

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
VERSÃO CORRIGIDA

UBIRATANE DE MORAIS RODRIGUES

**A estética da pré-aparência (*Vor-Schein*) como antecipação transgressiva em Ernst
Bloch**

São Paulo

2020

Ubiratane de Morais Rodrigues

**A estética da pré-aparência (*Vor-Schein*) como antecipação transgressiva em Ernst
Bloch**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Oliver Tolle

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R696e Rodrigues, Ubiratane de Moraes
A estética da pré-aparência (Vor-Schein) como
antecipação transgressiva em Ernst Bloch / Ubiratane
de Moraes Rodrigues ; orientador Oliver Tolle. - São
Paulo, 2020.
171 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Filosofia. Área de concentração:
Filosofia.

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Vor-Schein. 4.
Transgressão. 5. Ernst Bloch. I. Tolle, Oliver,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Ubiratane de Moraes Rodrigues

Data da defesa: 06/02/2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Oliver Tolle

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/06/2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A estética da pré-aparência (Vor-Schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch*. 2020. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Oliver Tolle

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Oliver Tolle - Presidente da banca

Prof. Dr.: Plínio Santos Fontanelle

Instituição: UFMA

Julgamento: _____

Prof. Dr.: Antonio José Romera Valverde

Instituição: PUC/SP

Julgamento: _____

Prof. Dr.: Ricardo nascimento Fabbrini

Instituição: USP

Julgamento: _____

Dedico este trabalho aos meus pais,

Ubiraci de Moraes Rodrigues e José de Ribamar Rodrigues pelo amor incondicional...

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais Ubiraci e Vilela por todo amor, cuidado, carinho e sacrifício que me criaram.

A meus irmãos e irmãs pela alteridade e pelo eterno aprendizado: Ubiraneide, Ubiranilde, Ubiraniilson, Natália, Nataliane, Cleiton e Adriana.

Aos meus sobrinhos fontes de minha inspiração e esperança: Davi, Alexsandra, Sara, Larissa, Kauã, Kaio, Saulo, Victória, Paula, Andressa e Lorena.

A Sebastiana Leão por ter acreditado em mim e permitido que eu saísse pela primeira vez do meu pequeno mundo.

A Jorge Leão pelo apoio desde os primeiros passos na vida filosófica

A Marisa Leão pelo carinho e apoio, minha irmã.

A todos os amigos e amigas que me acompanharam nesta jornada, em especial: Denis, Gilmar, Roger, Danilo, Larissa da Mata, Rerisson, Sávio, Eduardo Celestino, Simone, Lorena, Valdeiro, Ana Champoudry, Marcel, Erivaldo, Jucier, Sócrates, Manoel Fernandes, Piero, Mikael, Eduardo Neves e Samarone Marinho.

Aos meus companheiros e companheiras do Colegiado de Curso de Ciências Humanas-Geografia com quem divido as angústias e felicidades de ser professor.

Aos companheiros da JINTERFIL-MA, que trabalham arduamente para realizar a Filosofia no Interior do Maranhão.

A Francisco Vale, mais que um amigo, um irmão.

Aos amigos Zé Maria e Marcos Nicolau pelas palavras de força.

A Adelaide Coutinho pela amizade, pelo exemplo de mulher, professora e militante: Meu espelho.

A Rita Nascimento, amiga que me permitiu a primeira leitura de *O princípio esperança*, meu eterno agradecimento.

A Carlos Eduardo Jordão Machado (*in memoriam*), com quem mantive diálogos pertinentes sobre Ernst Bloch durante os primeiros anos de doutorado.

A Deborah Spiga pelo carinho, pelas leituras, sugestões, correções e diálogo constante na tessitura desta tese.

Ao meu orientador Prof. Dr. Oliver Tolle, por ter aceitado meu projeto de pesquisa, pelas orientações precisas, pelas correções, sugestões e pelo incentivo constante na caminhada filosófica.

A Geni Lima, Marie Pedroso e Luciana Nóbrega pelo acolhimento e atenção sempre precisa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA pela Bolsa de Estudos que permitiu o desenvolvimento desta tese.

“O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo” (Karl Marx).

“Os homens, assim como o mundo, carregam dentro de si a quantidade suficiente de futuro bom...” (Ernst Bloch)

RESUMO

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *A Estética da pré-aparência (Vor-Schein) como antecipação transgressiva em Ernst Bloch. 2020. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.*

Esta tese apresenta a estética da antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch a partir do conceito de *pré-aparência (Vor-Schein)*. Para tanto, investiga-se o conceito de transgressão e os elementos estéticos presentes nos livros *Espírito da utopia* e *O princípio esperança*. A hipótese interpretativa desta tese é a afirmação de Bloch “*Denken heißt Überschreiten*” (*pensar é transgredir*). Buscou-se demonstrar como a antropologia S ainda não é P, a ontologia do ainda-não-ser e a estética da antecipação sustentam a tese da transgressão no pensamento de nosso filósofo. A primeira transgressão são os sonhos diurnos, a partir dos quais, em diálogo com Freud, Bloch desenvolve um movimento antecipador desde a imaginação objetiva e da consciência antecipadora. Quanto à segunda transgressão, fundamenta-se na *ontologia do ainda-não-ser* a partir dos quatro estratos da possibilidade: o possível formal (*das formal Mögliche*); o possível objetivo-factual (*das sachlich-objektiv Mögliche*); o possível conforme a estrutura do objeto real (*das sachhaft-objektgemäß Mögliche*) e o possível objetivo-real (*das objektiv-real Mögliche*). Para melhor fundamentar a hipótese da estética transgressiva, investigou-se no *Espírito da utopia* o conceito de transgressão junto à música, ao gótico e à figura paradigmática de Dom Quixote. A terceira transgressão é o que caracterizamos de *pré-aparência artística como antecipação transgressiva*. Neste momento, tem-se a exposição da tese central desta pesquisa, a saber: que a estética em Bloch é uma estética materialista e se assenta no conceito de *pré-aparência* e transgressão. Esta estética é consequência imanente da antropologia e ontologia transgressivas deduzidas de seu pensamento. Por fim, apresentou-se a interpretação da estética da antecipação transgressiva partindo da análise de Bloch sobre a obra *Fausto* de Goethe e de nossa aproximação de seus conceitos à obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

Palavras-chave: *Pré-aparência (Vor-Schein)*. Transgressão (*Überschreiten*). Utopia concreta. Estética da antecipação transgressiva. Ernst Bloch.

ABSTRACT

RODRIGUES, Ubiratane de Moraes. *Aesthetics of pre-appearance (Vor-Schein) as transgressive anticipation in Ernst Bloch. 2020. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.*

This thesis presents the aesthetics of transgressive anticipation in Ernst Bloch's thought via the concept of pre-appearance (*Vor-Schein*). To this end, we investigate the concept of transgression and the aesthetic elements to be found in the books *The Spirit of Utopia* and *The Principle of Hope*. The interpretative hypothesis of this thesis is Bloch's claim "*Denken heißt Überschreiten*" ("to think is to transgress"). We seek to demonstrate how the anthropology S is not-yet P, the ontology of not-yet-being and the aesthetics of anticipation support the thesis of transgression in Bloch's thinking. The first transgression are the daydreams whereby, in dialogue with Freud, Bloch develops an anticipatory movement from objective imagination and anticipatory consciousness. As for the second transgression, it is based on the ontology of the not-yet-being from the four strata of possibility: the formal possible (*das formal Mögliche*); the possible factual-objective (*das sachlich-objektiv Mögliche*); the possible according to the structure of the real object (*das sachhaft-objektgemäß Mögliche*) and the possible real-objective (*das objektiv-real Mögliche*). To better support the hypothesis of transgressive aesthetics, in *The Spirit of Utopia* we investigate the concept of transgression in its relationship with music, the Gothic and the paradigmatic figure of Don Quixote. The third transgression, in turn, is characterized in terms of *artistic pre-appearance as transgressive anticipation*. At this moment, the central thesis of this research is presented, namely: Bloch's aesthetics is a materialist aesthetics and is based on the concept of pre-appearance and transgression. This aesthetics is an immanent consequence of the transgressive anthropology and transgressive ontology that can be deduced from his thinking. Finally, we present the interpretation of the aesthetic of transgressive anticipation starting from Bloch's analysis of Goethe's *Faust* and correlate its concepts with Graciliano Ramos' work, *Vidas Secas*.

Keywords: Pre-appearance (*Vor-Schein*). Transgression (*Überschreiten*). Concrete Utopia. Aesthetics of transgressive anticipation. Ernst Bloch.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS E ONTOLÓGICOS DA TRANSGRESSÃO	14
2.1. Freud no percurso de Ernst Bloch	14
2.2. Sonhos noturnos e sonhos diurnos.....	20
2.3. Os sonhos diurnos como prelúdio da arte.....	25
2.4. Ainda-não-consiente e produtividade artística	32
2.5. A questão do Gênio e o ainda-não-consciente.....	35
2.6. A função utópica e as obras de arte.....	39
2.7. Resistência subjetiva, função utópica e excedente cultural	42
2.8. Fenomenologia do olhar e excedente cultural.....	44
2.9. Ontologia do ainda-não-ser como ontologia transgressiva.....	47
3. TRANSGRESSÃO: UM CONCEITO FERMENTANDO NO <i>ESPÍRITO DA UTOPIA</i>	56
3.1. Fermentação	56
3.2. O gótico e sua estética transgressiva.....	63
3.2.1. Vertical interna: da necessidade do encontrar-se consigo mesmo (<i>die Selbstbegegnung</i>) ..	63
3.2.2. Alma quente mundo frio: considerações sobre a frieza da técnica.....	67
3.2.3. O mundo como espelho da alma: <i>a árvore da vida</i>	70
3.3. A Música: linguagem transgressiva da espera.....	74
3.4. Dom Quixote: uma figura da transgressão de limites no <i>Espírito da utopia</i>	80
3.4.1. Do interesse por Dom Quixote.....	80
3.4.2. Dom Quixote no <i>Espírito da utopia</i>	84
4. A PRÉ-APARÊNCIA (<i>VOR-SCHEIN</i>) ARTÍSTICA COMO ANTECIPAÇÃO TRANSGRESSIVA	94
4.1. Do conceito de pré-aparência (<i>Vor-Schein</i>)	94
4.2. A pré-aparência (<i>Vor-Schein</i>) artística.....	98
4.3. A verdade da obra de arte.....	101
4.4. A obra e o fragmento	109

4.5. Paisagens dos sonhos.....	113
4.6. Pré-aparência nos fragmentos do real: alegoria e símbolos	118
4.7. Fausto como figura-modelo da transgressão de fronteiras	126
4.8. A obscuridade do instante vivido	138
4.9. O itinerário: Fausto e a <i>Fenomenologia do Espírito</i>	143
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ESTÉTICA TRANSGRESSIVA EM VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS	148
REFERÊNCIAS.....	163

1. INTRODUÇÃO

*Denken heißt Überschreiten*¹, pensar é transgredir. Esse postulado filosófico é a base de uma vida e de um pensamento que não pararam de transgredir todos os limites que lhes foram impostos. Bloch é um transgressor, assim como sua antropologia, sua ontologia e sua estética, não no sentido negativo-pejorativo que este termo atualmente carrega, mas num sentido positivo, em que a transgressão é uma categoria de mediação entre a imaginação objetiva e a ontologia do ainda-não-ser, que se realiza com mais evidência nas obras de arte. A interpretação da transgressão efetiva como categoria de mediação está exposta nas primeiras páginas de *O princípio esperança*:

A transposição efetiva (*Überschreiten*: transgressão), conhece e ativa a tendência de curso dialético instalada na história. Em primeiro lugar, todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente ainda não está aí. O futuro contém o temido e o esperado e, estando de acordo com a intenção humana, portanto sem malogro, contém somente o esperado².

