entendimento, nos revela abruptamente o supra-sensível no interior do próprio sensível: “[...] não precisamos, portanto, *ultrapassar* a ordem do sensível para atingir o *limite* do puramente sensível”.¹⁰ E o que é este supra-sensível contido e mostrado pela sensibilidade, pela intuição imediata? Qual é afinal o objeto, o segredo escondido e revelado pela diáfana aparência sensível? Contra o claro-escuro do pensamento reflexivo, Feuerbach uma vez mais anuncia a translúcida certeza imediata que pretende conter toda a verdade:

Quando se adora Deus *no* fogo onde aparece, é, na verdade, o fogo que é adorado como Deus. O Deus que reside no fogo nada mais é que a essência do fogo que impressiona o homem pelos seus efeitos e suas propriedades; o Deus que reside no homem nada mais é que a essência do homem. E, de igual modo, o que a arte apresenta na forma do sensível nada mais é do que a essência própria do sensível e inseparável desta forma.¹¹

A arte, no exemplo acima, apresenta a essência do próprio sensível, essência inseparável de sua forma, oferecida diretamente à contemplação. Em sua irreduzível imediatez a arte fornece, ao mesmo tempo, a essência (o universal) e o sensível (o particular). Ela, assim, possibilita a visão de um objeto desalienado, capaz de aglutinar numa unidade imediata o universal e o particular, contrariamente, portanto, ao pensamento especulativo que se esforça por quebrar aquela unidade espontânea.

O mundo transparente de Feuerbach é concebido a partir de um princípio radicalmente oposto àquele que inspirou o soturno reino das sombras da filosofia hegeliana da arte. Para Hegel, através da mediação do sensível, a primeira aparição do Espírito, o homem pode entrever a verdade. O privilégio concedido à verdade, ao conteúdo, exige, entretanto, a superação da intuição sensível da verdade (arte) pela sua representação (religião) e, depois, pelo pensamento reflexivo (filosofia).

Além disso, na estética hegeliana há um impulso exigindo a superação da atitude meramente contemplativa perante a beleza. Hegel, assim, rejeita com veemência a tese naturalista que vê a beleza como uma propriedade intrínseca das coisas. A recusa do *belo natural* faz-se acompanhar de uma conceituação muito precisa do sensível presente na arte. Como um campo de mediações, um pólo aglutinador do sensível e do inteligível, do conteúdo e da forma, a arte trabalha com o sensível em sua “idealidade”, ela nos revela a idéia, o infinito, sob a forma finita do sensível.

Feuerbach, evidentemente, caminha numa direção oposta. Nega o procedimento mediador da dialética o qual, segundo ele, só nos mostra o finito para em seguida suprimi-lo, reduzindo sua existência a um mero momento do infinito. Neste ponto, ele reafirma a sua convicção sobre o caráter contraditório da filosofia hegeliana que, em sua movimentação lógica, acaba confessando, sem querer, tomar o finito e o infinito como termos antagônicos. Partindo dessa idéia, Feuerbach volta-se para o terreno da arte onde pretende ver a exuberante celebração do finito que se quer infinito: “[...] a arte procede do sentimento de que a vida neste mundo é a verdadeira vida, que o *finito* é o *infinito* — do entusiasmo que vê o ser *supremo* e *divino* num ser *determinado* e real”.¹² Com essa

reivindicação antropológica da unidade entre o finito e o infinito, Feuerbach nega o caráter de “miserabilidade” e “indigência” atribuído por Hegel ao finito, denunciando nessa posição o desprezo religioso pela vida real dos homens contraposta à felicidade imaginária a ser desfrutada no reino dos céus.

A contestação do caráter especulativo e teológico da filosofia hegeliana leva Feuerbach a pôr em primeiro plano a verdade imediata e humana revelada pela arte. Paralelamente, faz a apologia das particularidades, das diferenças distribuídas espacialmente, opondo-se assim ao movimento mediador da lógica hegeliana. Lógica que, em seu percurso histórico, tudo submete a uma idéia prévia do belo desdobrando-se nas múltiplas formas artísticas para, logo depois, negá-las através da religião e da filosofia. Na beleza plástica — imediata — da arte, na contemplação das particularidades finitas, irrompe, para Feuerbach, a luz vivificante da infinitude da essência humana:

O monoteísmo cristão não tem em si qualquer princípio de cultura artística ou científica. Só o politeísmo, o chamado culto dos ídolos, é a fonte da arte e da ciência. Os gregos não se elevaram à perfeição das artes plásticas senão porque viram, sem reserva nem hesitação, na forma humana a forma suprema, a forma da divindade [...] Os cristãos foram artistas e poetas em contradição com a essência de sua religião [...] Por motivos religiosos, Petrarca arrependeu-se dos poemas nos quais havia divinizado sua Laura. Por que os cristãos não têm, como os pagãos, obras de arte adequadas às suas representações religiosas? Por que não têm nenhuma imagem do Cristo que os satisfaça plenamente?¹³

Os elementos metodológicos centrais da crítica de Feuerbach ao pensamento hegeliano encontram-se sugeridos no comentário acima que contrapõe a religião cristã e a arte. Eles nos lembram outros momentos de sua crítica a Hegel que, afinal, confluem todos para uma mesma associação: o monoteísmo da religião cristã, o monismo do método, o monólogo solitário do pensamento desprovido de objetos reais, a monotonia do discurso lógico alheio aos sentimentos humanos, a monarquia prussiana totalitária. Todos esses momentos são citados como denúncias a Hegel e às demais formas de pensar apoéticas, intolerantes, abstratas e alheias aos sentimentos, repetitivas, inimigas do convívio democrático das livres diferenças. O humanismo feuerbachiano lança um olhar nostálgico para a Grécia antiga, interpretando o politeísmo como a celebração das qualidades humanas:

os deuses homéricos comem e bebem — isso significa: comer e beber é um prazer divino. Força física é uma qualidade dos deuses homéricos: Zeus é o mais forte dos deuses. Por quê? Porque a força física é em si e por si algo tido por glorioso, divino [...] Não a qualidade da divindade, mas a divindade da qualidade é a primeira e verdadeira essência divina.¹⁴

Nesta perspectiva antropologizante, Feuerbach quer ver a arte como a manifestação do ser humano verdadeiro, um ser desalienado, absoluto, podendo em tudo contemplar a sua essência, já que nada mais o separa dela. Daí o elogio do politeísmo que reconhece na figura sensível do homem o próprio Deus, fazendo assim do finito um infinito, expressando nos seres particulares a verdade da essência, a universalidade do espécime.

