

# ÉTICA & ESTÉTICA: O HOMEM FRAGMENTADO COMO EXPRESSÃO DA MORTE DAS CIÊNCIAS E DAS ARTES

Marcelo Lira Silva<sup>1</sup>

*O fundamento da grande poesia é o mundo único e comum dos homens “despertos”, do qual fala Heráclito; o mundo dos homens que lutam lado a lado na sociedade, um pelo outro ou um contra o outro; e não vivem passivamente um ao lado do outro, cada um possuindo suas próprias impressões. Sem uma consciência “desperta” da realidade, a fisionomia intelectual não pode ser representada. Ela se torna cega e privada de conteúdo, já que se limita a girar no círculo fechado da própria subjetividade. Mas, sem fisionomia intelectual, nenhum personagem artístico se eleva aquela altitude na qual se podem destacar mesmo conservando a plena vivacidade da individualidade da obtusa acidentalidade da realidade cotidiana, elevando-se ao posto da tipicidade autêntica.*

(LUKÁCS, 1968, p.178-9).

**Resumo:** Objetiva-se com este breve Ensaio, examinar, com a acuidade exigida pelo tema, o processo constitutivo que dera vida e corpo a estética musical nascida de Beethoven. Para tanto, buscar-se-á, a partir da análise imanente, expor os elementos capazes de religar os fios da história, como forma de desvelar a teleologia, bem como, os nexos causais e relacionais, presentes nas obras de autores tais como Rousseau, Schiller e Hegel. Trata-se de expor as formas determinativas da inovadora estética musical beethoveniana, que caminhará no sentido de uma profunda ruptura com o romantismo metafísico-restauracionista – presente em suas obras nas duas primeiras décadas do século XIX –, como forma de se construir uma estética musical pautada em realismo crítico.

**Palavras-chave:** Romantismo. Realismo. Reificação. Emancipação Humana.

## ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE: L'HOMME FRAGMENTÉ COMME EXPRESSION DE LA MORT DES SCIENCES ET DES ARTS.

**Résumé:** Ce bref essai vise à examiner, avec l'acuité demandée par le thème, le processus constitutif qui a donné à la vie et au corps l'esthétique musicale née de Beethoven. Pour ce faire, l'analyse immanente cherchera à exposer les éléments capables de reconnecter les fils de l'histoire, comme moyen de révéler la téléologie, ainsi que les liens causaux et relationnels présents dans les œuvres d'auteurs tels que Rousseau, Schiller et Hegel. Il s'agit d'exposer les formes déterminantes de l'esthétique musicale innovante de Beethoven, qui avait évolué vers une rupture profonde avec le romantisme métaphysico-restaurateur - présent dans ses œuvres au cours des deux premières décennies du XIXe siècle - comme moyen de construire une esthétique musicale. basé sur le réalisme critique.

<https://doi.org/10.36311/0102-5864.2015.v52n2.8269>

<sup>1</sup> Cientista Social e Filósofo. Professor Substituto da Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Filosofia e Ciências/Campus de Marília. E-mail: [marcelo\\_lira@marilia.unesp.br](mailto:marcelo_lira@marilia.unesp.br)

**Mots-clés:** Romantisme. Réalisme. Réification. Émancipation Humaine.

## **ETHICS & AESTHETICS: THE FRAGMENTED MAN AS EXPRESSION OF THE DEATH OF SCIENCES AND ARTS.**

**Abstract:** This brief essay aims to examine, with the acuity demanded by the theme, the constitutive process that gave life and body the musical aesthetic born of Beethoven. In order to do so, it will be sought from the immanent analysis to expose the elements capable of reconnecting the threads of history, as a way of revealing teleology, as well as the causal and relational links present in the works of authors such as Rousseau, Schiller and Hegel. It is a matter of exposing the determinant forms of Beethoven's innovative musical aesthetic, which had moved towards a profound rupture with metaphysical-restorationist romanticism - present in his works in the first two decades of the nineteenth century - as a way of building a musical aesthetic based on critical realism.

**Keywords:** Romanticism. Realism. Reification. Human Emancipation.

### **Pressupostos metodológicos e questões de princípio.**

Acompanhar o movimento e a dinâmica do fino tracejado de Jean-Jacque Rousseau (1712-1778) coloca-se, sempre, como uma tarefa difícil, devido ao estilo convidativo de escrita e análise, caracterizados, tanto pelo entusiasmo criador, quanto pela captura de tendências germinais da sociabilidade de seu tempo histórico. Trata-se de um tipo de literatura, capaz de estimular, constantemente, o cultivo de uma intelectualidade que não se restringe a arbitrariedade disciplinar, e, ao fazê-lo potencializa a criatividade humana, bem como o entendimento de sua essencialidade: o movimento e a dinâmica da história.

Ora, a tentativa de calçar os óculos de Rousseau, de tal forma a poder acompanhar o movimento de sua pena, acaba por conduzir seus leitores ao fundamento primígeno de sua obra: a tentativa constante de compreender o movimento e a dinâmica do real, como forma de evitar problemáticas abstratas e insolúveis – elemento constante no pensamento filosófico de seu tempo –, constituindo-se um conjunto de categorias, a partir das quais, se pudesse compreender o processo em curso, portanto, compreendidas enquanto ferramentas de análise e intervenção histórico-cultural.

Como nos esclarece Rousseau:

Como o corpo, o espírito tem suas necessidades. Estas são o fundamento da sociedade, aquelas constituem seu deleite. Enquanto o Governo e as leis atendem à segurança e ao bem-estar dos homens reunidos, as ciências, as letras e as artes, menos despóticas e talvez mais poderosas,

estendem guirlandas de flores sobre as cadeias de ferro de que estão eles carregados, afogam-lhes o sentimento dessa liberdade original para a qual pareciam ter nascido, fazem com que amem sua escravidão e formam assim o que se chama povos policiados. A necessidade levantou os tronos; as ciências e as artes os fortaleceram. Potências da terra, amai os talentos e protegei aqueles que os cultivam. Povos policiados, cultivai-os; escravos felizes, vós lhe deveis esse gosto delicado e fino com que vos excitaís, essa doçura de caráter e essa urbanidade de costumes, que tornam tão afável o comércio entre vós, em uma palavra: a aparência de todas as virtudes, sem que se possua nenhuma delas (ROUSSEAU, 1999, p.190-1).

No *Discurso sobre as ciências e as artes* Jean-Jacque Rousseau faz a opção estilístico-literária, mas e fundamentalmente, política, pela negativa. Ao invés de construir uma argumentação elogiosa ao processo constitutivo das ciências e das artes, tece um conjunto de críticas que o coloca em uma posição contrária aquela vigente no período. O que demonstra a honestidade intelectual do pensador francês, que caminha sempre no sentido de ir ao encontro de seus princípios e convicções ético-políticas. Como se pode observar Rousseau não faz concessão de princípios em sua obra. Demonstra claramente – que ao contrário do que a literatura, *Renascentista e Iluminista*, afirmava –, que as ciências, as letras e as artes, adquiriam na *Era Moderna*, não um caráter emancipador, mas uma função social degenerescente.

Tratar-se de cultivar certo ideal de transparência subjetiva, pela qual, primeiro Rousseau atingiria sua natureza, e, portanto, seus problemas individual-particulares, para logo em seguida alcançar as formulações de caráter objetivo e universalistas, presentes em seu tempo histórico. Como se pode observar, não há no pensamento rousseauiano a ruptura entre subjetividade e objetividade, na medida em que são partes constitutivas de um mesmo processo de unidade de contrários. Observa-se no *Discurso* de Rousseau um pêndulo que se movimenta ora em direção à razão objetiva, ora em direção a experiências subjetivas, sendo este pêndulo responsável pelo nascimento dos principais embriões de sua obra teórico-prática, seja no âmbito da moral, seja no âmbito da política.

Movimentando-se no mesmo ritmo e de maneira compassada ao pêndulo, Jean-Jacque defendera, pois acreditara, que o *citoyen* deveria ocupar-se de questões úteis para a sociedade e não se ocupar com meditações filosóficas infrutíferas, que visara única e exclusivamente o caráter especulativo – o que não deve ser confundido com a defesa de uma ética utilitarista, como é o caso de Jeremy Bentham e John Stuart Mill –. Há

abertamente uma crítica ácida a Descartes e a todo cartesianismo, no qual as ciências e as artes do período encontravam-se mergulhadas. Para Rousseau: a) primeiro, o *citoyen* deveria ocupar-se de alguma atividade útil para a sociedade; b) segundo, esta atividade não poderia ser qualquer atividade, mas deveria ser aquela a qual o homem demonstrara algum tipo de inclinação. Neste sentido o filósofo deveria ocupar-se dos problemas concretos que acometem o homem na cotidianidade vivida mundanamente e, não fazer da ciência e da filosofia uma nova religião, caracterizada, essencialmente, pelo desenvolvimento de um novo tipo de conhecimento mediado por uma metafísica mítica.