Transgredir é, antes de violação, um verbo fronteiro; indica ir além, ultrapassar limites. Somente quem vai mais além de sua época pode antecipar o novo em processo. *Überschreiten* como transgressão será sustentada nesta tese a partir da análise de duas obras de Bloch, a saber: *Espírito da utopia* e *O princípio esperança*, uma vez que se busca demonstrar as interconexões entre antropologia, ontologia e estética numa perspectiva transgressiva a partir da compreensão do conceito de *Vor-Schein* (pré-aparência) dialeticamente perpassado pela arte e pela filosofia.

A transgressão nesta tese é interpretada na chave do transcender sem transcendência, o que significa, em outras palavras, superar o estado presente, seja por meio da imaginação objetiva, seja pela práxis. Para o desenvolvimento desta interpretação, é importante ter claro que Bloch compreende que a arte pode transcender sua imanência diferentemente da transcendência religiosa, além de entendermos que a estética não é uma área isolada da totalidade do pensamento de Bloch; antes, perpassa toda a sua obra.

O princípio esperança nos apresenta de forma nítida uma relação entre arte e filosofia, e, mais precisamente, entre arte e utopia. A leitura dessa obra introduz um conceito que ainda não aparece de forma sistematizada no campo das questões estéticas no jovem Bloch, a saber: a *pré-aparência*. Isso nos levou à formulação de algumas questões norteadoras desta tese:

¹ BLOCH, Ernst. *Das Prinzip Hoffnung*. v. 1. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 2.

² BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005, p. 14.

qual a relação entre arte e utopia? Como os conceitos estéticos podem contribuir na compreensão da obra *O princípio esperança*? Como é possível sustentar o conceito estético de *pré-aparência* sem cair no niilismo e na propagação da arte como mera ilusão? Existe uma função para a arte numa sociedade onde a criatividade, a produtividade e o tempo livre são ditados pela lógica da exploração do capital e a sensibilidade reduzida ao imediatismo da existência fisiológica? E ainda, sabendo da crise dos valores estéticos, ou melhor, da estetização do mundo contemporâneo, é possível sustentar um pensamento estético que pretenda valor de verdade? E como este valor de verdade se relaciona com a utopia e proporciona uma transcendência no próprio mundo?

No percurso da investigação para compreender estas questões, descobriram-se interpretações distintas do conceito *Vor-Schein*, o que fez surgir uma questão-problema que não pode ser respondida segundo a urgência da curiosidade: qual interpretação do conceito de *Vor-Schein* sustenta uma estética em Ernst Bloch? Esta questão nos levou a problematizar as concepções existentes e formular outras questões: o problema das interpretações é de ordem filológica ou hermenêutica? Como este conceito – *Vor-Schein* – perpassa a esfera da arte e da utopia? Partindo destas questões, dividimos esta tese em seis momentos; esta introdução, três capítulos, as considerações finais e as referências que a fundamentam.

No primeiro capítulo, intitulado *Fundamentos antropológico e ontológico da transgressão*, fundamenta-se uma antropologia transgressiva. A base são os sonhos diurnos que, em diálogo com Freud, especificamente com sua obra *A interpretação dos sonhos*, de 1900, com o Romantismo alemão, com Marx e Lênin, Bloch desenvolve um movimento antecipador desde a imaginação do humano como impulsionadora para a frente. Desenvolve-se assim, neste capítulo, os sonhos diurnos como primeira transgressão, fundando um dos pilares da estética de Bloch. Para isso, passa-se pela consideração dos sonhos diurnos como os modeladores da arte, tese que, para se sustentar, precisou partir de uma análise do texto de Freud *O poeta e o fantasiar (der Dichter und das phantasieren)* publicado na revista *Neue Revue*, de 1908. Chegou-se assim à análise interpretativa da consciência antecipadora, através da qual se desenvolve o conceito de ainda-não-consciente, oposto ao conceito de não-mais-consciente freudiano. Aprofundando a fundamentação da antropologia transgressiva, demonstrou-se como a consciência antecipadora se constitui e como se relaciona com as obras de arte. Nesse sentido, o conceito de produtividade artística e suas relações com o ainda-não-consciente foi desenvolvido a partir de dois momentos fundamentais para este capítulo: o primeiro, a compreensão do conceito de gênio ligado à inspiração, à explicação e ao contexto histórico em que ele vive e fez surgir suas obras; o segundo momento é a fundamentação do

conceito de função utópica e seu desdobramento para resgatar as obras de arte do seio da ideologia burguesa. Este capítulo demonstra ainda como Bloch concebe sua *ontologia do ainda-não-ser*; para tanto, procurou-se apontar como a consciência antecipadora se relaciona com o mundo analisando os argumentos do autor sobre o ainda-não-ser desde a equação possibilidade=matéria, a partir da análise dos quatro estratos da possibilidade: O possível formal (*das formal Mögliche*); o possível objetivo-factual (*das sachlich-objektiv Mögliche*); o possível conforme a estrutura do objeto real (*das sachhaft-objektgemäß Mögliche*) e o possível objetivo-real (*das objektiv-real Mögliche*). Bloch faz o possível surgir do fundo do esquecimento e das barreiras impostas a ele na história da filosofia e transbordar em sua rede teórica. Tendo compreendido e demonstrado as interconexões entre estes conceitos acima, propõe-se a fundamentação de uma antropologia e uma ontologia transgressivas em Ernst Bloch.

No segundo capítulo, *Transgressão: um conceito fermentando no “Espírito da utopia”*, demonstra-se que desde seu primeiro livro publicado em 1918, *Espírito da utopia*, já podemos encontrar em fermentação uma estética da antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch. Para isso, são analisados três elementos que apontam o conceito de transgressão, a saber: o gótico na superação do estilo egípcio e estilo grego, o *herói cômico* na figura de Dom Quixote e a música como linguagem transgressora por excelência. Embora o cerne do capítulo sejam as análises dos rastros do capítulo *O herói cômico (Der komische Held)* da primeira edição de *Espírito da utopia (1918)* e a importância de Dom Quixote para o pensamento estético-utópico de Bloch, ressalta-se a importância das análises tanto da recepção da primeira obra de Bloch como do Gótico e sua estética transgressiva em oposição ao estilo grego e ao estilo egípcio, assim como da Música enquanto linguagem transgressiva da espera, considerada a mais sublime das artes não apenas no *Espírito da utopia*, mas também em dois outros livros posteriores de Bloch: *Filosofia da Música* e *O princípio esperança*.

A análise de Dom Quixote como uma figura da transgressão de limites já presente no *Espírito da utopia* revelou-nos que a estética de Bloch só pode ser compreendida na dinâmica interna de seu pensamento, e que o conceito de transgressão, ao se encontrar com o conceito de pré-aparência em *O princípio esperança*, funda uma estética utópica cujos limites ultrapassam especificidades estéticas de uma determinada época, possibilitando a compreensão das obras de arte como antecipadoras e utópicas, como utopias concretas realizando a síntese do sujeito-objeto.

No terceiro capítulo, *A pré-aparência (Vor-Schein) artística como antecipação transgressiva*, apresenta-se a tese central desta pesquisa, a saber: que a estética em Bloch é uma estética materialista e se assenta nos conceitos de pré-aparência e transgressão. Compreensão esta que tem como fundamento a dialética entre o pensamento filosófico de Bloch e as obras de arte. Esta estética é extensão imanente da antropologia transgressiva e da ontologia transgressiva deduzidas do pensamento de nosso autor, uma estética em processo e aberta. Sendo aberta, está cheia de possibilidades e, portanto, carregada de utopia; nesse sentido, é uma estética transgressiva utópica. Para tanto, neste capítulo se demonstra como Bloch desenvolve seu conceito de pré-aparência artística e suas relações com o conceito de verdade. Também central para esta tese é confrontar nossa interpretação com o conceito de pré-aparência a partir de algumas interpretações desse conceito na compreensão da estética de Bloch por alguns comentadores. E, por fim, apresentamos nossa compreensão interpretativa sobre a pré-aparência desde uma interpretação deste conceito como antecipação transgressiva, partindo da análise de Bloch das obras *Fausto* de Goethe e de sua antropologia e ontologia transgressivas. Por fim, apresentam-se as considerações finais desta tese, em que se propõe uma aproximação à obra *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

2. FUNDAMENTOS ANTROPOLÓGICOS E ONTOLÓGICOS DA TRANSGRESSÃO

2.1. Freud no percurso de Ernst Bloch

Os sonhos inspiram a criação poética e artística, como, por exemplo, *Il Trillo del Diavolo*, obra composta pelo músico italiano Giuseppe Tartini (1692-1770), que traz no fundo de sua criação o elemento do sonho noturno. Este tipo de sonho é sem dúvida o mais referenciado quando se associam arte e sonho. Contudo, existe outro tipo de sonho que também inspira as artes e a literatura; são denominados sonhos diurnos, sonhos de vigília, ou, ainda, sonhos despertos. É a este tipo de sonho que Ernst Bloch se dedica para demonstrar, entre outras coisas, a importância destes na relação direta entre arte e utopia, pois os sonhos diurnos são a base de sua filosofia da esperança. Ora, se os sonhos diurnos e noturnos produzem “matéria” para a obra de arte, quais seriam as diferenças entre as imagens produzidas pelos primeiros e as imagens produzidas pelos segundos? Ou melhor: por que Ernst Bloch prioriza os sonhos diurnos na relação arte-utopia? O argumento defendido nesta tese é que as obras de arte inspiradas pelo sonho diurno possuem um valor ontológico de verdade, uma vez que suas imagens são produzidas no limiar histórico do advento do futuro, do novo, possuindo elementos materiais concretos que permitem pensar e antecipar dias melhores no mundo em processo. Para Bloch, os sonhos noturnos, ao contrário dos diurnos, não nos garantem uma verdade ontológica ligada ao real, já que são imagens ligadas ao inconsciente, imagens que passam por um processo de codificação de um desejo reprimido e que não são claras, muitas vezes, nem para o sujeito que as produz no sonho: imagens e sons que serão decodificados no processo de análise. Portanto, pelo fato de que o sujeito não tem o controle da produção das imagens no sonho noturno, o seu valor ontológico de verdade está comprometido.

A compreensão deste argumento passa pelo debate entre Bloch e Freud e a preferência deste último pelo sonho noturno, assim como as críticas de Bloch a esta prioridade. Sabe-se que a preocupação de Freud com os sonhos é de caráter clínico-terapêutico; as imagens oníricas lhe servem de material para a compreensão e o tratamento de sintomas psicológicos. No prefácio à primeira edição de *A interpretação dos sonhos*, Freud afirma que o valor teórico do sonho é paradigmático³, revelando aí que não tem nenhum interesse prático pelos sonhos noturnos. Ao contrário, para Bloch, os sonhos, particularmente os sonhos despertos,

³ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. v. 1. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2017, p. 3.

têm importância *teórico-prática*. Dada a implicação destes últimos para a arte e a ciência, principalmente no que diz respeito aos conceitos de fantasia e de utopia concreta, Bloch considera necessário compreendê-los onde primeiro foram teorizados em relação à fantasia, a saber: a obra de Freud.