A arte realiza conscientemente o mesmo papel que a religião desempenha inconscientemente: expressa a consciência humana do infinito. Ambas são manifestações especificamente humanas, dado que, para os animais, a limitação do ser determina a limitação da consciência. O caráter antropológico da arte recusa qualquer interpretação religiosa:

A consciência da divindade do humano, do infinito do finito, esta consciência resolvida, tornada carne e sangue, é a fonte de uma poesia e de uma arte novas [...] A fé no além é uma fé absolutamente contrária à poesia. É a dor que é a fonte da poesia. Só quem experimenta uma perda infinita na perda de um ser finito pode conceber o fogo do lirismo. Só o encanto doloroso da recordação do que já não existe é o primeiro artista, o primeiro idealista no homem. Ao contrário, a crença no além faz de toda dor uma ilusão e uma não-verdade.¹⁵

Se na filosofia especulativa o finito era a verdade do infinito, na nova filosofia humanista trata-se de reconhecer o infinito como a verdade do finito. A inspiração do artista decorre da revolta contra os limites postos pela morte, o perecimento, e pelo término das paixões. E aqui Feuerbach é romântico: quer ir além da finitude ao transformá-la num absoluto. Contra o racionalismo religioso de Hegel, elege para a nova proposta de filosofia o coração como princípio: “[...] o que é finito para a razão é nulo para o coração”;¹⁶

[...] a música é um monólogo do sentimento. Mas o próprio diálogo da filosofia é, em verdade, apenas um monólogo da razão: o pensamento só fala para o pensamento. O brilho das cores dos cristais arrebatava os sentidos; mas à razão só interessam as leis da cristalonomia. Para a razão só é objeto o racional.¹⁷

Os sentidos, emancipados do jugo da razão, desautorizam a inclusão da arte como um momento racional passível de ser conhecido pelo pensamento, tal como queria Hegel. Fixando-se no sensível, no finito, Feuerbach argumenta que “[...] o objeto da arte (mediatamente nas belas letras, imediatamente nas artes plásticas) é objeto da vista, do ouvido e do tacto. Portanto, não é só o finito, o fenômeno, que são objetos dos sentidos, mas também a essência verdadeira e divina: os sentidos são, portanto, o órgão do absoluto”.¹⁸

O objeto artístico, entregue à dinâmica dos sentidos, comporta não só o finito, a esfera das “aparências amigáveis”, mas também a própria essência do homem. Como o amor, a arte é descoberta e contemplação do gênero humano e, também, identificação com ele; ambos são produtos da afecção e da carência, petições contra a finitude e desejo de ultrapassá-la, rumo às infinitas possibilidades próprias do gênero humano.

No universo amoroso e sem fronteiras da filosofia feuerbachiana tudo é revelação instantânea e desinteressada, iluminação súbita das essências. O aperto de mão dos amantes lhes revela não só o calor do corpo humano, mas os próprios sentimentos, não só o externo, mas também o interno. E, como o homem é um ser natural, a própria natureza exterior ergue-se diante dele desinteressadamente como uma extensão harmoniosa de sua essência. Feuerbach, por isso, pode dizer:

O olho que contempla o céu estrelado, que distingue aquela luz que nem ajuda, nem prejudica e que nada tem em comum com a terra e suas necessidades, este olho vê nesta luz a sua própria essência, a sua própria origem. O olho é de natureza celestial. Por isso eleva-se o homem acima da terra somente através do olho; por isso inicia-se a teoria com a contemplação do céu. Os primeiros filósofos foram astrônomos. O céu lembra ao homem o seu desígnio, lembra-o de que ele não nasceu somente para agir, mas também para contemplar.¹⁹

Na contemplação o homem relaciona-se com sua própria essência e, identificando-se com ela, torna-se um ser desalienado, um absoluto. Contemplar é entregar-se ao objeto e, nessa entrega, sentir e apossar-se da própria essência através da pura ação da consciência que retira o objeto de sua exterioridade: “[...] qualquer que seja o objeto de

que tomemos consciência fará simultaneamente que tomemos consciência da nossa própria essência”.²⁰ Assim, conclui Feuerbach, “[...] o homem, cuja essência é determinada pelo som, é dominado pelo sentimento, pelo menos pelo sentimento que encontra o seu elemento correspondente no som”.²¹

A tese feuerbachiana segundo a qual o homem nada é sem o seu objeto tinha servido em outros momentos para criticar o pensamento ensimesmado de Hegel, que só se relacionaria consigo mesmo, num monólogo estéril indiferente aos objetos reais. Essa mesma tese reaparece a propósito da arte: “[...] o que te domina quando os sons te dominam? O que ouves neles? O que mais a não ser a voz do teu próprio coração?”;²² “[...] quem ainda não experimentou o poder esmagador dos sons? Mas o que é o poder dos sons a não ser o poder dos sentimentos? A música é o idioma do sentimento — o som é sentimento puro, o sentimento que se comunica consigo mesmo”.²³

Em Feuerbach, portanto, o sentido estético depende dos atributos humanos, e estes são inatos. A arte revela ao homem a sua essência. Mas, quem é esse homem capaz de entendê-la, capaz de afirmar a infinitude das possibilidades genéricas, capaz de reconhecer a sua própria natureza nos objetos exteriores? O nosso autor, aqui, limita-se a observar que se refere ao homem culto dotado de certos atributos. Caso contrário, a arte não tem eficácia:

[...] como posso sentir um belo quadro como belo se a minha alma é uma decadência estética? Mesmo que não seja um pintor, que não tenha a capacidade de criar de mim algo belo, tenho, entretanto, sentimento estético, razão estética, ao perceber coisas belas fora de mim [...] O que é meramente contrário à minha natureza, com o que não me une nenhum elo de comunicação, isto não me é pensável nem perceptível.²⁴

Para o homem culto capaz de contemplar um objeto exterior e nele reconhecer a sua própria essência, capaz, portanto, de transcender a sua finitude individual pelo reencontro com as possibilidades infinitas do gênero, a arte descortina-se como a exaltação dos sentidos, a vitória dos sentimentos contra a razão, o culto das “aparências amigáveis” como realização imediata da verdade *do* sensível.

O LEGADO DE FEUERBACH

As idéias estéticas de Feuerbach espalhadas no corpo de suas obras formam um conjunto ambíguo de aforismos cujo sentido nunca se fecha totalmente. O equilíbrio provisório desse conjunto assenta-se, como de resto a própria filosofia do autor, na presença de duas idéias-forças: a reivindicação do *primado das sensações* sobre o pensamento abstrato e a *defesa do humanismo* contra a visão teológica do mundo.

Esse equilíbrio, presente na obra de Feuerbach, influenciou a intelectualidade progressista durante a década de 1840 e, especialmente, em 1848-1849, os anos dramáticos da revolução e da contra-revolução. Lukács, um dos autores que se aventurou a mapear a influência de Feuerbach na cultura de seu tempo, considera-o o “último pensador revolucionário” da burguesia alemã.²⁵ Com a nova fase histórica aberta em 1848, diz Lukács, consuma-se a dissolução do hegelianismo. Hegel, então, é momentaneamente esquecido e, com ele, o seu persistente contestador.

Os dois grandes pensadores, contudo, deixaram a sua presença difusa em toda a elaboração teórica da cultura europeia. Feuerbach teve suas idéias retomadas criticamente por duas correntes contraditórias de pensamento: os representantes do irracionalismo,

que, na dura interpretação de Lukács, ao abandonarem a herança humanista, teriam aberto o caminho para a ascensão do nazismo e, de outro lado, pelo pensamento revolucionário dos intelectuais humanistas ligados à classe operária.

Segundo Lukács, muitos foram os discípulos de Feuerbach que divorciaram, com maior ou menor intensidade, o *sensualismo* do *humanismo*, enfatizando o primeiro aspecto. Entre eles podem ser lembrados, além de boa parte dos jovens hegelianos de esquerda, o escritor suíço-alemão Gottfried Keller, o teórico da arte Hettner, o poeta Hervegh, o músico Wagner, o filósofo Nietzsche (através da influência de Bruno Bauer), etc.²⁶

Do outro lado, os defensores do humanismo deram, num sentido oposto, continuidade às idéias de Feuerbach, mas acabaram desligando-as do sensualismo originário que informava o pensamento do mestre. É o caso de Tchernichevski que, ao lado de Belinsky e Dobroliubov, integrava a corrente dos críticos de arte ligados aos ideais democrático-revolucionários da Rússia. As condições sociais e políticas retardatárias desse país dominado pela autocracia czarista explicam a duradoura influência de Feuerbach como um autor venerado pelos setores democráticos. A tese acadêmica de Tchernichevski, *A relação estética entre a arte e a realidade*, escrita em 1853, não citava Feuerbach. No prefácio para a terceira edição da obra, de 1888, Tchernichevski afirma que todo o seu texto é uma tentativa de aplicar à estética as idéias de Feuerbach: este autor, contudo, não havia sido citado por causa da rígida censura czarista que proibia qualquer referência ao seu nome. Feuerbach ainda era considerado um pensador subversivo demais para a Rússia da época... O prefácio à terceira edição só pôde ser publicado finalmente em 1906, cinquenta e três anos depois da obra ter sido escrita...