Neste sentido, defendera a tese de que o homem não recebera da natureza poderes que o permitisse encontrar a substancialidade e a essencialidade de todas as coisas, todavia, apesar desta insuficiência do espírito, o homem colocara-se os mais variados empreendimentos. Portanto, o conhecimento e a racionalidade não aparecem em Rousseau como um dado da natureza, apriorístico, mas como uma faculdade cognitiva potencial, desenvolvida histórico-culturalmente. Trata-se de um tipo de conhecimento e de racionalidade, a partir das quais os homens só podem colocar-se problemas e necessidades, para as quais consigam minimamente apresentar respostas objetivo-subjetivas, sem cair na mistificação do próprio conhecimento e da racionalidade. Ora, para Rousseau o que o homem necessita e deve esforçar-se em buscar são as grandes verdades; e, que estas verdades, ao serem perseguidas caracterizem-se, essencialmente, por serem úteis ao gênero humano.

Por encontrar-se na negativa, ou seja, estar na contracorrente do pensamento filosófico de seu tempo, Rousseau apresentara um claro desprezo pelas luzes, mas não por toda e qualquer luz, somente aquela advinda da metafísica – que, necessariamente, caminhava no sentido da mistificação do real –. Ou seja, de um tipo aparente de luz que conduzia os indivíduos a escuridão. Ao posicionar-se contrário a este tipo de conhecimento, Rousseau argumentara que: a) primeiro, este tipo de conhecimento além de infrutífero para o desenvolvimento das potencialidades humanas, escaparia ao alcance dos homens. Ou seja, tratara-se do cultivo de um tipo de conhecimento mistificado, estranho ao homem; b) segundo, porque não teria utilidade social alguma. Obviamente, que quando Rousseau afirma que este tipo de ciência e de arte não desempenham utilidade social alguma, o diz no sentido de não contribuir para a emancipação e elevação espiritual do gênero humano.

Todavia, como ele próprio apontara, aquelas ciências e artes forjavam um conjunto de princípios, a partir dos quais se justificava determinada forma de dominação; e, neste sentido, possuíam determinada função social: obscurecer as grandes verdades.

Como as ciências e as artes encontravam-se corrompidas, o êxito de um ser livre e autônomo, capaz de elevar suas potencialidades e faculdades mais virtuosas, só poderia advir – não das ciências e das artes, como o pensamento corrente defendia à época –, mas do retorno do homem a sua natureza. Deste modo, o desenvolvimento da liberdade e da autonomia rousseauiana, dependeria única e exclusivamente do processo, da dinâmica e do movimento, a partir dos quais os homens só se emancipariam ao voltarem-se para dentro de si mesmos. Todavia, não se tratava de um processo metafísico, mas de um processo de humanização de si mesmo, como forma de se chegar as verdades, tanto da moralidade quanto da política.

Entretanto, apesar das firmes convicções defendidas neste *Discurso*, Rousseau não pode ser encarado, como fora em seu tempo, nem como um inimigo da filosofia pura, tampouco, como um pragmatista, muito menos como um autor primitivista. Apesar da ácida crítica a razão, as luzes, as ciências e as artes, Rousseau não se caracterizara pela defesa do retrocesso ao primitivismo, mas pela defesa de um tipo de vida umbilicalmente ligada a natureza do homem, ou seja, voltada ao interior do ser. Talvez esteja presente aqui uma compreensão moral que caminhe no sentido de uma defesa incontestada da individualidade e das subjetividades humanas, todavia, não cindidas com a objetividade. Trata-se de uma reivindicação do primado dos sentimentos sobre a racionalidade iluminista, todavia, em nenhum momento Rousseau abre mão da racionalidade como elemento norteador da vida cotidiana. A racionalidade aparece em Rousseau como princípio fundamental, no e pelo qual, o homem abandonara seu estado natural, adentrara o estado civil e fundara uma ordem da moralidade.

Apesar da crítica ácida as ciências e as artes, Rousseau não pode ser compreendido como um primitivista, pelo fato, de ser somente mediante aquelas é que o homem elevar-se-ia à ordem moral. O que Rousseau criticara em seu *Discurso*, fora, justamente, a função social que as artes, as letras e as ciências serviram naquele período: mero joguete nas mãos dos poderosos, um instrumento de manipulação e incompreensão da realidade, que em nada contribuía para a supressão das misérias objetivas e subjetivas do gênero humano. Deve-se

destacar que a questão principal do terceiro parágrafo do *Discurso* sobre as ciências e as artes é a questão da instrumentalização do conhecimento, que ao invés de servir para emancipar o indivíduo de suas múltiplas cadeias de ferro, antes teriam servido para aprisioná-lo à relações sociais de subserviência e à concepções de mundo degeneradas, completamente distintas da própria natureza humana. Eis a necessidade de voltar a ela, não enquanto retrocesso ao primitivismo, mas enquanto momento, indispensável, para a compreensão e apreensão de si, não apenas enquanto indivíduo, mas e fundamentalmente, enquanto espécie.

### **O nascimento da estética musical burguesa.**

Um elemento importante acerca das ciências e das artes do período e que Jean-Jacque Rousseau dedicou especial atenção, foi à função social da música, compreendida enquanto manifestação ética&estética de um determinado período histórico. De acordo com Rousseau, a música posta em sua máxima potência deveria pôr-se a incumbência de comover, de despertar os sentimentos mais profundos, aprisionados por um tipo de racionalidade estranha ao próprio homem. Trata-se do desenvolvimento de um novo tipo de linguagem, mediada por uma estrutura simbólica, concebida enquanto expressão das paixões, que seria, ao mesmo tempo, símbolo e instrumento de uma nova ordem social ideal, na qual o sentimento subjetivo convergiria, necessariamente, para a intuição da coletividade.

Em o *Ensaio sobre a origem das línguas* Jean-Jacque Rousseau caracterizara a música como um tipo específico de linguagem simbólica, caracterizada, essencialmente, pela capacidade de comover. Neste sentido, a música colocar-se-ia como a linguagem mais elevada das paixões, na e pela qual desenvolver-se-ia um conjunto de símbolos, caracterizados enquanto instrumentos de uma determinada ordem social. Nestes termos, o Estado deveria incumbir-se de todo processo formativo do *citoyen*, a partir do qual desenvolver-se-ia um tipo particular de educação, que caminharia, necessariamente, no sentido de formar indivíduos voltados à esfera pública. Ou seja, a comunidade ética, cultivado no âmbito do mais elevado ente metafísico, constituído pela sociabilidade burguesa: o Estado. Tratara-se da formação do caráter nacional-popular, contraposto a formação uniforme em curso no continente europeu.

A hegemonia burguesa no bloco histórico se constrói em torno de uma consciência e de uma cultura nacional-popular criada pela difusão de uma língua e de uma literatura, cujos instrumentos principais são a escola e a imprensa. Os intelectuais das classes dirigentes se vinculam sempre mais a ciência racional e, por atração molecular, a instituição eclesiástica se submete ao Estado nacional, mas a religião deve subsistir como expressão do senso comum e substrato cultural do tempo progressivo, a fim de preservar a ordem, incorporando a tradição e a presença nobiliárquica, garantindo a subalternidade dos expropriados. Na verdade, o saber científico da modernidade, ao separar os homens em dotados e desprovidos de razão, exigiu a sobrevivência da religião institucional como necessidade de sedimentação da ordem, fazendo com que a Igreja deixasse de combater a cultura popular até então vista como heresia. [...].(DEL ROIO, 1998, p.74).

Trata-se de um processo educativo, que caminha no sentido de organizar o arranjo político-institucional no sentido de se criar princípios de identidade nacional-popular, como forma de se consolidar uma nova forma de sociabilidade. Nestes termos, as instituições educativas deveriam pautar-se na construção de um elogio permanente aos grandes feitos heroicos do povo<sup>2</sup>, de tal forma a relembra-los, exaltá-los e comemorá-los, de forma sistemática e permanente, como forma de recompor a identidade nacional-popular a cada ato cívico.

[...] Já está superada a heroicidade difusa e harmoniosa que não isola a individualidade excepcional do povo e do tempo que a alimentaram e que ela expressa. Esta é a heroicidade democrática - o outro aspecto da profissão de fé na democracia - que podemos ler em Robespierre. Ao ilustrar seu plano de instituição de feriados nacionais chamados a celebrar os heróis e, ao mesmo tempo, a consolidar a unidade do povo, o dirigente jacobino esboça um panteão ideal no qual existe amplo espaço para os personagens da vida cotidiana e também para muitos nomes “ainda envoltos na obscuridade” e, no entanto, “dignos de serem inscritos nas comemorações da história” (Robespierre, 1985, v.3, p.177). É esta heroicidade que, afinal, encontra seu intérprete de exceção em Michelet: “Sem negar a grande influência do gênio individual, não se pode duvidar que, na ação destes homens, a parte principal deve ser referida à ação geral do povo, do tempo, do país”; muito mais do que “aqueles oradores brilhantes e carismáticos que expressam o pensamento das massas [...], o protagonista é o povo” (Michelet, 1981, v.1, p.231, e v.4, p.231, e v.4, p.360). [...]. (LOSURDO, 2004, p.73).

Trata-se de uma concepção específica de educação que ao uniformizar as relações intersubjetivas acaba por recompor o pacto social e, ao mesmo tempo, define os contornos e os traços essenciais da democracia moderna. Nesse sentido, não haveria como separar o

processo formativo do novo homem, dos processos socioculturais e político-econômicos em curso, visto que o chamado *processo civilizador* (ELIAS, 1993) implicaria na construção de uma nova subjetividade, forjada tanto nas e pelas relações objetivas quanto subjetivas. Retomando a concepção de educação da Antiguidade grega, Rousseau em *Considerações sobre o governo polonês*, defendera a tese de que o Estado deveria assumir o papel de principal educador do *citoyen*, para que do nascimento a morte o indivíduo visse somente a pátria.