Os sonhos diurnos são trabalhados teoricamente pela primeira vez na obra *A interpretação dos sonhos* de Freud. Bloch parte das descobertas freudianas sobre essa categoria para levá-las às últimas consequências teóricas para sua filosofia. O sonho acordado não é uma “descoberta” de Freud, que reconhece que os poetas já o conheciam. Assim, qual é a importância de Freud em relação a esse conceito para as questões estéticas? Mesmo Freud tendo apresentado os sonhos diurnos como matéria essencial da arte, são os noturnos que ganham relevância em sua teoria. A tese freudiana de que esses sonhos são realizações de desejos recalçados, lembranças da infância ou do dia anterior, possuem uma lógica interna que Freud denominou elaboração onírica, compreendendo as seguintes fases: condensação, deslocamento, figurabilidade e elaboração secundária. Em síntese, a *condensação*⁴ é o processo do sonho em que o material onírico passa por uma compressão: omissão de elementos. Tem-se aí a deformação do conteúdo e a introdução do conteúdo latente no conteúdo manifesto. No *deslocamento*⁵, o sentido do sonho está em outro lugar, ou seja, há um deslocamento da atenção do lugar mais importante do sonho para outro sem importância, disfarçando o verdadeiro sentido do sonho. A *figurabilidade*⁶ é a transformação que o material do sonho sofre para fazer as imagens aparecerem; ela faz a combinação de vários elementos em um único manifesto. Todo esse trabalho do sonho, somado à última etapa, que é a *elaboração secundária*, tem como finalidade deformar a representação do desejo, disfarçá-lo, apresentá-lo de outra maneira através do sonho. O sonho é, assim, um desejo reprimido e codificado.

É na última fase do trabalho do sonho, isto é, na *elaboração secundária*, que surge o problema e os primeiros esboços de Freud sobre os sonhos diurnos. Na exposição do capítulo VI “A elaboração dos sonhos” de *A interpretação dos Sonhos*, a *elaboração secundária* aparece como a última parte do trabalho do sonho. No tratamento teórico desta parte, Freud estabelece uma relação fundamental entre os sonhos diurnos e a criação poética, ou criação artística. Nesta fase, Freud se depara com o problema do pensamento normal influenciando os sonhos noturnos e, ao mesmo tempo, associa os sonhos diurnos aos sintomas da histeria,

⁴ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. v. 1. op. cit., p. 301-327.

⁵ Ibidem, p. 328-332.

⁶ Ibidem, p. 333-362.

Há um caso em que o trabalho de construir uma fachada para o sonho, por assim dizer, lhe é poupado em grande parte pelo fato de tal estrutura já ser encontrada pronta no material dos pensamentos oníricos, onde espera por utilização. Costumo chamar de *fantasia* o elemento dos pensamentos oníricos que tenho em vista; talvez evite mal-entendidos se identificar logo o *sonho diurno* como seu análogo da vida de vigília. [...] ***O estudo das psiconeuroses levou à descoberta surpreendente de que essas fantasias ou sonhos diurnos são os estágios preliminares mais imediatos dos sintomas histéricos – pelo menos, de toda uma série deles; [...]***⁷.

Ainda sobre os sonhos diurnos, Freud acrescenta que eles seriam simplesmente atalhos para uma melhor e mais rápida compreensão dos sonhos noturnos. Esta tese, junto com as supracitadas, levou Bloch a criticar Freud e a estabelecer uma teoria onírica para dissociar os sonhos diurnos dos sintomas de histeria, fornecendo suporte para a compreensão do correto lugar dos sonhos noturnos e diurnos em sua obra *O princípio esperança*. A partir disso, podemos entender como as imagens produzidas pelos sonhos despertos têm um estatuto ontológico cujo valor de verdade não é apenas subjetivo, e, portanto, relegado ao julgamento do ilusório, mas também objetivo, dadas as determinações concretas utilizadas na produção das imagens. Se os sonhos diurnos são prelúdio da arte, como intuído por Freud e aprofundado teoricamente por Bloch, então, para que as imagens, produtos da criação artístico-poética, tenham teor de verdade e suas interpretações não se tornem quimeras e/ou sintomas patológicos, tais imagens devem estar bem fundamentadas naquilo que Bloch denominou possível-real, como veremos mais à frente.

Retornando aos argumentos sobre a *elaboração secundária*, destaca-se que em Freud os sonhos diurnos possuem fantasias conscientes e inconscientes, mas que não podem ser alcançadas na vigília, uma vez que elas são reprimidas. Duas questões chamam atenção: a primeira é o reconhecimento de Freud da importância dos sonhos diurnos para os “escritores imaginativos” na produção de suas obras. Uma referência citada por ele é Alphonse Daudet em *Le Nabab*. Mas não faltam outros exemplos nem em *A Interpretação dos sonhos*, nem em outros escritos de Freud⁸. Outro ponto relevante é o reconhecimento de propriedades semelhantes entre os dois tipos de sonhos, o noturno e o diurno; mesmo guardando as suas devidas dimensões ontológicas, Freud afirma em ambos sua tese central: o sonho é a realização de um desejo. Os sonhos diurnos para Freud possuem as seguintes características: são realizações de um desejo reprimido; estão na base das experiências e lembranças infantis e beneficiam-se do relaxamento da censura. Se lermos atentamente, Freud faz um

⁷ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. v. 2. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012, p. 517 (itálico do autor; negrito nosso).

⁸ Cf. FREUD, Sigmund. **Freud: arte, literatura e os artistas**. 1. ed. Tradução de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

deslocamento das características dos sonhos noturnos para os sonhos diurnos, mas não em sua importância e seu valor terapêutico. Todavia, reconhece seu grande valor criativo, que permite à *elaboração secundária* se apropriar de fantasias dos sonhos diurnos para moldar de maneira semelhante os sonhos noturnos.

Na “*elaboração secundária*” que atribuímos ao nosso quarto fator formador de sonhos na relação com o conteúdo onírico, encontramos a mesma atividade que, na criação de sonhos diurnos, pode se manifestar sem ser inibida por outras influências. Poderíamos dizer simplesmente que nosso quarto fator procura criar algo como um sonho diurno a partir do material que lhe é oferecido⁹.

A *elaboração secundária* tem liberdade no processo de apropriação dos elementos da fantasia diurna para aplicá-los no conteúdo do sonho noturno, por isso a conclusão de Freud é de que existem repetições de fantasias diurnas em alguns sonhos noturnos, fantasias estas que permaneceram inconscientes. Entre a *elaboração secundária* e os sonhos diurnos existe um intercâmbio de conteúdos e uma semelhança na atuação de criar algo “como se”, ou seja, uma semelhança na elaboração das fantasias. Essa semelhança ocorre porque a *elaboração secundária* é responsável por um ordenamento lógico e coerente dos sonhos noturnos, garantindo a inteligibilidade da fantasia para que as imagens tenham um sentido no sonho noturno. Contrariamente a Freud, as imagens em Bloch não têm apenas sentido, tampouco são apenas verdades psíquicas, elas têm teor de verdade concreta quando produzidas pela fantasia objetiva, pois o que está em jogo, para Freud, é desvelar as fantasias inconscientes nas imagens dos sonhos noturnos, e isso explica de certa forma porque não existe uma maior exploração e sistematização dos sonhos diurnos em sua obra de 1900. Outra diferença importante entre a elaboração secundária de Freud e os sonhos diurnos para Bloch é que enquanto no primeiro é a falha no processo da *elaboração secundária* que provoca desconexões no sonho noturno, e se torna fundamental para a análise deste, no segundo, ao contrário, os sonhos despertos vão até o fim sem interrupções exteriores, ou, se elas existem, existem enquanto vontade do sonhador. Entretanto, isso não significa dizer que os sonhos diurnos, para Bloch, sempre tenham necessariamente começo, meio e fim ordenados.

Freud reconhece as artes como prenhes de sonhos, ou pelo menos que as imagens que as representam possuem uma figuração concreta daquilo que há na vida onírica. A questão de fundo é a associação da fantasia com o “como se”. O sonho de Maury, um caso relatado por Freud em *A interpretação dos sonhos*, serve como exemplo; a explicação deste sonho, que

⁹ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. v. 2. op. cit., p. 518.

passa pela questão do tempo e da fantasia já pronta no inconsciente e preparada em vigília, apresenta um intrincado argumento entre fantasia e criação poética. Na interpretação deste sonho, Freud diferencia entre fantasia e imaginação: esta não está impregnada de desejo como aquela. Ele descobre duas características presentes nos sonhos diurnos, diferenciando-os entre sonhos de ambição e sonhos eróticos, o que será desenvolvido por ele em seu escrito *O poeta e o fantasiar*. Em outras palavras, existem sonhos cuja fantasia inconsciente foi produzida ao longo da experiência de vida e das suas diversas relações com o mundo; no sonho de Maury, por exemplo, ela foi produzida pela literatura e pela história da Revolução Francesa. O desafio é pensar a passagem do “como se” (ele pensasse) para o “deve ser assim”, “poderia ser assim”, “pode ser assim”.

Faz-se necessária ainda uma distinção importante entre aquilo que Freud chama de sonho diurno e o sonho diurno fundamentado por Bloch. Ora, enquanto o primeiro designa o sonho diurno como devaneio “[...] como pensamento livremente divagante ou fantástico, em oposição à reflexão intencionalmente dirigida”¹⁰, para Bloch há uma intencionalidade concreta que guia o sonho diurno. E ainda, enquanto em Freud as fantasias são complicadas, deformadas, mal-entendidas pelas instâncias psíquicas conscientes, em Bloch são as instâncias da “consciência” que moldam as fantasias dos sonhos diurnos; portanto, estes não são devaneios. A própria caracterização da pessoa devaneando, caminhando ligeiro, sorrindo repentinamente, falando sozinha, correspondem em Freud a sintomas histéricos. Ao contrário, em Bloch, os sonhos diurnos não servem como etiologia das neuroses ou das psicopatologias, eles devem ser comunicados e colocados em prática no mundo real, não devem ficar restritos à esfera psíquica do sonhador. Bloch não faz uma etiologia e sim uma fenomenologia dos sonhos diurnos, embora não se possa descartar o diagnóstico freudiano de que “em circunstâncias favoráveis é possível flagrar uma fantasia inconsciente desse tipo na consciência”¹¹, ou seja, existe um tipo de devaneio que se encaixa nas patologias estudadas por Freud. Mas ao contrário deste, o sonho diurno para Bloch “[...] pode proporcionar ideias que não pedem interpretação, e sim elaboração, ele constrói castelos de vento com as plantas já desenhadas e nem sempre meramente fictícias”¹².

¹⁰ FREUD, Sigmund. Apresentação de “The Psychology of Day-Dream, de J. Varendonck”. In. **Psicologia das massas e outros textos (1920-1923)**. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 323.

¹¹ FREUD, Sigmund. As fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade (1908). In. **Obras Completas – v. 8. O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e Outros textos (1906-1909)**. Tradução de Paulo César de Sousa. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 341.

¹² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005, p. 88.