Apesar da veneração de Tchernichevski por Feuerbach, a paixão revolucionária do autor russo, sua preocupação com as questões sociais e seu empenho em estudar a fundo as questões estéticas levaram-no a desenvolver um pensamento próprio nem sempre muito fiel ao mestre. A dificuldade de conciliar a filosofia contemplativa de Feuerbach com os temas sociais que comandavam as preocupações de Tchernichevski impôs-se como uma barreira intransponível e acabou levando-o a desenvolver um pensamento original sobre a arte, distante das intuições feuerbachianas.²⁷ Por isso, de Feuerbach restou basicamente a defesa do materialismo reivindicada como um divisor de águas pelo pensamento social russo, como atesta o Lênin de *Materialismo e empiriocriticismo*.

Mas o materialismo-sensualista de Feuerbach, por prescindir da história, era falho e insuficiente para os seus discípulos entregues à luta política e às preocupações sociais. O itinerário do jovem Marx a partir de 1843, marcado pela defesa do materialismo, é o exemplo mais notável das deficiências do legado feuerbachiano.²⁸ Mas antes de entrarmos em Marx, faz-se necessário ainda um comentário final sobre as posições estéticas de Hegel e Feuerbach.

Todos os pensadores revolucionários que se reclamam humanistas e materialistas saudaram a investida feuerbachiana ao idealismo de Hegel. O eixo dessa investida está na crítica da desvalorização do mundo material, visto abstratamente em Hegel como uma alienação do Espírito. Na mística unidade de sujeito e objeto, a realidade despontava como uma negação do Espírito que, após realizar o seu percurso lógico, reconcilia-se consigo mesmo, cancelando toda a exterioridade do mundo material. Transferida para o terreno artístico, essa desvalorização do mundo material fez-se acompanhar da *desvalorização da arte*, reduzida a simples aparência a ser captada inicialmente pela intuição sensível, antes que o pensamento surja e demonstre a sua superioridade, substituindo a beleza pela verdade enfim liberta de sua transitória forma sensível.

O exemplo típico dessa desvalorização encontra-se na interpretação hegeliana da dificuldade da arte fornecer uma imagem definitiva do Cristo: essa dificuldade significa um *limite* da arte como forma de expressão. Como “espiritualidade pura”, a figura de Cristo não se coaduna com a precariedade do sensível e exige uma forma mais elevada de expressão: a representação interiorizada própria da religião cristã. Feuerbach refere-se diretamente a esse exemplo para denunciar a contradição entre a arte e a religião. Contra o *al di là* da verdade do Espírito sinalizada sensivelmente pela obra de arte, Feuerbach contrapõe o aqui e agora do sensível, trazendo para o primeiro plano o *al di qua* da realidade humana imediata.

O caráter terreno e antropomorfizador da arte, tal como aparece em Feuerbach, influenciou diretamente o jovem Marx. Nesse ponto, a trajetória de Marx parte das formulações feuerbachianas e não do idealismo hegeliano.

O mesmo não acontece, porém, com o sensualismo e suas implicações no campo estético: o caráter contemplativo da apropriação artística e a defesa do *belo natural*.

Contra a autonomização do sensível, Hegel havia defendido o caráter racional da arte — uma forma de conhecimento desenvolvida historicamente pelo homem — não separando, portanto, a beleza sensível da verdade. O que interessava a Hegel era o *conteúdo* existente na arte, conteúdo que expressa na história social dos homens o desenvolvimento do Espírito.

A historicização da estética, por sua vez, não permite a atitude contemplativa e desinteressada postulada por Feuerbach. A postura perante a arte em nada se assemelha ao ocioso que passeia pelo jardim da ciência, para lembrarmos da bela imagem de Nietzsche. A arte, para Hegel, envolve e desafia o homem: ela é “[...] uma interrogação, um apelo dirigido às almas e aos espíritos”; não pode, por isso, ficar circunscrita à mera contemplação desinteressada. Arte é atividade consciente: o sentido do belo que ela desperta não nasce com o homem, não é algo instintivo; é, ao contrário, formado lentamente pelo aprimoramento do gosto, sua transformação em especialização e, finalmente, em conhecimento teórico, reflexivo.

Diferentemente de Feuerbach, Hegel acreditava que “[...] a apreensão puramente sensível é a pior, a que menos convém ao espírito”. Por pensar assim, combateu os que defendiam o *belo natural*. Este tema, decisivo para justificar o caráter espiritual da arte, levou o velho filósofo a abrir uma longa discussão, lançando críticas ferinas aos seus adversários e articulando uma sólida defesa de suas posições.

A natureza é bela? A postura contemplativa de Feuerbach, seu deslumbramento romântico pela natureza, não deixa margem a dúvidas. Mas se deixarmos de lado as intuições de Feuerbach e olharmos a história veremos que nem sempre os homens consideraram a natureza como bela. Para ser preciso, foi somente após o Renascimento que o meio natural passou a despertar interesse estético e a ser considerado como algo passível de admiração. Nos dias atuais, o movimento ecológico, diante da destruição progressiva do meio ambiente, radicalizou aquele interesse: a natureza, de mero objeto passivo da ação transformadora do homem, passou a ser venerada enquanto mãe-natureza, uma entidade viva a ser preservada e cultuada religiosamente... São, portanto, as condições sociais e históricas que determinam as diferentes relações que os homens estabelecem com a natureza e não, como pretendia Feuerbach, o caráter natural do ser humano vindo em toda parte a sua essência manifestada.

Atento à historicidade do fenômeno artístico, a esta forma de expressão que acompanha o desenvolvimento social dos homens, Hegel em seu tempo criticara enfaticamen-

te a tese naturalista que condenava o homem à contemplação passiva da realidade exterior, sacrificando com isso a sua subjetividade e a sua liberdade. Para Hegel, a arte não é contemplação, não é entrega passiva da consciência humana à exterioridade do mundo natural. Pelo contrário: arte é atividade, é intervenção na matéria, é exteriorização, é conformação da natureza de acordo com uma idéia elaborada pelo artista, é adaptação da matéria exterior aos fins humanos. Hegel, portanto, pensa a arte como um momento em que se realiza a união entre a liberdade subjetiva do homem e o elemento material passivo oferecido pela natureza.

Com essa convicção, Hegel tornou-se um dos grandes críticos do naturalismo, aquele método artístico que elegia como ideal estético a imitação da natureza. A mera cópia dos elementos particulares da natureza, sem a presença da idéia, cria uma arte incompleta, incapaz de reproduzir fielmente a totalidade viva do objeto representado: uma unidade dialética de essência e aparência, que não se confunde com a imediatez e incompletude de sua aparência.²⁹

A ausência de mediação na teoria sensualista de Feuerbach, seu caráter contemplativo, fizeram com que Marx, nesse ponto, rejeitasse suas posições e se aproximasse das de Hegel. Marx defenderá, assim, o caráter ativo, espiritual da arte e o primado do conteúdo sobre a manifestação aparente. Mas essa defesa implica, como veremos em seguida, uma redefinição materialista das formulações hegelianas originais.