A ressurreição dos mortos nessas revoluções [Revoluções Burguesas Clássicas] tinha, portanto, a finalidade de glorificar as novas lutas e não a de parodiar as passadas; de engrandecer na imaginação a tarefa a cumprir, e não de fugir de sua solução na realidade; de encontrar novamente o espírito da revolução e não de fazer seu espectro caminhar outra vez. (MARX, 1997, p.23).

Esta concepção rousseuniana de canto patriótico republicano servira de fonte de inspiração para os revolucionários franceses, que passaram a utilizá-lo como um dos mais importantes símbolos das festas republicanas. Neste sentido, o hino nacional emerge na França revolucionária como expressão da comunhão de almas, simbolicamente representada pelo uníssono das vozes, forjadas em torno de uma forma de um conteúdo estético reificado, denominado de Estado nacional. Tratara-se de um momento simbólico, no e pelo qual ungi-se-ia um tipo particular de *contrato social*, que a partir das vontades individuais subjetivas, unir-se-iam umas as outras, em uma única canção. O *contrato social* invertido e mitificado, na medida em que se torna o início e o fim do gênero humano civilizado, assumindo o lugar de uma deidade metafísica, constituindo-se ele próprio enquanto deidade metafísica atemporal e ahistórica.

*La Marseillaise* representa esta canção nacional-popular cantada em uníssono, na e pela qual se institui a *vontade geral* como expressão de uma voz única, concebida como a voz da nação, ou seja, como expressão objetiva e subjetiva da *soberania popular*. Pode-se observar em *La Marseillaise* uma ruptura, tanto estética quanto ético-política, em relação ao *ancien régime*, pois o sujeito histórico deixa de ser o ser supremo, seja de natureza terrestre ou celestial, e o *povo* passa a assumir o papel de demiurgo de sua própria história. Todavia, uma história *reificada*, marcada pela emergência de um sujeito coletivo, abstratamente denominado *povo*, que se impõe sobre todas as cadeias de dominação, as quais estavam submetidos secularmente. Tratara-se de um processo constitutivo de uma



história reificada, na qual o sujeito abstrato *povo* teria forjado, mediante o metafísico *contrato social*, o Estado nacional, considerado a forma mais elevada e última da sociabilidade humana. Este processo, pelo qual emerge um sujeito histórico coletivo em oposição às formas de poder supremo pode ser observado, mesmo com ressalvas, já no *God save the King*, todavia, sua consolidação se dera em *La Marseillaise*.

[...] Isso resume, talvez, o que o *God save the King* e *La Marseillaise* têm em comum já que são modelos de todos os hinos nacionais modernos. Mas, os cantos que proliferam sobre a cena francesa são muito diferentes da prece inglesa, voluntariamente ancorada na tradição; de acordo com um acontecimento tido como uma nova era na história do mundo, eles apresentam-se de imediato como ruptura com o Antigo Regime. A revolução implica a substituição da soberania real por uma nova figura de soberano, o povo-nação, que, em virtude de uma lei concebida como expressão da vontade geral vai constituir a república “una e indivisível”; a voz única da nação está diretamente ligada à religião revolucionária da unidade. [...] (BUCH, 2001, p.41).

O verso *Aux armes, citoyens* em *La Marseillaise* expressa as formas determinativas do demiurgo de um novo tempo, a *vontade geral* e, portanto, a *soberania popular*, como estatuto primígeno da República, sendo esta, inapelavelmente, democrática. *La Marseillaise*<sup>3</sup>, ao mesmo tempo, em que expressa a ruptura com o *ancien régime*, expressa a celebração de um novo mundo que canta, invoca e elogia não o Deus cristão, mas o Deus da liberdade burguesa. Tratara-se de uma laicização da religiosidade, a partir da qual enxerta-se carne e, portanto, mundaneidade profana a um Deus materializado, que assume a forma da liberdade. O novo Deus humano passa a ser o Estado nacional, do qual emanam todas as formas de organização social ético-políticas consideradas válidas, tendo como religião o capitalismo (BENJAMIN, 2013).

Foi com este espírito de liberdade, cantado pelos franceses no processo áureo da Revolução – o processo constitutivo da Revolução Francesa, é caracterizado, essencialmente, pelo binômio: Revolução x Restauração –, que Marx afirmara:

A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do passado, e sim do futuro. Não pode iniciar sua tarefa enquanto não se despojar de toda veneração supersticiosa do passado. As revoluções anteriores tiveram que lançar mão de recordações da história antiga para se iludirem quanto ao próprio conteúdo. A fim de alcançar seu próprio conteúdo, a revolução do século XIX deve deixar que os mortos enterrem seus

mortos. Antes a frase ia além do conteúdo; agora é o conteúdo que vai além da frase. (MARX, 1997, p.24).

*La Marseillaise* irrompe as fronteiras francesas e converte-se em uma ode a República democrática burguesa, particularmente. Todavia, não aquela concepção apologética restauracionista de República forjada por Kant<sup>4</sup>, mas e, fundamentalmente, uma República, marcada pela instituição do Estado Democrática de Direito. Trata-se de um pacto republicano ungido pelo poder simbólico constitutivo do Estado-nação, no e pelo qual se expressara uma voz e, ao mesmo tempo, um grito único. Observa-se que a nova mitologia de caráter burguês, passa a conduzir o conjunto das relações mundanas, a partir das quais os deuses mundanos orientam as ações do novo homem, diluído e fragmentado em um sujeito coletivo celestial denominado *povo*. As revoluções do século XIX demonstrariam e, ao mesmo tempo, desmistificariam a nova mitologia e dariam forma e conteúdo ao sujeito histórico coletivo capaz de mover a roda da história para a frente: as *classes sociais*.

Tratara-se de um grito coletivo de caráter, eminentemente, nacional-popular que clamara, inapelavelmente, por liberdade. Todavia, uma liberdade restrita e limitada a emancipação política (MARX, 2010). O hino, agora, nacional, passou a expressar, cada vez em que era proferido, cantado ou tocado, tanto a *vontade geral* quanto a *soberania popular*, representada pelo mítico contrato social, uma espécie de argamassa da ordem, a partir da qual cimentava-se a República burguesa. Desta forma, o hino nacional, cada vez em que era proferido, representava a renovação do juramento que dera vida ao *contrato social*. Uma espécie de *pai nosso* moderno, entoado como uma oração universal capaz de livrar os homens de todos os pecados. Nesse sentido, poder-se-ia compreender o porquê de que, em todos os momentos em que a sociabilidade em questão entrara em crise, se recorreria ao cultivo do nacionalismo, por vezes extremado, como forma de invocar o deus burguês: o Estado; e, religar os elementos de sua sociabilidade: o capitalismo como religião.

Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita [...]. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o

seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. Assim, Lutero se disfarçou de apóstolo Paulo, a revolução de 1789-1814 se travestiu de República Romana ora de cesarismo romano e a revolução de 1848 não descobriu nada melhor para fazer do que parodiar, de um lado, o ano de 1789 e, de outro, a tradição revolucionária de 1793-5. (MARX, 2011, p.25-6).

O elogio ao nacionalismo manifestar-se-ia como uma espécie de rito mitológico, a partir do qual conjurar-se-ia o novo Deus a abençoar a nova religião que passaria a conduzir a vida mundano-profana de homens submetidos inapelavelmente ao pecado, devido sua natureza negativa e autodestrutiva. Um homem condenado a viver sob a égide do Estado, na medida em que só encontraria salvação na medida em que o Estado se tornasse Estado nacional-popular. O próprio Estado se divide em dois deuses: o do velho e do novo Testamento, o do *ancien* e do *nouveau régime*.

[...] O avesso da monarquia é, portanto, introduzido no texto da Marselhesa, para fazer convergir o estatuto simbólico do “hino da república” com seu conteúdo literal, e esse símbolo é inserido no coração do ritual republicano, antes do juramento pronunciado no altar da pátria pelo presidente [...] (BUCH, 2001, p.50).

Pode-se dizer que *La Marseillaise* funda uma nova estética musical, na qual emerge um sujeito coletivo em voz uníssona, todavia, um sujeito coletivo ahistórico e atemporal, denominado *povo*. Neste instante, o signo memorativo rousseauiano, enquanto expressão do ordenamento jurídico-político e histórico-cultural das festas cívicas, expressam não apenas o movimento espiritual, mas também a corporeidade mundana de tais representações. Trata-se de uma estética musical épica que invoca constantemente o *pathos* da guerra como expressão do sujeito coletivo.

Como se pode observar as frentes de combate, abertas pelos franceses, não eram somente político-econômicas, mas e fundamentalmente sócio-cultural. Tratara-se de um processo civilizador (ELIAS, 1993), no e a partir do qual os sujeitos políticos tiravam sua poesia do futuro e não do passado, construía uma história, que apesar de trágica, conduzia o gênero humano a emancipação e não aos farsescos atos restauradores. As múltiplas batalhas travadas não diziam somente respeito à ocupação e unificação territorial, não se limitava à expansão do poder político-econômico, que através da força da espada francesa tornara-se irresistível, expressara, essencialmente, tanto o nascimento quanto à

consolidação de um novo mundo, pautado em uma nova cultura política, econômica e sociocultural.