Freud reconhece como funciona nosso pensamento de vigília, que este estabelece ordem, estrutura e relações conforme as nossas expectativas. Entretanto, sua resistência aos sonhos diurnos é demonstrada por meio da desconfiança com que trata a *elaboração secundária*, como ele mesmo diz: “para nossa interpretação, fica a regra de desconsiderar em todos os casos a coerência aparente do sonho, por ser de origem suspeita, e, partindo tanto do claro quanto do confuso, tomar o mesmo caminho de retorno ao material onírico”¹³. A elaboração secundária contribui na “intensidade plástica de cada uma das transformações oníricas”¹⁴. Para Bloch, essa característica é fundamental nos sonhos diurnos, porque é a intensidade plástica dos elementos do sonho que alargam a realidade ao horizonte em devir. Mesmo sabendo da possibilidade de os sonhos diurnos fracassarem na realidade vivencial do mundo, Bloch não deixa de afirmar que existem sonhos diurnos que conservaram “[...] a coragem e a esperança dos seres humanos, não desviando os olhos do real, mas, ao contrário, encarando a sua evolução e o seu horizonte”¹⁵.

Ora, se segundo Freud, na *elaboração secundária* estamos no limiar do despertar do sono, no momento em que a consciência anuncia o alvorecer, nos sonhos diurnos de Bloch estamos no limiar, mas no limiar do novo, no horizonte do futuro. Percebe-se que há em Bloch um movimento dos sonhos diurnos como expansão para a frente, que é desenvolvido de forma diferente por Freud, inclusive na relação entre fantasia e a consciência. Para Freud, a consciência desperta é uma senhora que atribui grande importância à razão e à lógica. Ele utiliza uma anedota de Havelock Ellis (1859-1939) para ilustrar a relação entre a consciência adormecida e a desperta: “[...] ‘Lá vem nossa mestra, a consciência desperta, que dá um valor extraordinário à razão, à lógica e afins. Rápido! Pega as coisas, coloca-as em ordem, não importa qual, antes que ela entre para tomar posse do lugar’”¹⁶. Diante da crítica à consciência desperta, Freud afirma que “[...] os pensamentos oníricos são formados de maneira inteiramente correta e com todo o dispêndio psíquico de que somos capazes”¹⁷. Qual então a diferença entre o pensamento onírico e o pensamento da consciência desperta? Segundo Freud, o conteúdo do sonho vem dos pensamentos inconscientes e o trabalho onírico transforma os conteúdos latentes em conteúdos manifestos, ou seja, aqueles pensamentos inconscientes que desconhecemos nas imagens e sons que temos no sonho e que serão

¹³ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos. v. 2.** op. cit., p. 526.

¹⁴ Ibidem, p. 526.

¹⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 79.

¹⁶ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos. v. 2.** op. cit., p. 527.

¹⁷ Ibidem, p. 532.

interpretados na análise são diferentes de nossa “visão de pensamento de vigília”, de nossa racionalidade lógica. Temos assim uma importante tese de Freud:

O trabalho do sonho absolutamente não pensa, calcula ou julga, mas se limita a transformar. Ele admite uma descrição exaustiva se considerarmos as condições que seu produto precisa satisfazer. Esse produto, o sonho, deve sobretudo escapar à *censura*, e com essa finalidade o trabalho do sonho se serve do *deslocamento das intensidades psíquicas*, chegando à transvaloração de todos os valores psíquicos [...]¹⁸.

Em outras palavras, estamos diante de duas racionalidades. Freud opta por trabalhar com uma *forma particular de pensamento* que modela imagens e não argumentos lógico-científicos. Bloch não defende a supremacia irrefutável da consciência, isso o levaria a cair de novo numa racionalidade estéril que ele mesmo critica, mas pensa o sonho diurno enquanto um pré-consciente desperto, que ainda-não-é: ainda não veio a ser. Esta diferença é fundamental, pois enquanto no devaneio freudiano o tempo presente é aquele “[...] em que o desejo é figurado como realizado”¹⁹, em Bloch, o sujeito que sonha lança-se ao futuro. Os sonhos diurnos têm a dimensão de futuro mesmo estando presos ao sujeito presente.

2.2. Sonhos noturnos e sonhos diurnos

A primeira tarefa de Bloch é caracterizar os sonhos noturnos freudianos e os sonhos diurnos que fundamentarão filosoficamente seu projeto utópico concreto, garantindo assim, aos dois modelos oníricos, seus devidos valores teóricos. Para isso, apropria-se da principal descoberta de Freud: os sonhos são a realização de desejos reprimidos, e não são bolhas de sabão nem oráculos proféticos. Esta apropriação leva-o ao aprofundamento do lado diurno do sonho, que também é a realização de um desejo impedido/reprimido, embora impossibilitado pelas condições do presente, sejam elas materiais ou subjetivas²⁰. O passo seguinte de Bloch é demonstrar a diferença entre os dois tipos de sonhos e sua opção pelos sonhos diurnos²¹. Mesmo reconhecendo que na consciência utópica também há lugar para os sonhos noturnos, ele aponta neles três características fundamentais que o faz optar pelos sonhos diurnos:

Primeiro, no sono o eu adulto está enfraquecido, não podendo mais censurar o que lhe parece inoportuno. Segundo, da vigília e de seu conteúdo restam apenas as chamadas sobras do dia, isto é, representações associativas

¹⁸ FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos. v. 2.** op. cit. p. 533 (grifo do autor).

¹⁹ Ibidem, p. 563.

²⁰ Cf. UEDING, Gert. Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß. In. BLOCH, Ernst. **Ästhetik des Vor-Scheins.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, p. 9. Bd. 2.

²¹ Uma interpretação interessante sobre a diferença entre sonhos diurnos e sonhos noturnos é apresentada por Suzana Albornoz, em: ALBORNOZ, Suzana. **Ética e utopia.** Porto Alegre: Movimento, 1985, p. 107.

bastante inconsistentes, às quais a fantasia onírica se incorpora. Terceiro, em conexão com o eu enfraquecido, o mundo exterior – com suas realidades e propósitos práticos – está bloqueado²².

Bloch retoma os passos de Freud para demonstrar que além destas três características, os sonhos noturnos têm como material fundamental as lembranças da infância, a qual ele associa à pré-história, à regressão e ao passado. Outro ponto da crítica blochiana a Freud é em relação à censura, pois o eu censurador não dorme, mas está apenas enfraquecido. Assim, a realização do desejo no sonho é, em grande parte, feita por um simbolismo que o sonhador não consegue compreender sozinho. Isso significa, para nosso autor, que os desejos não são realizados completamente nos sonhos noturnos, como pensou Freud.

A realização do desejo nos sonhos noturnos por meio dos símbolos encontra na análise dos sonhos feita pela psicanálise o caminho para sua elucidação ou não. Essa interpretação torna-se de início difícil porque o eu está desperto e resiste à análise. Por não ter claro o conteúdo do sonho noturno, Freud, segundo nosso autor, busca através da análise os significados dos sonhos, pois nem mesmo o sonhador conhece os significados por trás dos conteúdos manifestos de seus sonhos. A conclusão de Bloch sobre os sonhos noturnos é que eles não trazem nada de novo, mas reforçam apenas o inconsciente como lugar do esquecido e do recalcado. Dito isto, ele avança para outra esfera: os sonhos diurnos.

Ernst Bloch busca garantir uma fundamentação ontológica das imagens presentes nos sonhos diurnos através do enfraquecimento ontológico das imagens dos sonhos noturnos, pois naqueles o eu está desperto e ciente da realidade que os cerca, antecipando imagens que podem ou não ser satisfeitas no mundo real e não somente no mundo onírico, enquanto os sonhos noturnos produzem satisfações em imagens que se esgotam em si mesmas. Mas o que sustenta esse jogo com as imagens? O que faz delas bolhas de sabão ou realização efetiva de desejos? Sua estrutura e conteúdo. Bloch prefere os sonhos diurnos porque “diferentemente do sonho noturno, o sonho diurno desenha no ar repetíveis vultos de livre escolha, e pode se entusiasmar e delirar, mas também ponderar e planejar²³”. Os sonhos diurnos, ao contrário dos sonhos noturnos, não dependem de interpretações, estão no campo da elaboração e necessitam da ação, da práxis para a efetivação das imagens antecipadas. As imagens do desejo possíveis de concretizar uma vida melhor, imagens de um mundo e de um humano em processo, ocorrem em sua quase totalidade durante o dia, de olhos abertos, diante das condições concretas e históricas de sua existência. E, neste caso, mesmo os pequenos sonhos

²² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 81.

²³ Ibidem, p. 88.

diurnos são importantes por proporcionarem uma antecipação. Entretanto, o foco de Bloch são os sonhos acordados que têm compromisso com o coletivo, aqueles que ultrapassam a mera interioridade do indivíduo e pintam paisagens onde o eu não está só, onde mesmo dizendo Eu, diz-se Nós.

Bloch se esforça para fundamentar uma teoria dos sonhos diurnos descolada da tese freudiana de que os sonhos diurnos são prelúdios do sonho noturno²⁴. Como contraponto aos elementos infantis do sonho noturno, temos a marca da juventude nos sonhos despertos e os desejos de mudança, o que o fez estabelecer a relação intrínseca entre os sonhos diurnos e a esperança. Ele tensionou de tal forma os sonhos diurnos que fez deles uma categoria filosófica fundamental na engrenagem de seu pensamento utópico, principalmente na arquitetura de sua obra *O princípio esperança*²⁵. Os sonhos diurnos são despertados pela carência, esse princípio gera uma dialética entre sonhos diurnos, desejo e espera, que podem ser sonhos dos mais banais e individuais, como os da infância e da adolescência, bem como os sonhos da maturidade, que podem ser mediados e de caráter utópico²⁶. Sendo o princípio a carência, enquanto ela não for extinta não se cessará de sonhar, visto que o humano deseja sempre uma vida melhor ainda ausente. O sonho diurno está em relação com o mundo e, portanto, na esfera da ação. Nesse sentido, uma fenomenologia dos sonhos diurnos é capaz de revelar sua relação direta com a arte, visto que esta é a expressão de uma antecipação, pelo trabalho do artista, no qual primeiro e melhor se concretizam os sonhos diurnos como paisagens do desejo.

O ponto de partida desde a carência do indivíduo por sua incompletude, seu iniciar no mundo sem nada, é uma radicalização na obra de Bloch desde seu primeiro livro de 1918, *Espírito da utopia*. Em *O princípio esperança*, o tópico *começamos sem nada*²⁷, em primeira

²⁴ “Sabemos que esses sonhos diurnos são cerne e modelos dos sonhos noturnos. No fundo, o sonho noturno nada mais é que um sonho diurno que se tornou aproveitável pela liberdade noturna dos movimentos impulsivos, um sonho diurno desfigurado pela forma noturna da atividade psíquica” (FREUD, Sigmund. *Vorlesungen*, 1935, p. 417, apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 88).

²⁵ Esta afirmação segue Carlos Jordão, para quem o sonho diurno “[...] perpassa toda a argumentação do livro ao tentar dar resposta à questão inconstituível de nós mesmos, começando com o instante em que nos encontramos ainda dispersos, imersos na ‘obscuridade do instante vivido’ (*das Dunkel des gelebten Augenblickes*), numa penumbra que nos envolve provocando angústia, tédio; afetos indefinidos, desconectados, irracionais, pois ainda não temos o que queremos; é o ‘diariamente sem saber o amanhã’ e que aos poucos se esvai ao vislumbrar que a vida poderia ser diferente do que é.” (MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Ernst Bloch e ‘o sonho de uma coisa’. In. ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Orgs.). **Pensamento Alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 194).

²⁶ Albornoz caracteriza bem esses sonhos mediados: “os sonhos de caráter utópico mais maduro são os que se referem à evolução coletiva: técnico-econômica e sociopolítica. É o âmbito dos sonhos que antecipam o futuro coletivo possível porque ruminam e elaboram as possibilidades atuais incluídas nas relações econômico-sociais e políticas do presente: os sonhos de ordens sociais ideais ou alternativas.” (ALBORNOS, Suzana. **Ética e utopia**. op. cit., p. 106).