MARX: A ARTE COMO PRÁXIS

As reflexões de Marx sobre as questões estéticas não são apenas exemplificações eruditas ou meras digressões visando a reforçar as críticas dirigidas ao mundo da alienação instaurado pela sociabilidade capitalista. Na ontologia *in statu nascendi*, inaugurado pelos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, a arte ocupa um lugar determinado como parte integrante da nova teoria. István Mészáros observou acertadamente:

[...] assim como não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre a arte, é igualmente impossível compreender a significação de seus enunciados sobre as questões estéticas sem levar em conta as suas ligações econômicas.³⁰

Embora não tenha se dedicado à estética e nem iniciado o livro que ambicionava fazer sobre Balzac, Marx deixou pistas importantes para se pensar o fenômeno artístico. Pode-se dizer que existe uma estética embrionária apontando para desdobramentos positivos a partir da visão antropológica pressuposta no texto de 1844.

A leitura dos *Manuscritos* mostra-nos o empenho decisivo de Marx para descobrir – tanto na economia política como na filosofia e na arte — a presença atuante e doadora de sentido da atividade humana.

O movimento de superação operado por Marx tornou-se possível graças à diferença estabelecida entre objetivação e alienação, termos equivalentes na filosofia hegeliana. Ao separar a primeira de sua manifestação degradada, Marx pôde entender o trabalho como uma atividade material que medeia a relação entre o homem e a natureza, como uma mediação que permitiu criar o mundo dos *objetos humanos*, aqueles objetos extraídos da natureza, modificados e trazidos para o contexto dos significados humanos. Através das objetivações, as “forças essenciais do homem”, desprezadas pela economia clássica e pela filosofia idealista de Hegel, realizam-se na *criação de objetos*.

Concebido como ação especificamente humana, como “objetivação da vida da espécie humana”, o trabalho é distinguido da atividade mecânica do animal nos seguintes termos:

A produção prática de um *mundo objetivo*, a *elaboração* da natureza inorgânica é a confirmação do homem como consciente ser específico, isto é, como um ser que vê na espécie seu próprio ser e em si a espécie. Certamente, também o animal produz; faz seu ninho ou constrói moradias, como as abelhas, castores, formigas, etc. Só que não produz mais do que o diretamente necessário para si ou para a sua prole; produz em uma só direção, enquanto o homem produz universalmente; produz somente sob o império da imediata necessidade física, enquanto o homem o faz mesmo sem ela, e até que se tenha libertado da necessidade física não começa a produzir verdadeiramente; o animal não se produz mais que a si mesmo, enquanto o homem reproduz a natureza inteira; seu produto pertence diretamente ao seu corpo físico, enquanto o homem é livre diante de seu produto. O animal não conhece outra medida e necessidade senão a da espécie a que pertence, enquanto o homem sabe produzir com a medida de qualquer espécie e aplicar em cada caso um critério imanente ao objeto; daí que o homem modele segundo as leis da beleza.³¹

Com essa compreensão das objetivações humanas, Marx entende a arte como um desdobramento do trabalho: mais uma novidade apresentada pelos *Manuscritos econômico-filosóficos*. As duas atividades — o trabalho e a arte — inserem-se no processo das objetivações materiais e não-materiais que permitiram ao homem separar-se da natureza, transformá-la em seu objeto e moldá-la em conformidade com os seus interesses vitais. Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte, possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. Liberta da premência da necessidade imediata pela ação do trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida como uma nova forma de afirmação essencial que o homem pode modelar “segundo as leis da beleza”. Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação de continuidade com o processo material, mas possui uma especificidade, “leis” próprias, impondo uma relação determinada entre a idéia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada.

Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata.

Para Marx, a arte não “supera” o trabalho nem é superada por qualquer outra forma de objetivação: as diferentes modalidades da objetivação humana não comportam nenhuma hierarquia. Tendo distinguido a objetivação de suas manifestações alienadas, Marx pôs-se a salvo do idealismo hegeliano que, tratando somente das alienações do Espírito, hierarquizou as suas aparições através de um movimento ininterrupto de sucessivas ultrapassagens. Hegel, identificando objetivação com alienação, viu-se impedido de desenvolver seus geniais *insights* sobre a arte como forma humana de conhecimento realizada pela atividade prática sobre a natureza. Adolfo Sánchez Vázquez observou que, em Hegel, “a arte se fez *pelo* homem, mas não *para* o homem. Também aqui (na arte) o humano se torna meio para que se manifeste o Espírito”.³² Como sujeito verdadeiro do processo, o Espírito astuciosamente incentiva primeiro a intuição sensível dos homens para, sucessivamente, pôr em seu lugar a representação religiosa e a reflexão filosófica.

Marx, contrariamente, conferiu à atividade artística uma dimensão humana essencial, insubstituível, pondo fim à ambigüidade hegeliana que somente concedia liberdade

de expressão ao homem como executante dos desígnios do Espírito. Retomando a posição feuerbachiana, Marx valorizou os sentidos como meio de afirmação do homem e recusou a inferioridade destes perante a atividade teórica.

A inversão materialista repõe noutros termos o problema do conteúdo da arte. De mero sinal, expressão do desenvolvimento do Espírito na filosofia hegeliana, a arte passa a ser interpretada em Marx como manifestação das forças essenciais do homem. E a relação da arte com a história, entrevista por Hegel, é inscrita na trajetória real do processo histórico, na longa luta do homem para lograr o “recuo das barreiras naturais” através do processo civilizatório.

A valorização dos sentidos e não somente da atividade teórica, espiritual, aproxima Marx de Feuerbach e traz a necessidade de enfocarmos a posição dos dois autores perante o fenômeno artístico.

A “verdade *do sensível*” expressa pela arte é um fato evidente para Feuerbach. Os homens experimentaram essa verdade quando viviam em comunhão com os sentidos, tal como teria ocorrido no “mundo onírico dos orientais” e na Grécia antiga. A separação entre os sentidos e a razão rompeu a verdade evidente, mas Feuerbach acredita na possibilidade de retorno àquela existência completa e desalienada para o homem culto capaz de livrar-se do pensamento especulativo. A volta à comunhão originária, à comunidade idílica, faz assim a sua reaparição ao dirigir-se à arte e à sua missão de superar o pensamento alienado e reencontrar a verdade *do sensível*.

Marx também pleiteia a emancipação dos sentidos, mas dá a essa reivindicação um conteúdo diferente: para ele, trata-se de libertar os sentidos das malhas da alienação social e não da razão especulativa. A reivindicação dirige-se à vida material da sociedade, não se circunscrevendo mais à esfera da consciência. Além disso, há uma condenação indisfarçável daqueles autores que pretendem romanticamente superar a alienação pela volta no tempo, pela busca de uma unidade originária, anterior ao dilaceramento, que teria vigorado no início da história. A emancipação dos sentidos não se realizará com um salto para trás, mas com um passo à frente no processo humano de exteriorização das forças essenciais. O próprio sensível, aliás, não é um dado imutável, mas parte integrante desse processo de humanização: “a *formação* dos cinco sentidos é obra de toda a história passada”.