Ora, pode-se observar que o hino nacional revolucionário francês criara um novo gênero hínico, no e a partir do qual invocava-se a cultura democrática nacional-popular, como elemento cimentador do caráter nacional único. Todavia, os elementos constitutivos da Primeira República Francesa, logo sucumbiram ao processo restauracionista que tomou conta da França com o Golpe do 18 Brumário de 1799. Não por um acaso o verso *Aux armes, citoyens* – a força objetiva e subjetiva do sujeito coletivo, presente em *La Marseillaise* – é suprimido em nome de um processo de modernização conservadora, pautada, fundamentalmente, no restauracionismo das Monarquias Constitucionais. *Todo um povo, que por meio da revolução acreditava ter obtido a força motriz necessária para avançar com maior celeridade, de repente se vê arremessado de volta a uma época extinta* [...] (MARX, 2011, p.27).

Não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher sua poesia. Ela não pode começar a dedicar-se a si mesma antes de ter despido toda a superstição que a prende ao passado. [...] A revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo. [...] (MARX, 2011, p.28-9).

Com a derrocada dos jacobinos o processo revolucionário francês esgota-se e abre-se um período de franca degenerescência sociocultural. O canto de liberdade, converte-se em ideologia bonapartista<sup>5</sup>, a partir do qual o capitalismo como religião exigiria sacrifícios permanentes, dirigidos ao deus burguês: o Estado.

Mas qual é o povo cujo apoio se quer obter? Não, certamente, aquele organizado autonomamente em partidos ou sindicatos. Luís Napoleão se apresenta não como o “representante de um partido”, mas como o intérprete da nação e das suas melhores tradições, como aquele que pretende “governar no interesse das massas e não no interesse de um partido” (NAPOLEÃO III, 1961, v.3, p.40 ss. e 37). Já a partir de 1848, a propaganda bonapartista insiste no fato de que “entre o povo e seu soberano não deve haver intermediário que se arrogue o direito de substituir um e outro” (GEYWITZ, 1965, p.261). Às vésperas do golpe de Estado, um opúsculo, de cuja redação parece ter participado Luís Napoleão em pessoa, ataca a Constituição existente pelo fato de que estabelece “como modo de eleição o voto em lista, um modo enganador que, subtraindo ao povo toda liberdade e toda escolha, transfere aos jornais e aos comitês o poder eleitoral” (GRANIER de Cassagnac, 1851, p.6). Os partidos e os grupos políticos organizados, e os órgãos de

imprensa a eles ligados, são denunciados como instrumentos de coerção e de sufocamento da espontaneidade do eleitorado, o qual deve ser libertado de tudo isto para se entregar a relação direta, e subalterna, com o líder local e, em nível nacional, com o líder carismático e indiscutido da nação. (LOSURDO, 2004, p.62-3).

No processo de consolidação da Revolução Francesa àquele canto que clamara pelo momento uníssono das vozes de cada *citoyen* francês, unidos em uma só voz em um sujeito coletivo é substituído pelo canto decadário de forte tradição protestante<sup>6</sup>. Há um processo de “[...] deslocamento de ênfase do evento massivo excepcional para a rotina em pequena escala [...]” (BUCH, 2001, p.59). Ou seja, àquele processo de acomodação, presente em Diderot e próprio da estética burguesa, invade o novo gênero hínico e passa a expressar o esgotamento de toda vivacidade advinda do processo revolucionário. “[...] Por fim, o canto decadário terá resultados medíocres e, no que concerne aos grandes rituais, a decolagem monumentalista deixará cada vez menos espaço à idéia de uma participação popular [...]” (BUCH, 2001, p.59). Observa-se em curso um processo contra-revolucionário, no e pelo qual:

O Império varrerá os restos da utopia musical republicana e, com ela, por longo tempo, A Marselhesa. Contudo, os discursos e as práticas do canto coletivo sob a Primeira República vão sobreviver aos avatares da época, para projetar-se sobre o conjunto da tradição republicana francesa. E, graças á difusão da Marselhesa além das fronteiras da França, eles contribuirão de maneira decisiva para uma música política republicana em que as diferentes elites revolucionárias e nacionalistas beberão ao longo do século XIX e mesmo até nossos dias (BUCH, 2001, p.60).

Conquistado o poder, a nova *classe dominante* colocava-se a necessidade de mantê-lo, para tanto, utilizar-se-ia da produção e difusão de um conjunto de ideias e concepções de mundo, a partir das quais se poderia caminhar ao encontro de um tipo particular de consenso reificado, de tal forma que a possibilitasse apresentar seus interesses como o interesse comum de todos os membros da sociedade, elevando sua *práxis* a um caráter de universalidade, de tal forma a apresentá-la como as únicas racionais e universalmente válidas.

[...] A classe revolucionária, por já se defrontar desde o início como uma classe, surge não como classe, mas sim como representante de toda a sociedade; ela aparece como a massa inteira da sociedade diante da única classe dominante. Ela pode fazer isso porque no início seu interesse

realmente ainda coincide com o interesse coletivo de todas as demais classes não-dominantes e porque, sob a pressão das condições até então existentes, seu interesse ainda não pôde se desenvolver como interesse particular, mas somente na medida em que essa vitória coloque agora esses indivíduos na condição de se elevar à classe dominante [...] Cada nova classe instaura sua dominação somente sobre uma base mais ampla do que a da classe que dominava até então, enquanto, posteriormente, a oposição das classes não-dominantes contra a classe então dominante torna-se cada vez mais aguda e mais profunda. Por meio dessas duas coisas estabelece-se a condição de que a luta a ser travada contra essa nova classe dominante deva propor-se, em contrapartida, a uma negação mais resoluta e mais radical das condições até então existentes do que puderam fazer todas as classes anteriores que aspiravam à dominação (MARX, 2007, p.49).

A universalidade que levava a classe revolucionária ao poder, perde-se, na medida em que, para manter-se no poder, em detrimento da universalidade revolucionária, passa a afirmar os mais vis interesses particulares. Todavia, utiliza-se da universalidade que a conduziu ao poder, mediante a constituição de uma nova deidade e uma nova religião, a partir das quais passa a produzir um conjunto de novas ideias e difundi-las de forma ahistórica e atemporal, para continuar no poder. Dessa forma institui-se uma nova dominação de classes.

### **O diálogo de Rousseau e Schiller: romantismo e modernidade.**

Em Carta destinada a Köner de 1785, Friedrich Schiller ao mesmo tempo em que expressa sua profunda admiração por Rousseau demarca também suas múltiplas divergências com o autor de *Ensaio sobre a origem das línguas*. Segundo Buch: “[...] enquanto Rousseau acreditava na perda irremediável da felicidade humana em consequência da cultura, Schiller acalentará o sonho elisíaco de um homem melhor, pela educação estética. [...]” (BUCH, 2001, p.61). Tratar-se-ia de um momento histórico a partir do qual as ciências e as artes passariam a ser concebidas nos marcos de um tipo particular de sociabilidade marcada pela *decadência ideológica*, na e a partir da qual a instrumentalização da razão em sua forma reificada passaria a conduzir processos de captura da subjetividade.

Em Schiller a alegria emerge enquanto representação do “[...] signo de pertença à comunidade humana, sob a condição da amizade e do amor. Ela é também o princípio transcendente do universo natural. [...]” (BUCH, 2001, p.63). Há na estética de Schiller um

elogio à alegria, pelo qual articula-se e desenvolve-se certa associação entre a alegria e um *weltgefühl*. Todavia, este *sentimento do mundo*, expresso por Schiller, fundamento e expressão de uma idéia cosmopolita de liberdade, está pautado no idealismo transcendental e não naquele realismo, tão presente em Goethe na literatura, bem como em Beethoven na música. A alegria e a felicidade schilleriana é puramente metafísica, justamente por pautar-se no idealismo transcendental.

A liberdade – *freiheit* – schilleriana ao expressar apenas a forma determinativa da liberdade moderna insere-se em uma concepção romântica de liberdade, e negligencia o conteúdo, bem como, a substância de tal determinação. Apesar das simetrias, torna-se imperioso destacar que o *aufklärung* alemão é completamente diverso da estética que nasce no período revolucionário francês. Enquanto o primeiro expressa um tipo de estética, na qual a liberdade e a igualdade caracterizam-se pela sua formalidade; o segundo expressa uma estética, na qual a liberdade e igualdade adquirem certo conteúdo e substancialidade. Schiller encontra-se certamente entre os epígonos do *aufklärung* alemão, para o qual o realismo de *Ode a alegria* caracterizava-se por ser expressão máxima do *gosto defeituoso da época*.

No âmbito da estética musical burguesa a maior expressão talvez tenha sido *A Flauta Mágica* de Mozart. Esta ópera apresentara, como nenhuma outra que a precedera, a síntese entre a arte erudita, própria do *aufklärung* alemão, todavia, acessível a nascente burguesia. Uma das expressões mais ilustres da burguesia nascente encontrava-se nas lojas maçônicas, representadas magistralmente na figura de Sarastro. Tratava-se de uma *intelectualidade orgânica* (GRAMSCI, 2007) que ao difundir os conceitos de humanidade e fraternidade, postulava certo tipo de “[...] valor moral de uma cultura musical antiga em que a “verdade e a grandeza” deveriam constituir uma muralha contra a “decadência das artes”. [...] (BUCH, 2001, p.69).