²⁷ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 29.

pessoa, indica que o eu que se movimenta começa no mundo sem nada. Como então o sujeito começa sem nada e chega aos sonhos diurnos? O que o move para a frente?²⁸

É da pulsão mais básica, da autopreservação plasmada primeiramente na fome, que surgem os sonhos diurnos. Eles são a base para a obra de arte utópica, pois levam até o fim as imagens dos desejos pelo ego preservado, cumprem uma função importante na fundamentação subjetiva da esperança, pois a imaginação é o primeiro recurso para ultrapassar as barreiras concretas que impedem a emancipação humana. Por ser o humano prenhe de afetos expectantes, e havendo necessariamente um impulso de autoexpansão em cada ser, seu movimento para a frente não requer somente o trabalho manual, mas precisa antecipar a ação, precisa antecipar uma condição melhor que a existente²⁹. Assim, contra a redução dos sonhos diurnos aos sonhos noturnos, ele afirma que os sonhos diurnos não são um prelúdio dos sonhos noturnos, uma vez que aqueles forçam a transformação da realidade e são as *prolepses da imaginação*, o horizonte deles é o futuro³⁰. Eles existem como sonhos mais triviais e como aqueles que fundam e sustentam as obras de arte e as transformações sociais e, portanto, estão no âmbito do ainda-não-consciente, estão em processo como o mundo.

Bloch estabelece quatro características principais dos sonhos diurnos: a primeira é o ego preservado na hora do sonho diurno; a segunda é o livre curso da imaginação; a terceira é melhoria do mundo e a quarta é ir até o fim. Assim, para ele, nas duas primeiras características, o sonhador pode controlar suas fantasias, ele pode determinar o objeto de seu sonho, ao contrário do sonho noturno, onde o ego está enfraquecido. Para ele, “[...] justamente o relaxamento, do qual participa também o eu do sonho diurno, pode resultar numa sensação de exaltação, ainda que questionável, pois então o eu torna-se um ideal desejanter para si

²⁸ Arno Münster considera esse “[...] não ter, ainda não ser, ainda não se possuir”, a revelação de uma “[...] subjetividade isolada alienada que aspira a uma autorrealização que não pode ainda se concretizar”. Interessante que não só *Espírito da utopia* e *O princípio esperança* revelam este movimento, como também quase toda a obra de Bloch tem como *leitmotiv* essa subjetividade em busca de sua autorrealização, um sujeito incompleto e aberto ao futuro. (MÜNSTER, Arno. **Figures de l’utopie dans la pensée d’Ernst Bloch**. Paris. Hermann Philosophie, 2009, p. 76, tradução nossa).

²⁹ Luiz Bicca destaca a relação entre as representações da antecipação e a conservação da vida humana com relação ao trabalho; segundo ele, isso quase não foi debatido com os intérpretes de Bloch. Uma das referências quanto a este tema é Ernest Mandel, citado aqui por Bicca: “a capacidade humana para a antecipação, para a fantasia, está inseparavelmente ligada à sua capacidade para o trabalho social. O *homo faber* só pode ser *homo faber* porque é, ao mesmo tempo, *homo imaginus*... A base material da capacidade humana para a antecipação, para a imaginação rica em fantasias, é o *instinto de autoconservação*, isto é, o correlato instintivo da pressão natural para a produção e reprodução da vida material” (MANDEL, Ernest apud BICCA, Luiz. **Marxismo e liberdade**. São Paulo: Loyola, 1987, p. 76). Esse tema da antecipação e trabalho não é exclusivo de Bloch, ele retoma esse tema de Marx, para quem o homem tem a capacidade de antecipar sua ação, enquanto a abelha, a aranha e os outros animais agem pelo instinto. Bloch não poderia deixar de se apropriar desse tema para a fundamentação de sua antropologia.

³⁰ Cf. MÜNSTER, Arno. **Figures de l’utopie dans la pensée d’Ernst Bloch**. op. cit., p. 81.

mesmo, libertado da censura”³¹. O relaxamento é nos dois sonhos fundamental, mas enquanto o sonho noturno mergulha no passado, o sonho diurno rumo para o futuro, antecipando-o. Os sonhos diurnos são produtos de uma consciência que almeja uma vida melhor, individual ou coletiva. Diante disso, o ego é preservado e a imaginação é livre e guiada pelo eu consciente e desperto que tem o controle do processo da produção das imagens. Não há *deformação*, há embelezamento das formas desejadas, os sonhos diurnos apresentam um reforço utopizante que nos leva a assumir compromissos com um mundo melhor³², pelo menos como fantasia objetiva.

A terceira característica dos sonhos diurnos é a melhoria do mundo. Essa característica só pode ser realizada se o eu estiver inalterado e diante do livre curso da imaginação. É o exercício de saída da própria egoidade e transcender para a alteridade, ou melhor, é quando o sonho diurno passa do sonho de uma vida melhor do eu para o sonho de um mundo melhor para outrem e para nós. Nessa passagem temos a comunicabilidade dos sonhos, já “nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor ou ainda num mundo esteticamente elevado, sem desilusão”³³. No sonho diurno o eu tem compromisso com o coletivo, passa da busca do melhor para a vida privada ao melhor para a vida pública, pois mesmo em sonhos diurnos de natureza individual há interesse coletivo, como por exemplo, o quarto livro das *Confissões* de Rousseau citado por Bloch³⁴, que ao comunicar o conteúdo de seu devaneio expressou um mundo melhor e mais bonito para o coletivo.

O quarto caráter do sonho diurno é *ir até o fim*. Isso é possível pelo fato de que o ego não está enfraquecido e é senhor do processo de formação das imagens do desejo, ou seja, ele permite o livre curso da imaginação por querer o melhor para si e para o mundo. A realização do desejo nos sonhos diurnos é levada de forma consciente até o fim. Eles têm um correlato com o real, com o mundo exterior, por isso, “composições significativas da fantasia do sonho diurno não produzem bolhas de sabão: elas abrem janelas e, por trás destas, o mundo do

³¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 90.

³² Para que esse mundo melhor venha a ser, o eu deve superar a estaticidade burguesa da sociedade em que vive. Os sonhos diurnos fazem esse primeiro movimento. Pensar um mundo melhor para todos passa por essa superação, e nisto concordamos com Stefano Zecchi, para quem “A constituição utópica tem seu fundamento na dimensão projectual do sonho com os olhos abertos que se caracteriza em primeiro lugar como possível superação, por parte do eu, da objetividade estática do dado presente, como um possível projeto do diverso.” (ZECCHI, Stefano. **Ernst Bloch: utopía y esperanza en el comunismo.** p. 89, tradução nossa).

³³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 95.

³⁴ “Enchi a natureza com seres de acordo com o meu coração, criei para mim uma idade de ouro de acordo com o meu gosto, recobrando a memória de vivências de dias passados, às quais se ligavam lembranças doces, e pintava com cores vívidas as imagens da felicidade pelas quais eu podia ansiar. Eu imaginava amor e amizade, os dois ideais do meu coração, em suas formas mais encantadoras e as adornava com todos os atrativos da mulher.” (ROUSSEAU, Jean-Jacques. apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit. p. 93).

sonho diurno é no mínimo uma possibilidade a que se pode dar forma”³⁵. Isso é possível porque no sonho diurno o eu projeta sem interrupções as imagens do desejo, imagens autênticas possíveis de comunicação e realização. Por isso Bloch estabelece o sonho diurno como expansão do si-mesmo e do mundo para a frente, e reconhece o anseio como característica das duas espécies de sonhos. Todavia, ao contrário dos sonhos noturnos, os sonhos diurnos têm um alvo e o buscam pela força da imaginação em estado desperto. Estas quatro características fundamentais dos sonhos diurnos são subsídios da fundamentação de uma antropologia transgressiva e dos sonhos diurnos como modeladores da arte. Isto leva Bloch a afirmar que a partir do sonho diurno “[...] a arte contém essa natureza utópica, não para tudo dourar levemente e sim para ter dentro de si também a *privacio*, que com certeza não será superada apenas pela arte mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura”³⁶.

2.3. Os sonhos diurnos como prelúdio da arte

Freud sinalizou que os sonhos diurnos são, além de prelúdio dos sonhos noturnos, prelúdio da arte³⁷. Esta tese Bloch aprofundará a partir das quatro características do sonho diurno somadas às críticas feitas às características do sonho noturno. Dada a crítica de Bloch a Freud quanto à relação entre sonho diurno e arte, faz-se necessário analisarmos o texto freudiano *O poeta e o fantasiar*³⁸ (*der Dichter und das phantasieren*) publicado na revista *Neue Revue*, de 1908.

Questionando a região de onde os poetas retiram seus temas e como sua produção toca os homens, ou ainda, como somos afetados por suas obras, Freud nos coloca no cerne da pergunta a respeito da inspiração artística. Segundo ele, nem mesmo o *Dichter* (o poeta ou escritor no sentido amplo do termo) consegue nos explicar suas inspirações, e mesmo se pudesse isso não faria de nós poetas. Assim, a criação poética permanece um mistério para nós, pois os processos imaginativos nos são ocultos, embora sejam possíveis algumas explicações e interpretações sobre arranjos criativos da produção literária. Na análise de

³⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 100.

³⁶ *Ibidem*, p. 96.

³⁷ Gert Ueding aponta uma estreita relação entre arte e sonho na estética europeia, e, mesmo reconhecendo a importância de Freud para essa relação, aponta juntamente com Bloch os limites freudianos dessa relação, principalmente quando ela é pensada por intermédio dos sonhos diurnos e toda a crítica blochiana aos limites do inconsciente freudiano e sua teoria da arte sem conexão com a realidade. Cf. UEDING, Gert. *Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß*. In. BLOCH, Ernst. **Ästhetik des Vor-Scheins**. op. cit., p. 8.

³⁸ FREUD, Sigmund. *O poeta e o fantasiar*. In. _____. **Freud: arte, literatura e os artistas**. op. cit., p. 53-66.

Freud, a fantasia poética e a atividade de brincar das crianças lhe parecem comuns ao *Dichter*, isso “[...] na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada”³⁹. O ato de brincar da criança é uma atividade séria, ou seja, a seriedade não é o oposto da brincadeira, mas o da realidade. Ora, a imaginação está em plena atividade no ato de brincar e a seriedade neste ato é um elemento perceptível pelos adultos. A criança povoa de elementos imaginativos a realidade, fazendo uma ponte entre sua brincadeira e o mundo concreto. No argumento de Freud, tem-se a diferença entre o *Dichter* e as crianças, entre o brincar e o imaginar: “o poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade”⁴⁰. Essa afinidade entre o brincar e o fantasiar é sustentada pela língua alemã, infelizmente essa afinidade não pode ser vista diretamente na língua portuguesa, como podemos ver: brincadeira/jogo (*Spiel*): comédia (*Lustspiel*), tragédia (*Trauerspiel*), ator (*Schauspieler*).