Por outro lado, na perspectiva histórica de Marx a relação entre os sentidos humanos e a natureza é enfocado em evidente oposição à imediatez feuerbachiana, o que modifica a função atribuída à arte. Em Feuerbach, a arte exprime diretamente a essência humana ao torná-la reconhecível para o homem, liberta da alienação. E como o homem é um ser natural, ele também se reconhece nas estrelas, no sol, nas plantas, etc. Para Marx, ao contrário, não há lugar para a contemplação desinteressada do *belo natural* onde cintilaria a própria essência humana, pois os sentidos, embora tenham um fundamento natural, conheceram um longo desenvolvimento social e, através dele, diferenciaram-se essencialmente da natureza. As objetivações humanas, criando ininterruptamente novos objetos, humanizam não só os sentidos como também a própria natureza:

Nem os objetos *humanos* são os objetos naturais como se apresentam imediatamente, nem os sentidos humanos são em sua realidade direta, objetiva, sensibilidade *humana*, objetividade humana. A natureza não se encontra adequada ao ser *humano* nem objetiva nem subjetivamente.³³

A relação do homem e de seus sentidos é permanentemente mediada pela “indústria”, isto é, pelo desenvolvimento das forças produtivas, como diria o Marx maduro. A

atividade humana sobre a natureza, fazendo-se acompanhar do conjunto incessante de mediações materiais, aprimora paulatinamente os sentidos humanos. Em vista disso, a postura contemplativa e desinteressada dos aforismos feuerbachianos sobre a arte é criticada implicitamente por Marx. O homem não é um ser natural que contempla espontaneamente na longínqua estrela a sua imutável essência: arte é atividade, é realização progressiva da essência humana; é, ao mesmo tempo, distanciamento e ação transformadora da natureza. Portanto, para Marx o olho humano não é de natureza celestial, como pretende Feuerbach:

O olho se converteu em olho humano, do mesmo modo que seu objeto se converteu em um objeto social, humano, que provém do homem para o homem. Os sentidos se fizeram, portanto, teóricos em sua práxis imediata [...]

É evidente que o olho humano tem outra forma de desfrutar que o olho bruto, inumano; o mesmo vale para o ouvido, etc.

Um homem que está morrendo de fome não vê na comida a forma humana, mas só abstratamente um alimento [...] Um homem necessitado, com preocupações, permanece insensível ante o espetáculo mais belo; o comerciante de minerais percebe somente o valor mercantil, mas não a beleza e natureza peculiar do mineral, carece de sensibilidade mineralógica.³⁴

Ligada ao processo de autoformação da humanidade, a arte não pode ser vista como contemplação desinteressada nem como celebração deslumbrada da vida. Por sua vez, os sentidos humanos, considerados concretamente em sua relação com a história social, também não podem revelar diretamente a verdade, a essência humana. A contradição entre o ser do homem e a sua essência, engendrada pela alienação, bloqueia a própria possibilidade de desenvolvimento dos sentidos, fazendo com que o homem necessitado permaneça insensível perante o mais belo espetáculo e que o comerciante, prisioneiro da visão utilitarista, não veja a beleza do mineral, pois perdeu toda sensibilidade para isso, etc.

Os bloqueios sociais impõem-se ao homem e atrofiam os seus sentidos. Mas estes, mesmo quando livres de barreiras, não têm um desenvolvimento espontâneo garantido. Entendidos como atividade, os sentidos dependem de uma permanente educação. “Se queres desfrutar da arte, diz Marx, necessitas de uma formação artística”;³⁵ “é a música que desperta no homem a sensibilidade musical”.³⁶

A expressão “história da indústria”, a forma ainda imprecisa com que o jovem Marx se referia ao desenvolvimento das forças produtivas antes de formular a categoria Modo de Produção, servia para assinalar o caráter mediado das relações entre a “naturalidade do homem” e a “humanidade da natureza”. Mas a designação, às vezes, volta-se para enformar considerações sobre os próprios indivíduos. É o caso, por exemplo, da passagem onde Marx afirma que a história da indústria “é o livro aberto das faculdades humanas, é, na forma tangível, a psicologia humana [...] A Psicologia não poderá converter-se na ciência real, cheia de verdadeiro conteúdo, enquanto este livro, ou seja, a parte da história mais presente e acessível aos sentidos, permanecer fechado para ela”.³⁷

A citação acima aponta para o caminho a ser seguido por uma psicologia social como parte integrante da nova teoria: uma psicologia centrada na atividade produtiva e no conjunto de relações sociais dela derivadas. O estudo do indivíduo, considerado não mais como um átomo, mas como um ser social inserido na trama das relações criadas pela atividade coletiva, foi assim, anunciado por Marx, mas não pôde ser desenvolvido, como ocorreu com mais ênfase em algumas passagens de *A ideologia alemã*.

A influência de Feuerbach, convivendo com as novas idéias, deixou Marx hesitando entre concepções conflitantes e incorrendo em contradição. Quando fala sobre as relações entre o homem e a mulher, o faz em termos diretamente feuerbachianos:

A relação imediata, natural, necessária entre os seres humanos é a relação que existe entre o homem e a mulher. Nesta relação natural no nível da espécie, a relação do homem com a natureza é diretamente relação entre seres humanos, da mesma forma é a relação do homem com a natureza, sua própria condição natural.³⁸

Essa oscilação reflete a influência feurbachiana ainda em 1844: a imediatez, a indiferenciabilidade natural ocupam o lugar das relações mediadas socialmente.

Em relação à influência de Hegel, pode-se perceber a mesma oscilação, porém num sentido inverso. Exemplo disso são as passagens em que Marx refere-se aos *tipos sociais*, tema central da literatura realista.

Um bom ponto de partida é o comentário feito por Marx, em 1843, à nota ao parágrafo 279 da *Filosofia do direito* de Hegel. Essa passagem é ilustrativa para exemplificar o empirismo de Marx em 1843 e sua recusa da mediação dialética.

Hegel, naquele parágrafo, comenta o autodesenvolvimento do conceito de vontade e mostra as fases de sua evolução: inicialmente, a vontade é um universal indiferenciado; depois, ela conhece o dilaceramento das particularidades alienadas, para, no momento final, poder recuperar-se numa figura singular. O monarca, portanto, surge como um indivíduo típico que concentra todos os predicados universais dos seres particulares e das demais individualidades.

Para contrapor-se a essa glorificação da monarquia, o jovem Marx investiu contra o trânsito lógico do universal ao singular, do geral indiferenciado ao típico, afirmando que “o ser não esgota jamais as esferas de sua existência num *único* indivíduo, mas sim em *muitos indivíduos*”.³⁹ A reivindicação democrática do jovem Marx levou-o a protestar contra o recurso à tipicidade, à concentração de predicados universais numa única individualidade empírica. Marx pretende que os predicados do ser encontrem-se espalhados “em muitos indivíduos”; percebe-se aí a influência de Feuerbach que via o universal, a consciência, como um predicado do gênero inerente a todos os indivíduos, não podendo, portanto, efetivar-se numa individualidade singular. Preso a essa concepção atomística, Marx chegou a afirmar: “a totalidade é somente o número total das individualidades”.⁴⁰

Essa postura atomista, defendida em 1843, ao separar indivíduo e totalidade nega o recurso à tipicidade: a formação de *tipos sociais* que concentram tendências universais em individualidades singulares.