O aparecimento do *Gott erbalte Franz den Kaiser*, composto por Haydn em 1796-7, representara o processo de reação à Revolução Francesa e ao vigor dos versos entrincheirados da *Marseilhaise*. Tratara-se de uma retomada dos princípios do *God save the King*, pelo qual se desenvolvera a construção da boa palavra às Monarquias Absolutistas, no caso do *Gott erbalte* uma ode coletiva e pública ao Imperador Francisco II. A reação que ecoa no e pelo *Gott erbalte* difundiu-se por todos os domínios da dinastia dos

Habsbourg, desde as principias cidades européias aos vilarejos mais longínquos, nos quais os mestres de capela locais eram incumbidos de tocá-lo. Tratava-se de “[...] reunir todos os súditos do imperador em uma voz única, um nós “reunido” pelo canto em torno do soberano [...]”, pelo qual o povo “[...] pede a um Deus muito católico preservar seu soberano, ameaçados pelas tropas francesas.” (BUCH, 2001, p.78). O músico vienense Haydn, não só através do *Gott erbalte*, mas através de toda sua obra, fora o representante mais elevado da *intelectualidade tradicional* (GRAMSCI, 2007) aristocrática austríaca. Haydn não só fundara uma forma de patriotismo de Estado dos Habsbourg, mas construíra uma estética musical “pura”, que influenciara profundamente o romantismo.

A primeira década do século XIX – considerada pelos críticos como o “período heróico”, já sob o avanço irreversível dos primeiros sintomas de surdez – caracterizara-se pela forte influência da estética do *aufklärung* alemão na obra de Beethoven, que compusera e apresentara obras orquestrais, frequentemente associadas a um conteúdo mítico e a experiência do sublime, que são consideradas colunas mestras do repertório clássico, como: *Appassionata*; *Terceira e, Quinta Sinfonia*; *Sinfonia pastoral*; ária *Ah! Perfido*; e, *Quarto Concerto*, entre outras. Obras a partir das quais Beethoven apresentara desenvolvidas todas suas capacidades musicais de compositor e pianista virtuose, na linha estilística de Mozart, além de chefe de orquestra. Nestas obras, expressara-se um processo de harmonização entre amor e força, que só poderia se dar através do império das artes. Tratara-se de uma estética musical puramente metafísica e eminentemente romântica, muito próxima daquela estética apresentada por Schiller em *Cartas sobre a educação estética do homem* de 1795.

Na defesa de uma identidade nacional germânica e sob a égide do Romantismo, bem como de um discurso puramente metafísico das artes é que Beethoven projetara-se no quadro nacional da cultura alemã, tanto na própria “Alemanha” quanto em Viena. Analisando o chamado “período heroico” de Beethoven, BUCH afirmara que:

[...] suas obras “heróicas”, caracterizadas por uma expansão dramática da forma da sonata clássica, batem de frente com os princípios fundamentais da estética musical revolucionária: a desconfiança em relação à determinação semântica da música sem palavras, e o privilégio absoluto do canto, expressão direta e transparente da voz da nação [...] (BUCH, 2001, p.91).



A segunda década do século XIX, caracterizara-se, na obra de Beethoven, como o decênio no qual o autor enveredar-se-ia pela criação de músicas políticas que celebravam o discurso oficial, a partir do qual difundia-se o projeto de uma Alemanha unificada, jovem e poderosa. A construção de um Império, a partir do qual a glória da nação confundiria-se com a vitórias restauracionistas dos Monarcas Absolutistas. O Congresso de Viena 1814-5 expressara o romantismo político reacionário que se alastrara no Continente Europeu, à época. Difundia-se o discurso de uma espécie de patriotismo europeu, pautado, obviamente, pela construção de um *outro externo*<sup>7</sup>. Tratava-se de criar uma unidade originária da cultura continental europeia, como forma de sustentação de uma federação política europeia, obviamente, sob as bases das Monarquias Absolutistas do Continente. A concepção estética do Congresso de Viena expressara-se nas artes no *Der glorreiche Augenblick* da seguinte forma:

O salto dinâmico entre “o coro dos povos” em fortíssimo e “os séculos antigos” em pianíssimo anuncia a amplitude do espaço sensível em que esta visão enraíza-se; às vozes solistas *Der Führer des Volks* (“O guia do povo”), *Der Genius* (“O gênio”), Viena e *Die Scherinn* (“A profetiza”) vão contribuir para o sublime desta epifania. É o ponto vertiginoso em que a História condensa-se no presente; pasmos, o povo e os povos admiram e bendizem o espetáculo da libertação da humanidade. A Europa está em paz graças aos príncipes reunidos em Viena cuja majestade faz mostrar o orgulho da antiga Roma. [...] (BUCH, 2001, p.106).

É sob este clima romântico de recriação da identidade das aristocracias europeias de talhe antipopular e antidemocrática, que se dera vida ao *Concerto da Europa*. Este último é uma *Ode a Restauração*.

Em uma de suas obras da juventude, particularmente, na *Crítica a Filosofia do Direito de Hegel* (MARX, 2005), Marx desnudara o Estado Moderno e demonstrara o chão social sob o qual se levantou o Estado Liberal-burguês, assim como a necessidade de superação da sociabilidade que o produzira. Para Marx o desenvolvimento do capitalismo na Alemanha expressara o anacronismo, claramente presente na luta de classes. A luta de classes na Alemanha expressara momentos históricos distintos, bem como a luta de distintas forças sociais. Ao mesmo tempo, observa-se que se trava a luta da nobreza germânica contra a ascendente burocracia; da nascente burguesia contra a nobreza e a burocracia; e, fundamentalmente, das classes fundamentais do modo de produção

capitalista, da nascente burguesia contra o também nascente classe operaria. Mesclam-se batalhas que se desenvolveram em momentos históricos distintos nos países centrais do capitalismo. Outra diferença crucial da Alemanha em relação aos países centrais do capitalismo encontrava-se na passagem do *ancien régime* à sociedade burguesa. Segundo Marx, enquanto nos países centrais do capitalismo o *ancien régime* conheceu *sua tragédia*, na Alemanha conheceu *sua comédia*.

Nos países centrais do capitalismo, o confronto dera-se entre o *ancien* e o *nouveau régime*, o *ancien* e o *nouveau monde*, podendo-se compreender as experiências desse processo como novas de fato. Na Alemanha, o ânimo para alcançar o mundo moderno é ele próprio anacrônico, pois a nova classe dá vida a uma classe *novíssima*, marcada indelevelmente pelo germe de uma *novíssima* sociabilidade, na qual tanto o Deus quanto a religião burguesa precisam ser supressas em novas formações sociais. Tal classe colocara-se enquanto ente universal, capaz de superar a esfera da emancipação política e travar a batalha pela emancipação humana, inescapavelmente, social-radical.

Perante a *comédia* alemã, não se poderia pretender sequer uma emancipação política, pois o sujeito coletivo capaz de levá-la a cabo inexistia. Ora, a burguesia alemã, como afirmara Marx, não possuía nenhuma das virtudes de seus congêneres ingleses e franceses: *grandeza de alma; genialidade; intrepidez revolucionária*. Diante do caráter filisteu da burguesia alemã a única emancipação possível seria a de tipo radical-social. Ora, existe em Marx “[...] uma vasta sistemática crítica da grande reviravolta político-ideológica de todo o pensamento burguês no sentido da apologética e da decadência [...]” (LUKÁCS, 1968, p.51). Trata-se de uma crítica a ideologia burguesa, caracterizada pela evasão da realidade, pelo “[...] predomínio da ideologia “pura”, com a liquidação do materialismo e da dialética espontâneos próprios do “período histórico” da revolução burguesa [...]” (LUKÁCS, 1968, p.51).

As revoluções de 1848, particularmente a de junho, demarcaram o caráter autônomo da classe operária, que se colocara, naquele momento, como sujeito histórico coletivo da transformação radical-social, a partir da qual a *novíssima* classe social colocara-se na condição de ser classe dominante e dirigente, portanto, a da construção de uma nova hegemonia. Enquanto a *revolução de fevereiro* suprimira o *ancien regime* e instituíra a República, sendo o proletariado uma das classes componentes das forças progressistas; a

*revolução de junho* representara não apenas a mudança da forma do Estado, mas e fundamentalmente, a alteração nas relações sociais de classes, ou seja, a possibilidade efetiva de abolição das classes. Como afirmara Marx em *Glosas críticas* (1844), a revolução de fevereiro fora uma [...] *revolução política com alma social* [...] (MARX, 1995).

[...] se é parafrásico ou absurdo uma revolução social com alma política, é racional, ao contrário, uma revolução política com alma social. A revolução em geral é derrocada do poder existente e a dissolução das velhas relações – é um ato político. Por isso, o socialismo não pode efetivar-se sem revolução. Ele tem a necessidade desse ato político na medida em que tem necessidade da destruição e da dissolução. No entanto, logo que tenha início a sua atividade organizativa, logo que apareça o seu próprio objetivo, a sua alma, então o socialismo se desembaraça do seu revestimento político (MARX, 1995, p.91).