O *Dichter* necessita do mundo concreto para suas criações, e nesse sentido ele também brinca. A questão do mundo fantasioso (poético) do *Dichter* tem consequências para sua produção, pois as coisas banais, dolorosas do mundo real podem vir a ser prazerosas para os espectadores do *Dichter*. Segundo Freud, quando a idade avança, há uma substituição da brincadeira pela fantasia, então, em vez de brincar, o adulto forma seus sonhos diurnos. O adulto, ao contrário da criança, esconde suas fantasias, pois nela haveria desejos que não podem ser revelados. Freud parte de suas experiências clínicas para suas especulações sobre o fantasiar e os sonhos diurnos, chegando à conclusão de que a fantasia para ele surge da carência, da insatisfação, da infelicidade, pois os “desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras [*Triebkräfte*] das fantasias, e toda fantasia individual é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória”⁴¹. Não é esse o mesmo ponto de partida de Bloch? Sim, é a carência, mas ao contrário de Freud, Bloch parte da fome, da carência mais básica, para pôr o humano em movimento.

Freud divide o que nos impulsiona, neste escrito em análise, em duas classes: o erótico e a ambição. Há neles uma imbricação, já que existiria sempre um desejo erótico por trás do desejo de ambição, o que faz Freud intuir a necessidade do adulto de esconder suas fantasias. Assim, para ele, os sonhos diurnos, ou fantasias, são marcados pelo tempo e pelos processos

³⁹ FREUD, Sigmund. **Freud: arte, literatura e os artistas**. op. cit., p. 54.

⁴⁰ Ibidem, p. 54.

⁴¹ Ibidem, p. 57.

dinâmicos da vida. Isso demarca uma importante diferença entre Freud e Bloch no que diz respeito à fantasia: a relação com o tempo. Em Bloch a dinâmica da fantasia aponta para o futuro, desejo daquilo que ainda não veio a ser. Em Freud, mesmo sendo categórico em afirmar que a fantasia transita entre passado, presente e futuro, a relação com o tempo remete ao passado.

As relações da fantasia com o tempo são muito significativas. Deve-se dizer: uma fantasia paira entre três tempos, os três momentos temporais de nossa imaginação. O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços de sua gênese naquela oportunidade e na lembrança. Ou seja, passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo⁴².

A infância aparece como passado. Não seria coincidência o texto sobre a fantasia começar com a brincadeira de criança? A arquitetura da fantasia diurna em Freud seria: o desejo utiliza-se do presente para projetar no futuro um modelo segundo o passado. As criações da fantasia são os sonhos diurnos; contudo, Freud questiona: “deveríamos de fato tentar comparar o poeta com o ‘sonhador no dia luminoso’ e suas criações como sonhos diurnos?”⁴³.

Para responder essa questão, Freud diferencia dois tipos de *Dichter*: os que se inspiram em temas prontos e os que produzem seus temas. Estes últimos são mais importantes para ele, pois a partir deles pôde fazer a crítica ao ego da modernidade, alegando que as produções literárias têm aí sempre um herói, que por artimanha dos poetas fica ileso mesmo diante de todas as peripécias e intempéries por que passa. Esta crítica o faz ligar o eu dos escritos poéticos ao eu-herói dos sonhos diurnos, denominando tais produções poéticas de egocêntricas. Entretanto, destaca-se em Freud, que os sonhos diurnos ingênuos se diferenciam largamente de várias criações artísticas ou poéticas. Nesse ponto, ele parte da relação entre fantasia e temporalidade para explicar a relação entre o sonhador e a produção poética: “[...] uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação literária [*Dichtung*]”⁴⁴. Segundo ele, as próprias obras podem testemunhar a favor desse argumento. Mesmo reconhecendo a precariedade dessa argumentação, ele sustenta que ela pode ser

⁴² FREUD, Sigmund. **Freud: arte, literatura e os artistas**. op. cit., p. 58.

⁴³ Ibidem, p. 60.

⁴⁴ FREUD, Sigmund. **Freud: arte, literatura e os artistas**. op. cit., p. 62.

fecunda. Isso foi feito por ele em seu escrito estético sobre Leonardo da Vinci: *Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci*, de 1910. Bloch refutará esta tese com veemência, principalmente quando Freud a reforça dizendo que “[...] as lembranças infantis na vida do poeta derivam, em última instância, da pressuposição de que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis”⁴⁵.

Segundo Freud, há ocultamento nos sonhos diurnos; se tentássemos comunicá-los, não causariam nenhum prazer. Mas o poeta, por outro lado, nos faz sentir prazer nos mais absurdos sonhos diurnos. Esta arte é unicamente do *Dichter*, por isso a arte é necessária, mesmo diante do segredo da *Ars poetica*, que, segundo Freud, está na capacidade do *Dichter* pela qual ele “[...] suaviza o caráter do sonho diurno egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos espicaça por meio de um ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, o qual ele nos oferece na exposição de suas fantasias”⁴⁶. Ganho que ele considera como prazer para um prazer maior, um *prazer preliminar* [*Vorlust*].

Seria a função do sonho diurno nos proporcionar um prazer apenas formal? Esse caráter antecipador do prazer ao qual Freud se refere não nos levaria a um formalismo da imaginação? Essa descoberta de Freud não reforçaria a arte como ilusão, já que o prazer é de ordem puramente individual e passageiro? Essas são algumas questões respondidas por Bloch em sua apropriação e aprofundamento do sonho diurno. A tese de Freud de que o reino psíquico da fantasia é desvinculado do princípio da realidade⁴⁷ reforça a crítica de Bloch à determinação da arte como puramente contemplativa, puro jogo imaginativo e descomprometido com o real. Para ele “se a arte fosse em toda parte e em todo tempo o mesmo que pura e descompromissada contemplação formal, [...] então a doutrina do parque de preservação ambiental estaria correta, e a ela se somaria um tipo de liberdade de loucos com o propósito de proporcionar prazer”⁴⁸.

A ligação da fantasia com o futuro nos sonhos acordados tem na obra de arte seu testemunho forte, pois esta antecipação em imagens poéticas não é uma bolha de sabão, mas possui ligação com o real. As imagens do desejo surgidas nas obras têm na quarta

⁴⁵ Ibidem, p. 62-63.

⁴⁶ Ibidem, p. 64.

⁴⁷ Segundo Gert Ueding, “O sonho diurno é como a criação artística; portanto, apenas uma projeção de um padrão do passado sobre uma imagem futura, em que sua verdade específica representa a realidade do passado.” (UEDING, Gert. *Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß*. In. BLOCH, Ernst. *Ästhetik des Vor-Scheins*. op. cit., p. 8, tradução nossa). A partir disso, ele caracteriza a teoria da arte freudiana como retrospectiva.

⁴⁸ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 99.

característica dos sonhos diurnos de *ir até o fim*, apresentada acima, uma fundamentação precisa, uma vez que a arte leva até o fim suas fantasias.

[...] a vontade de ir até o fim bem-sucedido sempre perpassa a consciência utópica, colore essa consciência com inesquecíveis seres de contos de fadas, e vigora ainda nos sonhos de uma vida melhor, mas a *suo modo* também nas obras de arte, o que finalmente tem de ser compreendido. A fantasia de melhoria do mundo aterrissa nelas não apenas de modo que todos os seres humanos e coisas sejam conduzidas até o limite de suas possibilidades com todas as situações esgotadas e detalhadas em sua forma⁴⁹.

Bloch reconhece a descoberta de Freud, e critica o fato dos sonhos acordados e a arte terem sido por ele desfigurados pelo conceito de sublimação, visto que a eternidade das obras depende deles. Segundo nosso autor, a dimensão desse sonho não é sublimada, mas utópica: “o sonho diurno como prelúdio da arte visa assim, de maneira especialmente significativa, à melhoria do mundo; é esta aspiração saudável e realista que constitui seu cerne [...]”⁵⁰. Para Bloch a arte contém dentro de si a privação que os humanos têm na vida real, mas isto não implica uma determinação, e sim uma prova de que a arte não está desvinculada da realidade concreta, ela carrega em si a utopia, não provocando no humano apenas um *prazer preliminar*, mas uma paisagem pintada em cores do possível-real, pois “na grande arte, os seres humanos e as situações são levados à última consequência em virtude do sonho diurno levado até o fim: o conseqüente e objetivamente possível torna-se visível”⁵¹. No sonho diurno existe o elemento utópico subjetivo fundamental tanto à arte quanto à ciência, pois a expansão do mundo e do próprio sujeito para a frente tem na luz do dia sua mola propulsora subjetiva: a fantasia objetiva, os sonhos acordados. Quando Bloch cita os poetas realistas e o sonho de uma coisa de Marx, tem em mente o interesse revolucionário, porque este interesse não quer o mundo como está, tampouco naturalizar a História. As coisas não estão bem, o homem sente isso, ele precisa transgredir esse momento. Os sonhos acordados fazem esse primeiro movimento⁵².

É somente nos sonhos diurnos que a arte encontra subsídios para sua existência? Só a fantasia diurna serve ao artista de matéria subjetiva? Seria leviano afirmar isto. Bloch não descarta a relação existente entre sonhos diurnos e sonhos noturnos; mesmo sendo diferentes

⁴⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1 op. cit., p. 99 (grifo do autor).

⁵⁰ Ibidem, p. 96 (grifos do autor).

⁵¹ Ibidem, p. 96 (grifos do autor).

⁵² Na interpretação de Ueding: “na prática o sonho diurno mantém sua conexão com a realidade do processo: nela não está a teoria e a ação da letra, mas a imagem e o intensificador de seu alvo”. (UEDING, Gert. Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß. In. BLOCH, Ernst. **Ästhetik des Vor-Scheins**. op. cit., p. 11, tradução nossa).

um do outro, segundo ele, “há na noite um jogo de cores que também pode existir durante o dia, que se parece com algo raro e, sem dúvida, também pode ser representado dessa forma”⁵³. A literatura e a arte transitaram e transitam pelas duas esferas dos sonhos, o que impede qualquer reducionismo da arte a uma esfera única dos sonhos. A diferença se dará necessariamente no conteúdo da obra de arte, se ela possui fragmentos utópicos, ou, ao contrário, é apenas um adorno para ser contemplado nas galerias de arte. Bloch não nega o intercâmbio entre esses dois tipos de sonhos. O romantismo alemão⁵⁴ é um dos exemplos de movimento no qual ele percebe esse intercâmbio: “[...] entre os antípodas *noite e luz do dia*: cada um deles parece estar totalmente imerso no outro, ambos lúgubre e singularmente pressagiosos. Com quanta afinidade até mesmo o Romantismo pôde se valer dessa luz mista, como jogo onírico e não só como jogo”⁵⁵.

Na visão de Bloch, no Romantismo chegou-se a uma má compreensão das diferenças entre sonhos noturnos e fantasias diurnas devido às suas *imbricações*: “o romântico puro já nem quer saber se na sua poesia predomina o caos inconsciente ou a fantasia conscientemente conformadora, transformadora”⁵⁶. O Romantismo tem sua importante contribuição nessa relação entre as formas de sonhos e a produção artística, mas é no Expressionismo e no Surrealismo que Bloch percebe o intercâmbio entre as fantasias diurnas e noturnas, diferenciando estes dois movimentos do Romantismo alemão pelo fato “[...] de que o utópico não queria se voltar tanto para o passado quanto o passado para o utópico”⁵⁷. Para ele, “[...] traços noturnos foram integrados às linhas utópicas”⁵⁸ na poesia expressionista, mesmo que neste movimento tenha havido o que ele chama de *tom lunar*. Também o que ela tem de *nonsense* foi trazido para o dia como elemento para ampliar os horizontes do cotidiano diurno rumo ao melhor. Um exemplo de imbricação entre sonhos diurnos e noturnos nessas produções criativas é apontado por Bloch no *Ulisses* de James Joyce⁵⁹.