Em 1844, contudo, Marx muda radicalmente de posição. Nas primeiras páginas do segundo dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, ele fala na existência de *figuras* sociais. Criticando a economia política como um pensamento alienado que só considera o trabalhador como produtor, observa que ela nada sabe “do trabalhador não-ocupado, do homem-de-trabalho uma vez fora deste contexto laboral”. E acrescenta:

[...] o pícaro, o vagabundo, o mendigo, o homem-de-trabalho quando se encontra desempregado, que morre de fome, que se acha na miséria e se criminaliza, são figuras que não existem para a Economia nacional, mas somente para outros olhos: os do médico, juiz, coeiro, policial. São espectros fora dos domínios da Economia nacional.⁴¹

A crítica humanista da visão utilitária e alienada da economia política faz-se acompanhar de uma visão histórica abrangente, objetivando ligar a formação das figuras hu-

manas, o perfil sociopsicológico desses seres, ao desenvolvimento histórico global da sociedade. A economia política só considera o indivíduo como produtor e, com isso, escapam-lhe as determinações sociais mais amplas. As condições de vida, mesmo não sendo aquelas decisivas para o progresso do capitalismo, influenciam diretamente a existência social de parcelas significativas da sociedade. Mais tarde, no *18 brumário de Luís Bonaparte*, essa idéia será plenamente desenvolvida na análise dos camponeses: um setor residual no interior do capitalismo, uma massa de indivíduos isolados que só formam uma classe assim como “batatas em um saco constituem um saco de batatas”. As relações entre esses indivíduos são de adição e exterioridade, já que suas condições de vida autônomas e fragmentadas os isolam uns dos outros, criando, desse modo, uma mentalidade individualista cuja referência maior é a unidade familiar.

Estudando nas obras da economia política o desenvolvimento capitalista no campo, Marx, em 1844, contrapõe duas *figuras sociais*: de um lado o *proprietário rural* vinculado às relações feudais de produção e, de outro, o *capitalista agrário* (nas palavras do texto: o proprietário de bens imóveis e o de bens móveis). A coexistência dessas duas *figuras* durante um certo período histórico e a rivalidade entre elas tornaram visível a sua determinação social.

O proprietário capitalista, como sucessor do arrendatário, é descrito como o filho primogênito dos tempos modernos; o proprietário pré-capitalista (o senhor feudal), contrariamente, surge como um personagem residual, interessado na manutenção de um estilo de vida condenado à extinção. Cada um deles olha para a terra, isto é, para a natureza, mas vê nela significados diferentes. Para o capitalista, a terra como terra e a renda da terra como renda da terra, perderam “sua linhagem superior e se converteram em capital e lucro, carentes de significado ou, melhor dizendo, sem mais significado que o dinheiro”.⁴² O senhor feudal, por sua vez, olha para a terra e nela vê a “nobre linhagem de sua propriedade”, a tradição, a honra. Para ele a terra aparece recoberta por disfarces políticos, sociais e religiosos, por ilusões românticas a glorificar o seu bem de raiz.

Conicionados socialmente pela sua inserção em formas diferentes de propriedade e de relações sociais, as duas figuras acusam-se mutuamente e revelam, assim, a verdade de ambas. O capitalista vê o senhor feudal como um tipo simplório que desconhece sua própria natureza e prefere, no lugar da nova moralidade do capital e do trabalho assalariado, a imoral força bruta e as relações de servidão. Ele seria um farsante a esconder sob a aparência de valores falsos e ultrapassados (“retidão”, “probidade”, “interesse geral”, “tradição”) o egoísmo e o interesse particular. Assim, as “reminiscências” aristocráticas, o “sentimentalismo” cavalheiresco, a “poesia” do tempo passado, seriam a capa protetora da “sarcástica narrativa histórica da vileza, crueldade, degradação, prostituição, infâmia, anarquia e sedição forjada naqueles românticos castelos”.⁴³

Do outro lado, o senhor feudal descreve o seu detrator:

[...] como um homem sem cultura nem sentimentos, astuto, negociante, trapaceiro, fraudulento, voraz, venal, rebelde; um canalha que só vai atrás do dinheiro, apartado da comunidade e fazendo fortuna com ela por todos os meios ao seu alcance, agiota, proxeneta, servil, oportunista, adulator, mesquinho, calculista; um criminoso que produz, alimenta e mima a concorrência e, portanto, o pauperismo e a dissolução de todos os vínculos sociais; sem honra, sem princípios, sem poesia, sem substância, sem nada.⁴⁴

O embate entre esses dois personagens forjados em condições sociais diversas termina com a vitória do capitalista. O proprietário feudal, apesar de seus escrúpulos e

de sua aversão ao capitalismo, a contragosto torna a contemplar a natureza à sua frente e enfim descobre que sem o capital sua terra é fogo morto, “matéria morta e sem valor”.⁴⁵

Esta breve descrição amplia e concretiza a galeria dos personagens, das figuras emergentes no mundo capitalista.

Em textos anteriores, Marx referiu-se à presença de outros *tipos sociais*: fala, por exemplo, no *judeu* como o habitante por excelência da sociedade civil, voltado exclusivamente para os seus negócios e indiferente aos interesses coletivos (*A questão judaica*); fala também do *burocrata*, a encarnação do formalismo desprovido de qualquer conteúdo verídico (*Manuscritos de Kreuznach*). Já nesses exemplos Marx timidamente ia além de Feuerbach e de seu apelo humanista-naturalista para que o homem “gire em torno de si mesmo”.

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* a tendência a vincular as individualidades empíricas ao processo social reaparece com mais força quando trata do *trabalhador alienado*: este personagem, atormentado por uma atividade sem sentido, só se realiza fora do trabalho, evadindo-se do inferno da fábrica para os bares ou, então, cumprindo suas funções biológicas (comer, beber, procriar).

Já os *trabalhadores comunistas*, superariam a mera individualidade através da associação operária. No início, eles são movidos pelo desejo imediato de fazer propaganda revolucionária:

Mas com isso e ao mesmo tempo apropriam-se de uma nova necessidade, o desejo de viver socialmente, e o que parecia ser um meio, converte-se em fim [...] Fumar, beber, comer, etc. já não são seu meio de contato, de união, mas basta-lhes a companhia, a associação, a conversa, cujo objetivo volta a ser a sociedade; a fraternidade de todos não é entre eles uma frase feita, mas realidade, e a nobreza do ser humano irradia desses corpos endurecidos pelo trabalho.⁴⁶

A alienação e o isolamento são assim superados através da vivência fraternal no interior da associação operária, forma inicial de uma nova sociabilidade liberta dos efeitos da propriedade privada. Com o associativismo, observa Marx, o que era inicialmente apenas um fim que os motivara (o desejo de fazer propaganda da nova sociedade) tornou-se um meio: a necessidade de convivência social fundada em relações solidárias que prefiguram e anunciam a nova sociedade.

A ligação entre o indivíduo empírico e a sociedade exemplifica-se, nos vários exemplos citados, através da construção de *figuras sociais*, vale dizer, de *tipos*. Procedimento central em toda a estética realista, o recurso à tipicidade visa a expressar nos indivíduos empíricos e nas situações descritas as tendências gerais objetivas do processo social. O personagem típico encarna, ao mesmo tempo, o individual e o genérico: não de forma natural e imediata como queria Feuerbach, mas como resultado histórico do jogo das mediações materiais e de tendências que atravessam esse conjunto orgânico e contraditório que é a sociedade capitalista.

A busca da *particularidade* como síntese do universal e do individual, como campo de concentração de tendências, sinaliza a reconciliação de Marx com a dialética. Nesse novo momento, a situação dos indivíduos aparece sempre referida às tendências do processo geral, e a realidade destas será também a verdade daqueles. A ruptura com o atomismo feuerbachiano abre o caminho para Marx reivindicar a mediação dialética expressa nos tipos sociais e considerar os indivíduos como máscaras sociais, *personificação* das categorias econômicas.