Utilizando uma expressão de Marx, ao desnudar a cabeça do monstro, ocultada pela coroa do monarca, a República advinda da *revolução de fevereiro*, colocara luz sobre o principal inimigo da classe operária: a religião burguesa, objetivada na figura do capital; e o Deus burguês, objetivado na figura do Estado burguês. Eis a mensagem que será nitidamente apreendida pela *revolução de junho*. O antagonismo precípua da sociedade burguesa: capital e trabalho, é posto à baila na *revolução de junho*, na qual o proletariado buscara romper com a dominação de classes. Não se tratava mais de *revolução política*, mas de *revolução radical social*. O que se buscou não foi à alteração da forma do Estado e da dominação de classes, mas da supressão de toda forma de dominação e, conseqüentemente, das relações sociais que a materializava, fosse na forma Estado, fosse na forma capital.

Segundo Marx, o processo de dissolução do último grande sistema filosófico burguês representara o momento decisivo da *decadência ideológica*, claramente presente nas mistificações de Guizot.

Essa liquidação de todas as tentativas anteriormente realizadas pelos mais notáveis ideólogos burgueses, no sentido de compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas; essa fuga numa pseudo-história construída a bel-prazer, interpretada superficialmente, deformada nos sentido subjetivista e místico, é a tendência geral da *decadência ideológica* [...] (LUKÁCS, 1968, p.52).

E continua:

Metodologicamente, essa mudança de orientação manifesta-se no fato de que os teóricos evitam cada vez mais entrar em contato diretamente com a própria realidade, colocando, ao contrário, no centro de suas considerações, as disputas formais e verbais com as doutrinas precedentes (LUKÁCS, 1968, p.52).

A teoria burguesa perde no processo de dissolução do hegelianismo o rigor e o exame crítico que a caracterizara em seu seu nascedouro – elemento essencial para o desenvolvimento da ciência –, constituindo em seu lugar doutrinas ecléticas que não mais examinam criticamente a sociedade, apenas a exalta e a mistifica, quase sempre mediante um processo de falseamento do real. Esta comédia, iniciada com as revoluções de fevereiro de 1848, e, que insiste em não se encerrar, mesmo lhe faltando graça e beleza, é descrita por Marx da seguinte forma:

A última fase de uma figura da história universal é a sua comédia. Os deuses da Grécia, já mortalmente feridos uma vez, de modo trágico, no Prometeu Acorrentado de Ésquilo, deviam morrer outra vez, de um modo cômico, nos diálogos de Luciano. Por que esta história tem andamento? Para que a humanidade possa se libertar serenamente de seu passado (1844, *apud* LUKÁCS, 1968).

Nesta fase cômica da história da humanidade, a crítica romântica do capitalismo, caracterizada pela defesa burguesa do progresso e da civilização, dá lugar ao ecletismo<sup>8</sup> da *apologética burguesa*, não que aquela seja melhor ou menos nociva do que esta, pelo contrário, ambas expressam uma deformada e rebaixada *apologética burguesa*, todavia, enquanto a primeira buscava compreender e examinar criticamente a sociedade real, a segunda buscara, de forma direta e vulgar, mistificar e falsear o real, como forma de legitimar a sociabilidade burguesa. Trata-se simplesmente de uma decadência da crítica romântica do capitalismo, na qual, a *apologética burguesa* passa a tentar transformar constantemente a unidade de contrários em pura identidade imediata. Ao mesmo tempo em que Marx demonstrara os limites da gloriosa linha de desenvolvimento filosófico, a qual pertencera os grandes teóricos burgueses do século XVI e XVII, apontara também suas virtudes – *grandeza de alma; genialidade; intrepidez revolucionária*.

[...] Hobbes e Locke, Helvétius e Holbach foram os representantes grandiosos e corajosos da filosofia burguesa do progresso. É verdade,

sem dúvida, que traduziram em sistema filosófico as ilusões a respeito do progresso; todavia, dado que essas ilusões eram historicamente necessárias, sua expressão filosófica podia e devia conduzir à descoberta, numa forma profunda e genial, de momentos importantes do desenvolvimento histórico real. A defesa do progresso histórico realizado pelo capitalismo é inseparavelmente acompanhada, neles e em sua escola, por um corajoso desmascaramento de todas as contradições e horrores da sociedade burguesa que podiam perceber (LUKÁCS, 1968, p.60).

Para Marx o “[...] teórico do utilitarismo, Jeremias Bentham, personifica o vergonhoso fim dessa grande e gloriosa linha de desenvolvimento filosófico [...]” (LUKÁCS, 1968, p.60). Portanto, em Bentham “[...] encarna-se o pequeno burguês capitalista em sua crua tolice filistéia, sem auréolas românticas [...]” (LUKÁCS, 1968, p.60). Ora, o Congresso de Viena de 1815 demarca o processo restauracionista que tendia a demarcar o processo internacional de consolidação liberal-burguês, a partir de uma via conservadora, de tal forma que um dos veículos ideológicos utilizados adviria da filosofia especulativa alemã, basicamente, do Romantismo. Deve-se observar que:

A invocação da fraternidade humana sob a égide dos monarcas une-se à figura da voz do povo que, ao longo da obra, o coro encarrega-se de tornar presente. O coro descreve “o coro dos povos”; ele convida o ouvinte a incorporar-se “à grande roda dos povos”; ele é voz que adora Viena, a consciência que interpela o mundo ou louva, diante de Deus, a união do príncipe e da amada. [...] (BUCH, 2001, p.107).

As músicas políticas, enquanto expressão ético-política e estética do processo revolucionário burguês, tinham como características primígenas o mito da fusão de todas as vozes individuais em voz uníssona, ou seja, ser capaz de expressar a voz única da comunidade em um mesmo coro, instituindo a figura mítica *povo*, como argamassa de uma nova ordem social. Este artifício, esta forma estética, doravante, sem conteúdo nem substancialidade, será utilizado na composição das músicas políticas contrarrevolucionárias. Neste sentido, o:

*Der glorreiche Augenblick* é a representação artística de um universo político perfeitamente fechado: numa fissura parece ameaçar essa construção em que os membros do povo, os povos, o Imperador, os príncipes, a Pátria, a Europa, o Mundo, a Humanidade superpõem-se num feixe coerente de equivalências e hierarquia. Esse programa encontra sua simetria em uma música arcaizante, com vocabulário extraído da tradição da oratória e da cantata e que exclui quase

totalmente os retornos dos motivos, os desenvolvimentos temáticos, as correspondências harmônicas e outras fontes habituais da linguagem clássica. Ao mesmo tempo, esta música é marcada por relações dinâmicas que escapa ao universo barroco, e o clímax final resulta de um procedimento por acumulação que Beethoven explora em obras como a *Fantasia coral ou Fidelio*; na exaltação da humanidade e da fraternidade universal permeada ainda pelo discurso das Luzes [...]. (BUCH, 2001, p.110).

*O Concerto da Europa* expressara um processo de formação ideológica Romântico de talhe reacionário, antidemocrático e antipopular, a partir do qual se buscou (re)construir certa identidade política europeia, através da qual construía-se um elogio ao Império Romano, como forma de celebração da contrarrevolução das Monarquias Absolutistas europeias.

### **Do romantismo ao realismo: a Nona Sinfonia.**

Apesar de sua carreira estar umbilicalmente ligada ao universo aristocrático, o que não poderia ser diferente, Beethoven não fora um “músico de corte”, pelo contrário, fora o primeiro grande músico a romper – com todas as ressalvas que o substantivo ruptura possa aqui expressar –, com a estrutura de mecenato feudal presente ainda no século XIX. Herdeiro tanto do *aufklärung* alemão quanto da estética revolucionária francesa, todavia, em um processo de continuidades descontínuas, Beethoven, em 1824, escrevera uma melodia simples – comparada as precedentes –, com uma linhagem de árias populares associada à felicidade. A famosa e monumental *Ode a alegria*, que expressara a ruptura de Beethoven com aquele tipo de estética, na qual descreve a ascensão da humanidade para a luz, a partir de um tipo de canto, no qual o sujeito é puramente abstrato. *Ode a alegria* é expressão de um canto coletivo que anuncia o mundo dos homens, a mundaneidade concreto material na sua forma determinativa.

O processo contrarrevolucionário expresso pelo Congresso de Viena, apesar da ascensão político-repressiva não fora capaz de conter a marcha avassaladora do desenvolvimento político-econômico e sociocultural das novas classes fundamentais do novo modo de produção capitalista – burguesia e proletariado. Mesmo com a “derrota” napoleônica, pode-se observar que se tratara de um processo irreversível de forte ascensão de uma burguesia nacionalista e liberal, não havendo espaço para um tipo de música de Estado que visava exaltar o *ancien régime*.

Neste contexto de forte ascensão burguesa é que o prestígio social de Beethoven começara a decair. Beethoven que se pretendia nobre, devido à confusão entre o “van” flamengo e plebeu e o “von” alemão e aristocrático, devido a um fato peculiar de sua história privada, acabara forçado a admitir sua origem social burguesa. A música de Beethoven, praticamente, durante toda sua carreira, baseara-se na idéia de um “sublime oficial” que tinha seu fundamento na sacralização da tradição, em atitudes arcaizantes e técnicas barrocas.