⁵³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 101.

⁵⁴ Obra testemunhal sobre esse tema é a de Albert Béguin. Cf. BÉGUIN, Albert. **L'âme romantique et le rêve : essai sur le romantisme allemand et la poésie française**. Paris: Librairie Jose Corti, 1960.

⁵⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 101 (grifos do autor).

⁵⁶ Ibidem, p. 102.

⁵⁷ Ibidem, p. 102.

⁵⁸ Ibidem, p. 102.

⁵⁹ “Todo um objeto de estudo dessas transições foi proporcionado por James Joyce no *Ulisses*, extremamente pós-romântico, extremamente não-romântico. Em Joyce, o porão do inconsciente se descarrega num agora transitório, oferece imbricados um gaguejar pré-histórico, sacanagem e música sacra. Ao longo de oitenta páginas, o autor não interrompe com nenhuma vírgula a decocção que se esparrama sob o limiar nivelado da consciência. Porém, em meio à verborreia (composta de um dia e mil coisas subconscientes da humanidade, rigorosamente misturadas) surge algo inadvertido, montagens aplicadas evidenciam interconexões bem racionais ou *analogiae entis* [...]” (BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 102-103, grifos do autor).

Demonstra-se com isso que a força utópica está na fantasia diurna, nos sonhos diurnos que levam até o fim suas imagens, pois o passado não liquidado tem na força da fantasia diurna sua possibilidade de reavivamento e realização. O Surrealismo é para Bloch um exemplo de força produtiva que não desconsidera as forças da fantasia noturna, mas as usa para ir além, para trazer do passado as forças ainda não liquidadas para a luz da transformação do que é, e de como deveria ser. Dessa forma, “o labirinto do sonho noturno não é nem mesmo esteticamente um prelúdio do castelo no ar, mas, enquanto aquele for o porão deste, o arcaico pode se comunicar com a fantasia desperta”⁶⁰. Bloch refuta a tese de Freud e ao mesmo tempo se apropria dela, aprofundando-a. A comunicação entre as duas esferas do sonho é possível “[...] porque, não só psicológica mas também objetivamente, um futuro ainda está vivo no passado, *porque também muitos conteúdos noturnos não foram quitados nem estão prontos* e por essa razão exigem o sonho diurno, a intenção para a frente”⁶¹. Mesmo existindo imbricações entre os dois sonhos, as fantasias do sonho noturno só têm sentido se forem iluminadas pela fantasia do sonho diurno. Não haveria aqui uma redução como fez outrora Freud? Bloch traz o arcaico para a luz do dia, arcaico não liquidado. Por ser o sonho diurno o lugar do ego desperto e do controle da fantasia, a relação entre o arcaico e a utopia, segundo Bloch, amplia a função utópica.

Bloch não nega as descobertas de Freud ou da psicanálise, mas alarga o conceito de sonho diurno e coloca em segundo plano conceitos como *libido* e *pulsões sexuais*, pois, no *lugar* da regressão, ele coloca a expansão para frente e o novo; no *lugar* do inconsciente como única fonte de sentido para o sonho noturno e os enigmas do sujeito, ele coloca o ainda-não-consciente. Assim, na busca do novo fundado subjetivo e objetivamente, ele utiliza a tese freudiana do sonho como realização de um desejo no sentido do para a frente, para os sonhos diurnos, ou ainda, para a luz do dia. Isso reverbera diretamente em sua estética, principalmente na conexão entre as fantasias e o exterior, ausente em Freud, e na questão do tempo, visto que ele coloca num lugar privilegiado o sonho acordado como primeiro momento da consciência antecipadora, como primeira transgressão no sujeito e do sujeito. Mas os sonhos diurnos são o começo, o ainda-não-consciente se anuncia e a consciência antecipadora surge como lugar de um pensamento transgressivo na estética marxista. Isto porque, mesmo estando em um determinado tempo e espaço históricos, os sonhos diurnos os

⁶⁰ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 103.

⁶¹ *Ibidem*, p. 103 (grifos do autor).

transcendem, tornando-se assim o alicerce de uma antropologia de potencialidades utópicas⁶². Estamos diante de uma antropologia transgressiva, constante transgressão do humano rumo à sua completude e ao mundo melhor e mais bonito.

2.4. Ainda-não-consciente e produtividade artística

Partindo do sonho diurno e de sua relação com a arte e sabendo que ele é própria substância da consciência antecipadora, como esta se relaciona com as obras de arte? Como o conceito de produtividade artística e suas relações com o ainda-não-consciente implicam obras de arte utópicas? É a partir da compreensão do ainda-não-consciente, que, para Bloch, é o inconsciente no momento desperto da consciência, que se aprofundará a fundamentação da antropologia transgressiva e a sua relação com a arte. Bloch retoma a intuição de Freud, de um inconsciente desperto que este não desenvolveu em sua obra *O Eu e o Id*, citada literalmente por Bloch: “também uma parte do eu, uma parte só Deus sabe quão importante do eu pode ser inconsciente, certamente é inconsciente”, e ainda, “[...] quando nos vemos assim forçados a estatuir um terceiro inconsciente não reprimido, temos de admitir que o caráter do inconsciente perde importância para nós”⁶³. Percebendo essa intuição freudiana, nosso filósofo desenvolve-a ao extremo, transformando-a no ainda-não-consciente. Bloch viu na intuição de Freud algo maior, principalmente por este já ter acenado que a porção intelectual estava ligada a este terceiro inconsciente.

O desenvolvimento desse pensamento, sua assimilação e superação determinou profundamente a antropologia filosófica de Bloch, pois o ainda-não-consciente é o oposto do não-mais-consciente ligado a Freud, *locus* dos conteúdos reprimidos que por meio da análise chegam ao pré-consciente e finalmente à consciência, apresentando ao *ego* aquilo que ele reprimiu – com possibilidades de não se realizar esse esquema durante a análise. Esse esquema não interessa a Bloch, para quem o caminho não é para trás e sim para frente. Isso é possível a partir dos sonhos diurnos, e nestes se percebe a guinada de Bloch do terceiro inconsciente para o ainda-não-consciente: “no sonho diurno, revela-se assim uma

⁶² Segundo Catherine Piron-Audard “[...] é necessário reabilitar, dentro marxismo, uma antropologia da imaginação constitutiva e da esperança militante.” (PIRON-AUDARD, Catherine. *Anthropologie marxiste et psychanalyse selon Bloch*. In. RAULET, Gérard. **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch: un système de l'inconstructible**. Paris : Payot, 1976, p. 109, tradução nossa). Essa antropologia é possível em Bloch; contudo, esta tese busca radicalizar essa antropologia colocando-a na transgressão, onde o humano é constante dilatamento rumo ao futuro de si-mesmo.

⁶³ FREUD, Sigmund. *Das Ich und das Es*, 1923, p. 17 apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 117.

determinação importante do *ainda-não-consciente*, ou seja, a da classe à qual ele pertence. Desta forma, surge uma última certificação psicológica do sonho diurno [...]”⁶⁴.

Bloch é categórico em afirmar que o ainda-não-consciente, resguardadas as diferenças, é também pré-consciente como aquele inconsciente freudiano. Todavia, segundo uma importante premissa de Bloch, esse pré-consciente não está subordinado à consciência atual, mas a uma consciência futura. Isso por dois motivos: o primeiro é a consciência reificada e alienada a partir da qual o novo não pode surgir; o segundo é justamente a possibilidade do novo⁶⁵. Este é o ponto fundamental para a tese de Bloch de que o ainda-não-consciente é o pré-consciente do porvir. É importante notar que nosso filósofo faz questão de manter o conceito de pré-consciente e não de inconsciente, o que justifica com o seguinte argumento: “[...] se mantém pré-consciente sobretudo porque nele se encontra um conteúdo da consciência que ainda não se manifestou nela de forma clara, que ainda está alvorecendo a partir do futuro”⁶⁶. Compreender o ainda-não-consciente é tão difícil quanto compreender o inconsciente desenvolvido por Freud, visto que passa também pela questão do desejo, embora não somente por este. Bloch fez apenas uma inversão de sentido, pegou o caminho para o passado e apontou para o futuro? Como essa nova camada da consciência contribui para uma estética da antecipação transgressiva? A compreensão destas questões passa pelo entendimento da relação entre a consciência antecipadora e a produtividade, como veremos a seguir.

Os três momentos *privilegiados* para a manifestação do ainda-não-consciente são *a juventude, as mudanças de época e a produção criativa*, que se interconectam dialeticamente, visto que elas permeiam o mesmo horizonte: o futuro, o novo. Julga-se importante não perder de vista que essa divisão é apenas metodológica, pois, segundo Bloch, “as próprias épocas de mudança são os períodos de juventude na história, [...] assim como a juventude se sente subjetivamente diante do limiar de um dia de vida que até aquele momento ainda não havia sido inaugurado”⁶⁷. A juventude parece ser o coração das mudanças, contudo, as mudanças de

⁶⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 117 (grifos do autor).

⁶⁵ Essa assertiva pode ser compreendida também pela análise de Catherine Piron-Audard concernente à psicanálise e os movimentos revolucionários. Segundo ela, “A psicanálise não tem os meios para compreender os elos explosivos que podem ser estabelecidos, como a história demonstrou, entre os sonhos exacerbados pela miséria e a injustiça e os movimentos revolucionários. Não pode entender que as razões para a miséria física e moral são históricas, que esta realidade pode ser mudada, humanizada. O impulso sexual não é a forma essencial do desejo, não pode ser separado da existência e de suas condições socioeconômicas. ‘A fome e a preocupação limitam a libido nas classes mais baixas...’ [...]” (PIRON-AUDARD, Catherine. *Anthropologie marxiste et psychanalyse selon Bloch*. In. RAULET, Gérard. **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch: un système de l’inconstructible**. op. cit., p. 117, tradução nossa).

⁶⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 117.

⁶⁷ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 118-119.

época não dependem só dos esforços subjetivos dos sujeitos que as vivem e as executam; existem também as condições materiais em questão. Bloch estabelece relações entre a juventude e a produtividade intelectual, relações que passam pelo perder-se, pela gratidão pelo devir e pela eternidade da obra. A figura do poeta alemão Hölderlin ilustra a relação entre juventude e produtividade de forma mais estreita. Neste poeta a relação passa dialeticamente entre passado, presente e futuro, como diz Bloch: “[...] em Hölderlin essa juventude produtiva e radiante, que sabe se encontrar também nos tempos primevos como se não fossem primevos, e sim proféticos, essa juventude mantém desperta a sua manhã no mundo, ainda que em meio às trevas [...]”⁶⁸. Embora a juventude ganhe destaque, as três esferas de manifestação privilegiada do ainda-não-consciente são também motores fundamentais na engrenagem do processo de transformação do mundo e fundamentais na arquitetura da utopia concreta de Bloch, que percebeu tanto na obra do jovem como na obra do velho Goethe a simultaneidade entre *juventude, mudança de época e produtividade*, o que fez dele um modelo e suas obras eternas e joviais.

O que será, então, *quando simultaneamente juventude, mudança de época e produtividade* conjugarem seus talentos de modo feliz? Isso se deu com jovem Goethe, no fragmento do *Prometeu*, na gigantesca dimensão da intenção do *Fausto* e já do *Proto-Fausto*, mas também ainda a partir daí – na mais confiante de todas as frases (*de Wilhelm Meisters Lehrjahre [os anos de aprendizado de Wilhelm Meister]*): “Desejos são pressentimento das capacidades que estão dentro de nós, prenúncios do que seremos capazes de realizar”⁶⁹.