A visão ontológica do homem como o “ser autmediador da natureza”, rompendo com o atomismo que concebe o indivíduo como um ser contemplativo e uma mônada refratária às determinações sociais, trouxe conseqüências decisivas para a compreensão do fenômeno artístico.

Arte não é observação desinteressada das estrelas vagando pelo firmamento nem contemplação deslumbrada da essência humana em toda parte vista e reconhecida pelo olhar amoroso de um homem eternamente apaixonado. Como atividade prática, a arte é um momento decisivo do processo de autoformação do gênero, de apropriação da realidade e doação de sentido. Não há lugar para o *belo natural* no pensamento marxiano. A realidade humana, criada e ampliada pelo trabalho, pela arte e pelas demais objetivações exige do artista algo mais do que a reprodução mecânica das “aparências amigáveis” do mundo exterior. Feuerbach, a seu modo, aproximou-se do naturalismo, processo de elaboração que representa o homem como coisa natural, um ser definitivamente pronto e consumado, vivendo a sina de sempre repetir as determinações prévias que conduzem o seu destino. Esse homem, que não se fez por si mesmo e é incapaz de fugir do determinismo natural, não é, certamente, um ser livre: pode emancipar-se da religião, mas ainda não conquistou a liberdade.

Não por acaso essa forma de retratar a vida elegeu como base do procedimento artístico a representação *espacial*, uma representação que nivela as camadas da realidade e fixa a essência humana como um dado incapaz de autodesenvolver-se. A imagem marxiana do homem como um ser ativo exige, ao contrário, uma concepção artística distinta do fatalismo naturalista. Ao pleitear o sentido humano plasmado nos objetos artísticos, Marx corrige o ativismo abstrato de Hegel, repondo a visão *temporal* deste em bases materiais estruturantes e hierarquizantes dos momentos que compõem a contraditória realidade social onde os homens foram lançados.

A centralidade do conceito de práxis ilumina as incursões estéticas de Marx a partir de 1844 e estabelece uma intransponível fronteira com as tradições oriundas do idealismo ou do materialismo vulgar.

A dialética idealista de Hegel é posta com os pés no chão: a arte não é manifestação do Espírito, e sim criação material dos homens. O materialismo empirista de Feuerbach, por sua vez, é deixado para trás: a beleza não reside nos objetos, na natureza; ela, ao contrário, é o resultado da atividade humana. Na concepção materialista e dialética de Marx superam-se, conseqüentemente, as antinomias que mantinham separados o sujeito e o objeto da criação artística. O inter-relacionamento dos opostos tornou-se possível pela existência de uma mediação material ativa interposta entre os extremos.

Historicamente, tal mediação surgiu sob a forma inicial de *trabalho humano*. A partir do desenvolvimento deste, a complexidade crescente da vida social foi criando uma estrutura articulada, uma teia organizando a sociedade como uma totalidade. O que é sempre importante reafirmar é o caráter material ativo desta mediação. Entre um ser e outro ser, aparentemente, só pode existir um vazio, um abismo, o nada. Para Marx, entretanto, esse nada, essa negatividade, esse não-ser, é uma realidade material. E é através dela que os extremos — o homem e a natureza — se relacionam e se modificam.

O papel mediador, material e ativo do trabalho, de seus instrumentos e das instituições por ele criadas, repõe a estética num plano distante do idealismo e do materialismo vulgar.

A capacidade humana de criar não é um artifício do Espírito que se dá a conhecer através de seu aparecimento sensível. Arte, para Marx, é atividade, é forma humana de

objetivação que não se deixa superar por outras formas de objetivação. Este modo específico de atividade, por sua vez, é um produto histórico tardio que pressupõe um nível de desenvolvimento das forças produtivas, uma satisfação das necessidades imediatas da sobrevivência, que permite ao homem modelar em conformidade com “as leis da beleza”.

Contra o materialismo mecanicista de Feuerbach, Marx critica a concepção da beleza como um dado natural, uma propriedade das coisas. E nesse ponto Marx acompanha Hegel e Goethe na crítica ao belo natural. Lukács, a propósito, lembrou:

Em suas Confissões Heinrich Heine narra uma sua conversa com Hegel: “Numa bela noite estrelada, estávamos os dois lado a lado debruçados na janela, e eu, que era um jovem de 22 anos e havia acabado de comer bem e de tomar café, comecei a falar com entusiasmo das estrelas e disse que elas eram a morada dos bem-aventurados. O mestre porém murmurava: ‘As estrelas, bem, as estrelas são apenas um ponto luminoso no céu’. ‘Pelo amor de Deus’, exclamei: Então, lá em cima não haverá um lugar feliz para premiar nossas virtudes depois da morte? Mas ele, olhando-me fixamente com seus olhos pálidos, disse bruscamente: ‘Você quer também uma gorjeta por ter cuidado de sua mãe doente e por não ter envenenado o seu irmão?’”. E Lafargue conta em suas reminiscências de Marx: “Freqüentemente escutei-o repetir a máxima de Hegel, mestre de filosofia de sua juventude: ‘Inclusive o pensamento criminoso de um bandido é mais grandioso e sublime do que as maravilhas do céu’. E não se trata absolutamente de exageros intelectuais de Heine e Marx, mas de um sentimento comum naquele período. Também o jovem Goethe pôs na boca do seu *Prometeu*: ‘Que direito têm as estrelas no alto / de olhar-me como se fossem bonecas?’”⁴⁷

O caráter antropomorfizador da arte protesta contra a adoração deslumbrada da natureza. O homem, visto como um ser ativo, lança-se sobre a natureza negando a sua imediatez, modificando-a e trazendo-a para o mundo dos significados humanos. Com isso, cria incessantemente novos objetos — os objetos artísticos — que dão prosseguimento ao processo de humanização da espécie.

Em diversos momentos dos *Manuscritos econômico-filosóficos* a arte aparece relacionada ao trabalho. Com os seus recursos próprios, ela dá continuidade ao processo de apropriação do mundo exterior, de sua humanização permanentemente ampliada pelas objetivações do ser social.

Outras vezes, a arte é pensada em contraponto ao trabalho estranhado, como denúncia das potencialidades humanas travadas pela alienação própria da sociedade mercantil. Trabalho e arte caminham juntos e, por isso, acabam vivendo os mesmos dilemas. Quanto ao trabalho, Marx mostra como essa forma de objetivação ontologicamente primária se degenerou em alienação e estranhamento. A ênfase recai aqui na descrição minuciosa dos efeitos embrutecedores do mundo capitalista. Quando fala em arte, ao contrário, Marx concentra-se na exposição de seu caráter humano e humanizador, o que talvez se explique pelo fato de a arte, diferentemente do trabalho, realizar-se fora do círculo imediato das necessidades de sobrevivência, ou, ainda, porque queria denunciar os efeitos embrutecedores do capitalismo sobre “as forças essenciais do homem”. Apenas em uma única e breve passagem Marx refere-se à possibilidade da produção artística tornar-se uma objetivação alienada: quando afirma que no capitalismo a arte passa a viver “sob a lei geral da produção”.

A luta pela construção de uma sociedade comunista insere-se, portanto, no processo de emancipação do homem, emancipação que não se restringe à esfera política, já que pretende libertar também os sentidos do homem da deformação e do dilaceramento a ele impostos.