Uma missiva redigida e publicada em 1822 pelos admiradores vienenses de Beethoven, intitulada: *Apelo de seus admiradores* expressara a decadência das artes acompanhada pela emergência de músicas da “moda” – fato que o próprio Beethoven constataria –, concebidas enquanto representação da profanação do sagrado. O *Apelo* em questão clamava que Beethoven, como último representante da tríade sagrada vienense – Haydn, Mozart e Beethoven –, salvasse a pátria da decadência das artes e as colocasse no lugar o qual seus predecessores haviam elevado. Nas palavras de Buch “[...] O herói é chamado a sair de seu retiro, a voltar para o mundo e completar sua missão [...]” (BUCH, 2001, p.123). O *Apelo* caracterizava-se por representar uma guerra santa em que “[...] tendo por base uma concepção teológica da nação, o estrangeiro aparece como encarnação do Mal e o artista, como salvador designado por Deus”. (BUCH, 2001, p.123).

A criação da *Missa solemnis* e da *Nona Sinfonia* é, para os admiradores de Beethoven, um empreendimento patriótico que continua e transcende a época das guerras napoleônicas. Invocando o encontro entre os “iniciados da arte e os corações da multidão”, os signatários apresentam-se como porta-vozes de um povo que reconhece na grande música uma produção de origem divina, encarnada em obras da “tríade sagrada”, símbolos de uma idade de ouro perdida. [...] (BUCH, 2001, p.123).

Enfim, em 07 de maio de 1824 o herói Beethoven saíra de seu retiro e, não se sabe se pelo barro ou pela água, lançara um sopro de vida a sua mais alta criação, a *Nona Sinfonia em ré menor*. Nesta data:

[...] o público vienense é convidado a ir ao teatro *Kärnthnerthor* para assistir a um GRANDE CONCERTO MUSICAL do senhor Ludwig von Beethoven com uma Grande abertura, seguida de *Três grandes hinos, com solos e coros, e de uma Grande Sinfonia, com entrada no final de solos e de coros, sobre a canção de Schiller à alegria*. A abertura é aquela de *Weihe des Hauses* (“Consagração da casa”, op. 124), escrita em 1822 para uma nova versão de *Ruínas de Atenas*: os “três grandes

hinos” são o *Kyrie*, o *Aedo* e o *Agnus Dei* da missa em ré. [...] (BUCH, 2001, p.125).

Apesar do enorme sucesso alcançado pelo Concerto, nem o Clero nem o Império foram prestigiar Beethoven. Fato que o levaria a dedicar sua obra ao rei da Prússia Frederico-Guilherme III, “[...] pai de seus súditos” e “protetor das artes e das ciências” como o chama em sua carta àquele que se diz agora “cidadão de Bonn e, portanto, súdito prussiano [...]” (BUCH, 2001, p.126). Na construção da *Nona Sinfonia* Beethoven excluiu e alterara a ordem dos fragmentos da *Ode à Alegria* de Schiller. Excluiu particularmente a relação entre o vinho e o sofrimento, que expressara uma imagem estoica e uma “[...] dimensão compassiva para cantar a utopia de uma alegria na qual a dor não deixou traço [...]” (BUCH, 2001, p.127). Tratara-se de alterações substanciais, as quais o canto passara a expressar o canto comunitário. “[...] Esse canto coletivo é, pois, aquele de uma alegria em que o sofrimento do mundo foi excluído. [...]” (BUCH, 2001, p.128).

Trata-se de uma reviravolta na obra de Beethoven, a partir da qual se delineia elementos de um realismo, a partir do qual a “[...] figuração da fisionomia intelectual pressupõe, portanto, uma caracterização dos personagens que seja extremamente ampla, profunda e universal. [...]” (LUKÁCS, 1968, p.175). O processo de continuidades descontínuas aproximara Beethoven dos clássicos do realismo, que dentre as alternativas expostas, escolhiam o caso mais exasperado como meio expressivo particularmente apto a representar a mais alta forma de tipicidade. Como afirmara Lukács:

[...] para sentir a necessidade de elaborar a fisionomia intelectual é necessário se ter um alto conceito do típico. Quanto mais profundamente um escritor compreender uma época e seus grandes problemas, tão menos cotidiano, será o nível de sua exposição. E isto porque, na vida cotidiana, os grandes contrastes são atenuados, aparecem ofuscados pela intromissão de acasos indiferentes e desconexos, jamais assumindo uma forma verdadeiramente plena e completa; esta só se pode manifestar quando todo contraste for levado as últimas conseqüências, e tudo o que nele existir de implícito se torna patente e tangível. A capacidade, própria dos grandes escritores, de criar personagens e situações típicos, portanto, vai muito além da observação – ainda que exata – da realidade cotidiana. O profundo conhecimento da vida jamais se limita à observação da realidade cotidiana, mas consiste, pelo contrário, na capacidade de captar os elementos essenciais, bem como de inventar, sobre o seu fundamento, personagens e situações que sejam absolutamente impossíveis na vida cotidiana, mas que estejam em condições de revelar, à luz da suprema dialética das contradições, as tendências e forças operantes, cuja ação é



difícilmente perceptível na penumbra da vida de todos os dias. (LUKÁCS, 1968, p.175).

Há na *Nona* de Beethoven um caráter épico, no e a partir do qual se passou a se estabelecer no gênero sinfônico um percurso narrativo que vai do nascimento do conflito à sua resolução final. Observa-se um movimento musical catártico, no qual o movimento final expressa o desenlace de todas as tensões musicais acumuladas ao longo da obra, ou seja, expressa a representação da existência humana. Na *Nona* aquela estética musical metafísica de outrora das cantatas, sem programa nem título, parece ser suprasumida, pois Beethoven passa a construir um discurso musical sobre o humano que passa a expressar-se como “[...] símbolo da música na vida política e símbolo do político na arte musical”. (BUCH, 2001, p.129).

A *freudensmelodie* de Beethoven marca o advento da música vocal como órgão receptor e impulsionador da seiva vermelha da vida na música instrumental. Aquela reputação advinda da primeira década do século XIX, na qual Beethoven se inscreve como compositor para conhecedores e, na qual, se encontram suas obras consideradas clássicas, são suprasumidas em um estilo popular pertencente ao gênero dos hinos. Tal mudança de estilo renderá-lhe críticas árduas, as quais caracterizavam tal obra como quimera musical de origem folclórica, que somente alcançara tamanho sucesso devido ao prestígio e a reputação, obtidos anteriormente por Beethoven.

[...] As estratégias narrativas que ele emprega para introduzir, apresentar e desenvolver uma melodia que, além de uma estrutura fechada pobre de si mesma, e do andamento de um objeto musical independente, vão pesar de maneira decisiva sobre a interpretação da sinfonia, no duplo sentido da execução e da exegese. A dualidade entre a autonomia da “melodia da alegria” e sua função estrutural no interior do quarto movimento corresponde às tensões que, na história da recepção da *Nona*, vão ora sublinhar seu caráter de hino comunitário projetado na esfera pública, ora colocar o acento sobre sua irredutível condição de elemento subordinado, e inseparável, de uma obra de música pura. (BUCH, 2001, p.130-1).

O prelúdio da *Nona* de Beethoven é um convite do barítono a toda comunidade a abandonar os gêneros musicais precedentes para formar uma armada e cantar em uníssono *fortíssimo* a *freudensmelodie*. É o anúncio de uma estética musical alegre, ligada umbilicalmente à comunidade, na qual após o solista ter cantado toda a melodia emergirá o coro em uníssono convidando os homens a irmanarem-se. Ora, trata-se da retomada do

princípio da solidariedade, inscrito no processo revolucionário francês, que convidava os homens a guiarem na e pela fraternidade. Tal princípio fora duramente combatido no período restauracionista, de tal forma que antes de se enraizar fora extirpado da sociabilidade que se desenvolveu no *Mundo Contemporâneo*.

### **Considerações finais**

A sociabilidade contemporânea, regida pelo capital, necessitava de uma sociabilidade sem princípios éticos para se universalizar e tornar-se hegemônica, de tal forma a abandonar todo e qualquer elemento substantivo, de tal forma que restasse apenas os fragmentos das coisas mais elevadas. A melodia da *Nona* expressa-se a partir de um movimento em espiral ascendente de suprasunção de todos os gêneros musicais, ora sobre a profanidade das cantatas, ora sobre a música marcial de marcha e batalha militar, ora sobre a tradição celestial litúrgica da religiosidade.

[...] Nas obras monumentais do último período, Beethoven faz contribuir todos os elementos que participaram, de uma maneira ou de outra, na elaboração de sua linguagem musical. Se essa é a verdade de sua idéia de melodia, de sua linguagem harmônica, de sua concepção de forma, de sua arte de orquestração, ocorre o mesmo com os componentes retóricos assim como com significações históricas que lhe são atribuídas. No resultado singular que constitui *Ode à Alegria*, reconhece-se o traço das músicas dedicadas aos “déspotas esclarecidos”, a idéia revolucionária francesa da “voz única da nação”, uma concepção de divindade ligada à idéia da natureza, uma tradição ligada a uma concepção teológico-política da sociedade, enfim, o ideal burguês da “educação estética” transferido para uma metafísica da música [...] (BUCH, 2001, p.137).

Beethoven realiza e, ao mesmo tempo, supera a estética advinda da sociabilidade burguesa não somente porque a evolução tanto da linguagem musical quanto da narrativa das formas instrumentais lhe permitira fazê-lo, mas também devido ao apurado conhecimento que tinha da realidade a qual estava imerso.