Essa dimensão ontológica é a chave para se compreender o pensamento estético de Marx. Infelizmente, a publicação tardia dos *Manuscritos econômico-filosóficos* deixou os discípulos de Marx sem essa referência central. Um mapeamento das dificuldades enfrentadas pelos teóricos marxistas foi realizado entre nós por Leandro Konder no seu interessante livro *Os marxistas e a arte*.⁴⁸ Sem o texto de 1844, tanto as implicações filosóficas do pensamento de Marx quanto a importância da estética como sua parte integrante ficaram obscurecidas. Por isso, Antonio Labriola, como lembra o autor brasileiro, quando soube que Croce escrevia um livro sobre estética, mandou-lhe uma carta externando a sua perplexidade pelo fato de ele estar perdendo tempo com assunto tão irrelevante... E outros pensadores próximos a Marx, como o seu genro Lafargue e seu biógrafo Franz Mehring não atentaram para a originalidade de suas idéias. Mehring, aliás, acabou concluindo pela inexistência de uma estética marxista e propondo um retorno a Kant.

Um dos primeiros marxistas a dedicar-se intensamente às questões literárias foi Plekhanov, diretamente influenciado por Tchernichevski. Plekhanov foi pioneiro ao retomar a relação entre arte e trabalho, tão cara a Marx, mas a sua compreensão da arte como atividade prático-utilitária inviabilizou o entendimento da dimensão ontológica de ambas as atividades. Outro obstáculo às reflexões estéticas de Plekhanov encontram-se certamente na forte influência que ele recebeu de Feuerbach.

O que importa frisar é o prejuízo causado ao pensamento marxista pela publicação tardia dos *Manuscritos* de 1844. Quando a obra veio ao conhecimento público, em 1932, o ambiente político existente no movimento comunista encarregou-se de neutralizar a força da reflexão do jovem Marx sobre as questões relativas a arte. Dois anos depois, em Moscou, realizou-se o I Congresso dos Escritores que estabeleceu como estética oficial o “realismo socialista”. Os célebres discursos de Máximo Gorki e Zhdanov anunciaram ao mundo a nova concepção estética tendo como bases o “romantismo revolucionário” e a “teoria do reflexo”. Não é preciso insistir na diferença entre essa concepção canhestra e as posições de Marx, cujo eixo assentava-se no realismo ancorado no recurso à tipicidade e na compreensão da arte como práxis.

NOTAS

- ¹ Mikhail Lifshitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx* (Great Britain: Pluto Press, 1973), p. 33. Sobre as incursões de Marx na arte, ver também Celso José Loge, *Karl Marx e a literatura: primeiros escritos (1835-1841)* (São Paulo: USP, 1979), mimeo.
- ² G. F. Hegel, *Estética I: a idéia e o ideal* (2ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1972), pp. 238-239.
- ³ *Ibid.*, p. 39.
- ⁴ *Ibid.*, p. 40.
- ⁵ *Ibid.*, p. 930.
- ⁶ Ludwig Feuerbach, *Manifestes philosophiques* (Paris: Presses Universitaires de France, 1973), p. 184.
- ⁷ *Ibid.*, p. 183.
- ⁸ *Ibid.*, p. 97.
- ⁹ *Ibid.*, pp. 186-187.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 186.
- ¹¹ *Ibid.*, p. 184.
- ¹² *Ibid.*, p. 109.
- ¹³ *Ibid.*, pp. 109-110.
- ¹⁴ Ludwig Feuerbach, *A essência do cristianismo* (Campinas: Papirus, 1988), p. 63.
- ¹⁵ Ludwig Feuerbach, *Manifestes philosophiques*, cit., p. 110.
- ¹⁶ Ludwig Feuerbach, *A essência do cristianismo*, cit., pp. 47-48.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

- ¹⁸ Ludwig Feurbach, *Manifestes philosophiques*, cit., p. 183.
- ¹⁹ Ludwig Feuerbach, *A essência do cristianismo*, cit., p. 47.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ibid.*, p. 50.
- ²³ *Ibid.*, p. 45.
- ²⁴ *Ibid.*, pp. 69-70.
- ²⁵ G., Lukács, "Feuerbach e la letteratura tedesca", em Vittorio Fruco (org.), *Intellettuali e irrazionalismo* (Pisa: ETS, 1984).
- ²⁶ Além do texto de Lukács citado anteriormente, ver do mesmo autor *Nueva historia de la literatura alemana* (Buenos Aires: Editorial La Pleyade, s/d.) e o ensaio sobre Gottfried Keller publicado em *Realistas alemanes del siglo XIX* (Barcelona: Grijalbo, 1970). Ver também Richard Wagner, *L'art et la révolution* (Bruxelles: Bibliothèque des "Temps Nouveaux", 1898).
- ²⁷ N. G. Chernyshevsky, *Selected Philosophical Essays* (Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1963). Sobre as relações desse autor com Feuerbach ver G. Lukács, "Introducción a la estética de Chernichevski", em *Aportaciones a la historia de la estética* (Barcelona: Grijalbo, 1965).
- ²⁸ Cf. Celso Frederico, *O jovem Marx* (São Paulo: Cortez, 1995).
- ²⁹ Hegel fez, entre outros, o seguinte comentário sobre o naturalismo: "Os quadros elaborados para reproduzir rostos humanos precisam mostrar uma expressão de espiritualidade que falta ao homem natural tal como se nos apresenta diretamente no seu aspecto cotidiano. É, pois, o naturalismo incapaz de dar aquela expressão, e nisto manifesta a sua impotência [...]. Temos um exemplo da consciência desta falta na acusação dirigida por um turco a Bruce quando este lhe mostrou a imagem de um peixe (sabe-se que os turcos, tal como os judeus, abominam as imagens). Disse o turco o seguinte: "Se este peixe se erguer contra ti no Juízo Final para te acusar de o teres feito e não lhe teres dado uma alma, como te defenderás?" (Cf., F. G. Hegel, *Estética*, cit., p. 51).
- ³⁰ István Mészáros, *Marx: a teoria da alienação* (Rio de Janeiro: Zahar, 1981), p. 127.
- ³¹ Karl Marx, "Manuscritos de Paris (1884)", em *Obras de Marx y Engels*, vol. 5 (Barcelona: Grijalbo, 1978), p. 355.
- ³² Adolfo Sánchez Vázquez, *As idéias estéticas de Marx* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968), p. 63.
- ³³ Karl Marx, "Manuscritos de Paris", cit., p. 422.
- ³⁴ *Ibid.*, pp. 382-383.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 409.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 383.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 384.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 377.
- ³⁹ Karl Marx, *Critique de l'Etat hégelien* (Paris: Union Général d'Éditions, 1976), p. 100.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 284.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 363. "Economia nacional" era a expressão então adotada para referir-se à "economia política".
- ⁴² *Ibid.*, p. 365.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 367.
- ⁴⁴ *Ibid.*, pp. 366-367.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 368.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 395-396. Ouve-se o eco, aqui, de uma passagem da *Filosofia do direito* de Hegel, obra que Marx tanto criticara em 1843: "a união como tal é o verdadeiro conteúdo e fim, e a determinação dos indivíduos é levar uma vida universal; sua posterior e particular satisfação, atividade e comportamento, tem como ponto de partida e como resultado essa substancialidade e validade universal". Cf. F. G. Hegel, *Filosofia del derecho* (Bueno Aires: Claridad, 1968), pp. 212-213.
- ⁴⁷ G. Lukács, *Ontologia do ser social. A falsa e a verdadeira ontologia de Hegel* (São Paulo: Ciências Humanas, 1979), p. 39.
- ⁴⁸ Leandro Konder, *Os marxistas e a arte* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967).