[...] A representação dos tipos é inseparável da composição. Considerado isoladamente, o tipo absolutamente não existe. A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto torna-se claro que o comportamento extremo de um homem numa situação levada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais. O personagem somente se torna típico em confronto e em contraste com outros personagens que por sua vez encarnem – de um modo mais ou menos

pronunciado – outras fases, outros aspectos do mesmo contraste que determina seu destino. Tão somente neste variado e complicado processo, rico de contradições extremas, torna-se possível elevar numa figura a um nível verdadeiramente típico. (LUKÁCS, 1968, p.176).

Neste sentido, a música de Beethoven não é meramente uma música política de Estado, ou seja, um mero elogio ao novo Estado e a nova forma de sociabilidade, nascidos dos ventres da burguesia revolucionária, mas uma música que já coloca elementos de superação desta forma de sociabilidade, que apreende o ser enquanto gênero, enquanto espécie, e não como um mero indivíduo isolado que se relaciona com os demais, somente para trocar os frutos de sua atividade laboriosa. A música de Beethoven não representara apenas uma forma simbólica de identidade nacional-popular, mas a cultura de toda uma época. Beethoven traduz o apogeu, a consolidação e a decadência de uma forma de sociabilidade que já clamava por sua dissolução. Talvez por isso seja considerado o maior músico da *Era Moderna*, por encarnar em sua obra, assim como Homero, o espírito de toda uma época.

## REFERÊNCIAS:

- BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. – Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Trad. Nélio Schneider, Renato Riberio Pompeu. – São Paulo: Boitempo, 2013.
- BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. – Bauru-SP: EDUSC, 2001.
- DEL ROIO, Marcos. *O Império Universal e seus antípodas: a ocidentalização do mundo*. – São Paulo: Ícone, 1998.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Trad. Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O processo civilizador: Uma História dos Costumes*. Vol.1. Trad. Ruy Jungmann. – Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O processo civilizador: Formação do Estado e Civilização*. Vol. 2. Trad. Ruy Jungmann. – Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- GRAMSCI, Antonio. Cadernos 13. Breves notas sobre a política de Maquiavel. In. *Cadernos do Cárcere*. Trad. Luiz Sérgio Henriques; Marco Aurélio Nogueira; e, Carlos Nelson Coutinho. – Rio de Janeiro, 2007.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: o sistema das artes*. Trad. Alvaro Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. – 6ªed. – São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LOSURDO, Domenico. *Democracia ou Bonapartismo: triunfo e decadência do sufrágio universal*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. – Rio de Janeiro: UFRJ/São Paulo: UNESP, 2004.

- LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e Teoria Literária*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MARX, Karl. *O 18 Brumário*. Trad. Leandro Konder e Renato Guimarães. – 7ªEd. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a questão judaica*. Trad. Nélio Schneider, Daniel Bensaid, Wanda Caldeira Brant. – São Paulo: Boitempo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. – São Paulo: Boitempo, 2011.
- MATOS, Franklin. *O filósofo e o comediante – ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacque. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. In. *Col. Os Pensadores*. – São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwars e Márcio Suzuki. – São Paulo: Iluminuras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Kallias ou Sobre a Beleza*. Trad. Ricardo Barbisa. – Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. – São Paulo: Iluminuras, 1995.
- \_\_\_\_\_. Sobre a arte trágica. In. *Teoria da Tragédia*. – São Paulo: EPU, 1995.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. – Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

1 Cientista Social e Filósofo. Professor Substituto da Universidade Estadual Paulista – “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Filosofia e Ciências/Campus de Marília. E-mail: [marcelo\\_lira@marilia.unesp.br](mailto:marcelo_lira@marilia.unesp.br)

2[...] a glória de Bonaparte - Talleyrand, ao festejar o general vitorioso que retorna da fulgurante campanha da Itália - “pertence à Revolução”, às insituições que ela produziu, a todos aqueles que tornaram possível e depois defenderam com ardor esse colocal movimento histórico, “pertence àqueles valorosos soldados que a liberdade transformou em invencíveis heróis”; enfim, “a todos os franceses dignos de tal nome” (Mascilli Miliorini, 1984, p.14 e 9 ss., nota). Em Hegel, admirador da Revolução Francesa e de Napoleão, encontramos a afirmação segundo a qual as grandes personalidades “parecem apoiar-se exclusivamente em si mesmas”, “parecem levar adiante uma obra que é só “deles”, mas, na realidade, revelam-se grandes por saberem trazer à luz “a verdade do seu tempo e do seu mundo” (Hegel, 1969, v.12, p.46). [...] (LOSURDO, 2004, p.74).

3[...] A Marselhesa é o ponto de junção das duas principais tendências da música revolucionária: os hinos e as canções populares. Hino, por seu texto fortemente ideológico e sua rápida institucionalização; canção, por sua música magnificamente simples, perfeitamente adaptada ao texto e, portanto, fortemente expressiva [...] (BUCH, 2001, p.47).

4Para não se confundir a constituição republicana com a democrática (como se costuma acontecer), é preciso observar-se o seguinte. As formas de um Estado (*civitas*) podem classificar-se segundo a diferença das pessoas que possuem o supremo poder do Estado, ou segundo o *modo de governar* o povo, seja quem for o seu governante; a primeira chama-se efetivamente a forma da *soberania (forma imperii)* e só há três formas possíveis, a saber, a soberania é possuída por *um só* ou por *alguns* que entre si se religam, ou por *todos*, conjuntamente, formando a sociedade civil (*autocracia, aristocracia e democracia*; poder do príncipe, da nobreza e do povo). A segunda é a forma de governo (*forma regiminis*) e refere-se ao modo, baseado na constituição (no acto da vontade geral pela qual a massa se torna um povo), como o Estado faz uso da plenitude do seu poder: neste sentido, a constituição é ou *republicana*, ou *despótica*. O *republicanismo* é o princípio político da separação do poder executivo (governo) do legislativo; o despotismo é o princípio da execução / arbitrária pelo Estado de leis que ele a si mesmo deu, por conseguinte, a vontade pública é manejada pelo governante como sua vontade privada. – Das três formas de governo, a democracia é, no sentido próprio da palavra, necessariamente um *despotismo*, porque funda um poder executivo em que todos

decidem sobre e, em todo o caso, também contra *um* (que, por conseguinte, não dá o seu consentimento), portanto, todos, sem no entanto serem todos, decidem – o que é uma contradição da vontade geral consigo mesmo e com a liberdade. (KANT, 2008, p.140-1).

5Se havia algo que podia fazer sombra a um presidente decidido a se comportar como único intérprete direto da nação e como líder carismático claramente acima dos mesquinhos conflitos e rivalidades pessoais que dividiam os deputados e aspirantes a uma cadeira parlamentar, se havia algo que podia dificultar tal projeto, isto era constituído pela existência de partidos organizados nacionalmente e capazes de se dirigirem ao povo para convidá-lo a votar não nesta ou naquela pessoa mas numa precisa plataforma programática, colocada no centro de um debate que fosse bastante além de cada colégio eleitoral, rompendo assim o monopólio presidencial do apelo ao povo. Assim, o sucesso e a consolidação do projeto bonapartista pressupunham a dissolução e a marginalização dos partidos, bem como a liquidação de um sistema eleitoral que se baseava neles e introduzia um incômodo diafragma entre presidente, por um lado, e investidura e aclamação popular, por outro. (LOSURDO, 2004, p.64).

6A diferença fundamental é que, segundo os valores puritanos, o ascetismo religioso deveria difundir-se por toda vida social, banindo o encantamento e a visão mística do mundo de forma explícita. O exercício prático da fé religiosa dar-se-ia pela valorização do trabalho, percebido como instrumento ascético e finalidade da vida. Os predestinados, através da orientação divina, encontrariam sua vocação profissional, a qual deveria ser cumprida com rigor e dedicação. Com este estímulo a divisão do trabalho e à diferenciação profissional, a ética ascética do puritanismo acabou por valorizar o estudo e o conhecimento científico, particularmente da física mecânica, tão em voga no século XVII. Assim, a acumulação da riqueza material e a propriedade provada seriam sinais externos do cumprimento da vocação e decorrências de um comportamento racional e moralmente correto; o desperdício e a ostentação, pelo contrário, seriam comportamentos a um tempo irracionais e imortais. (DEL ROIO, 1998, p.68).

7O que unifica a representação política do Oriente, gerada pela modernidade capitalista do Ocidente é a noção de despotismo, a chave a partir da qual todo o Oriente deve ser a um tempo conhecido, temido, inferiorizado e conquistado. E quem condensa e redefine a representação do Oriente e do despotismo dentro do paradigma liberal de exclusão do outro, como fio condutor e definidor da modernidade capitalista do Ocidente, é Charles Louis de Secondat, o Barão de Montesquieu. (DEL ROIO, 1998, p.82).

8 A forma científica na qual se manifesta este espírito da pequena-burguesia capitalista é o ecletismo, a tentativa de erigir como “método” científico o “por uma parte... e por outra”, tão caro ao pequeno-burguês, de negar as contradições da vida ou – que é a mesma coisa – de contrapor entre si, de uma maneira superficial, rígida e carente de mediações, determinações contraditórias. Ademais este ecletismo se veste com roupas tanto mais suntuosas quanto mais for vazio. Quanto mais se mascara de “crítico” e “revolucionário”, tanto maior é o perigo que representa para as massas trabalhadoras cuja revolta é ainda confusa (LUKÁCS, 1968, p.61).

RECEBIDO EM 13-12-2014

APROVADO EM 12-09-2015