A produtividade intelectual ou simplesmente a produtividade artística é pensada como lugar próprio de uma transgressão na realidade por meio da forma e do conteúdo da arte. Assim, compreendendo os três estágios descritos por Bloch, a produtividade ocorre nos seguintes estágios: a incubação como primeiro estágio, o segundo a inspiração e o terceiro a explicação: “todas as três fazem parte da capacidade de transpor as fronteiras da consciência até ali estabelecidas”⁷⁰. O primeiro estágio é o lugar da fermentação, da reflexão sobre o conteúdo e a forma, do que ainda está em processo no sujeito. Nesse contexto, Bloch utiliza a *Melancolia* de Dürer, obra em que, segundo ele, podem se observar representações da incubação. O segundo estágio é a inspiração; nela, as ideias e as formas começam a se clarear, e o que parecia sem voz começa a ter linguagem. Mesmo nosso autor caracterizando esse estágio como *a repentina visão clara*, ele nos alerta para o fato de que a inspiração não tem

⁶⁸ Ibidem, p. 121.

⁶⁹ Ibidem, p. 122 (grifos do autor).

⁷⁰ Ibidem, p. 122.

fontes mágico-arcaicas nem transcendentais, não faz parte de conteúdos místicos além do próprio humano. Bloch exemplifica com Descartes que a produtividade, aqui intelectual, ocorre não na regressão arcaica ou transcendente, mas sim na consciência desperta, uma vez que o próprio Descartes ressalta o dia exato de sua *descoberta maravilhosa (cogito ergo sum)*. Nesse sentido, a partir da crítica à ideia de inspiração por xamanismo ou transcendência, demarca-se a fonte exata da inspiração.

A faísca da inspiração reside na *coincidência* de uma predisposição específica e genial, isto é, criativa, como predisposição de uma época para proporcionar o conteúdo específico cuja expressão se tornou madura para ser enunciada, formulada, executada. Portanto, não só as subjetivas mas também as objetivas condições de enunciação de um *novum* têm de estar prontas, maduras, para que esse *novum* possa passar da mera incubação para a irrupção e súbita noção de si mesmo. E essas condições sempre são de ordem socioeconômica do tipo progressivo⁷¹.

Isso pode ser constatado desde a análise de como as demandas capitalistas inspiraram o conceito de *cogito ergo sum*, assim como a demanda proletária incipiente inspirou o conceito de dialética materialista. A inspiração está diretamente ligada às tendências e latências da época: às suas próprias exigências. O indivíduo genial é capaz de perceber e potencializá-las em forma de obra, de pensamento, de arte e práxis. Na produtividade tem lugar o tema do gênio, pois apesar de todos sermos capazes de produção, a explicação pelas grandes obras da humanidade é legada aos gênios, e a partir do tema do gênio temos o terceiro estágio da produtividade: a explicação.

2.5. A questão do Gênio e o ainda-não-consciente

A produtividade como um todo depende do encontro do gênio⁷² com sua época, pois, segundo Bloch, para deixar o estágio da incubação e inspiração é necessário o encontro direto

⁷¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 124 (grifos do autor).

⁷² Comparando o tema do gênio nas duas principais obras de Bloch, Arno Münster apresenta um deslocamento do tema. Segundo ele “no *Espírito da utopia*, Bloch ligara essa forma específica da produtividade no ‘nível estético’ ao conceito de ‘gênio’, comum à primeira fase do romantismo e ao classicismo; ao passo que, agora, na obra principal, a teoria do gênio é embutida, de certa forma, na ‘fenomenologia do ainda-não-consciente’, porém de tal modo que continua sendo reservada somente ao gênio a propriedade de continuar e realizar a tendência em direção ao alvo, caracterizando-a numa proposição formalmente estética, capaz de indicar o futuro.” (MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. Tradução de Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: UNESP, 1997, p. 27). Esta perspectiva apontada por Münster corrobora a nossa tese de uma antropologia transgressiva em Bloch, uma vez que tendo por fundamento a consciência antecipadora, a força explosiva do gênio como realizador das tendências de sua época dilata essa subjetividade rumo à transgressão de fronteiras que impedem o completo desenvolvimento humano. O deslocamento do gênio para a consciência antecipadora, realizado por Bloch, parece-nos um recurso fortificador dessa antropologia

da subjetividade com a concretude de seu tempo. É com referência a Hegel, por meio de Johann Karl Friedrich Rosenkranz (1805-1879), que Bloch continua a fundamentação de seus argumentos sobre a produtividade e sobre o gênio quando insiste na simultaneidade entre o gênio e sua época. Dado que o gênio não é um ser isolado no mundo, ele vive e produz dentro de um contexto histórico-social, e só a partir deste lugar se pode entendê-lo juntamente com sua obra, “[...] pois ele deve se projetar além de tudo o que está dado e elaborar como uma satisfação pessoal aquilo que objetivamente acompanha o curso das coisas em sua época. No âmbito dessa tarefa, ele reina com poder demoníaco”⁷³. A inspiração do gênio não vem do alto, mas de sua realidade concreta, propiciando o encontro entre sujeito e objeto. Como isso se relaciona com a explicação, o terceiro estágio da produtividade?

Na explicação encontra-se o estágio doloroso, a interdependência entre visão e obra deve estar sempre presente, sem rupturas de uma a outra. Nesse sentido, genialidade quer dizer empenho; segundo Bloch, “[...] a genialidade é o específico esforço de desdobramento da iluminação ao seu enunciado, de modo que aquilo que foi controlado pelo conhecimento acrescente não apenas firmeza mas também profundidade ao que foi planejado”⁷⁴. Dialogando com a tradição que problematizou e refletiu sobre o tema do gênio, Bloch, mesmo fazendo duras críticas a Schopenhauer, concorda com sua tese de que “o talento é semelhante ao atirador que acerta um alvo que os demais não conseguem atingir; [...] acerta o alvo que os demais nem mesmo conseguem ver”⁷⁵. A crítica de Bloch a Schopenhauer é por este ter colocado o gênio como olho do mundo puramente estático, o que inviabiliza a antecipação, visto que, porque a genialidade acerta o alvo que ninguém viu, ela está na fronteira do devir, está adiante, no *front* onde surge o novo. Em Bloch a genialidade é um processo, assim como a história e o humano que a possui, e, por isso mesmo, jamais estático.

A definição em termos psicológicos de genialidade está em Bloch diretamente ligada à materialização do ainda-não-consciente no ser humano e no mundo. Isso vale tanto para a arte como para a ciência, pois “genialidade, enquanto a consciência mais avançada e mestra dessa consciência, é também, exatamente por isso, sensibilidade extrema para os pontos de mutação da época e suas transformações materiais”⁷⁶. Por isso o artista é capaz de perceber os fenômenos que indicam mudanças de época e pode anunciá-las em suas obras. Nesse sentido,

transgressiva; afinal quem transgrediu todos os paradigmas das artes e da ciência? A história legou a estes o título de gênio.

⁷³ ROSENKRANZ, Johann K. F. *Psychologie*, 1843, p. 54 et seq. apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 125.

⁷⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 125.

⁷⁵ SCHOPENHAUER, Arthur. apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 125-126.

⁷⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 126.

a produtividade bem entendida é a possibilidade máxima de coincidência entre juventude, mudanças de época e produção criativa. É a partir da compreensão da relação entre genialidade, inspiração e explicação, bem como do contexto histórico em que vive o gênio e nascem suas obras, que se pode compreender a relação entre a produtividade, o ainda-não-consciente e a obra de arte. Salienta-se que a produtividade que interessa a Bloch é a que se apresenta no campo da antecipação, mas não numa antecipação abstrata, e sim uma antecipação concreta daquilo que ainda não veio a ser. Nesse processo encontra-se a figura do gênio que, estando no *front* de sua época, pode antecipar e dar forma ao novo, sendo o novo a medida pela qual o gênio é compreendido. A obra que aponta para o futuro, um futuro mesmo incompreendido no nascimento da obra, atravessa sua época e as posteriores. E na medida em que ela atravessa os tempos com sua carga utópica sempre apontando para mais além, ela permanece atual.

Atravessar épocas e ainda permanecer jovem é transgredir os critérios de realidade estabelecidos estaticamente pela consciência reificada do presente. Por isso, na análise de Bloch, as “[...] explicações que se tornaram obras geniais não só deram expressão completa ao seu próprio tempo: nelas está presente também a implicação permanente do *plus ultra*”⁷⁷. Não só as obras transgressoras têm em si esse *plus ultra*, como também a subjetividade que as produziu. Considerando esse *plus ultra* ligado à genialidade, a produtividade e ao ainda-não-consciente, quais os principais problemas enfrentados pelos artistas para o desenvolvimento de suas explicações? Uma parte da resposta a esta questão encontra-se na resistência ao ainda-não-consciente imposta de diferentes formas ao sujeito criativo. Para conhecer o que a *intuição atuante* almeja, é necessário, segundo Bloch, um deslocamento fronteiro da consciência. É contra este deslocamento que se impõe uma resistência à elucidação do objeto intuído. A resistência, de uma maneira diferente, está presente também na psicanálise, onde o *subconsciente* recusa a elucidação na consciência do que foi esquecido. O sujeito desperto na análise resiste à interpretação dos sonhos nas análises, toda a resistência do indivíduo é em trazer, ou elevar, o reprimido à consciência, em outras palavras, está em jogo o caráter moralizante no que se refere à resistência ao não-mais-consciente. Entretanto, se aquilo a que o sujeito impõe resistência vier a ser conhecido, segundo Bloch, não trará nenhuma novidade, pois não terá nada de novo a oferecer ao sujeito que opôs resistência à sua aparição.

Ao contrário da resistência que é própria do sujeito, a resistência na elucidação do obscuro em relação ao futuro, resistência ao ainda-não-conhecido, é deslocada para o objeto.

⁷⁷ Ibidem, p. 127.

A resistência na produtividade não é exclusividade do sujeito e no sujeito, “ela reside, ao contrário, na matéria elaborada pelo sujeito e é apenas refletida pelo esforço específico da explicação. Ela está nas águas de difícil navegação do *novum*, no *material novo* ainda-não-formado, que não se encaixa no habitual”⁷⁸. Está-se diante do problema das condições materiais da época, ocasionadora de dificuldades ao artista para dar forma ao ainda-não-existente. Bloch considera que as dificuldades para a produtividade, cuja meta é o ainda-não-consciente, encontram-se no processo mesmo da produção do objeto. Ele caracteriza essa resistência como *bloqueio histórico e bloqueio social*. Bloch não responsabiliza exclusivamente nem o artista nem o material pelo fracasso, malgrado ele tenha dito que a dificuldade se encontra no campo do objeto. Mas esse campo é justamente do objeto e das suas relações históricas e sociais, e não do objeto puro em-si. Para ele, as antecipações podem até ser clareadas no ainda-não-consciente e chegar à consciência, mas a execução delas pode não ultrapassar as barreiras sociais impostas por sua época. Como ele afirma: “[...] essa barreira também está fundada, em última instância, unicamente na condição histórica do *material*, sobretudo no estado processual e inacabado que lhe é próprio e no qual ele mesmo se encontra, ou seja, em forma de esforço, de *front* e de fragmentos”⁷⁹. Todavia, há uma senda para continuarmos pensando a produtividade no âmbito da antecipação, do ainda-não-consciente, do *novum* e de uma estética da antecipação transgressiva, pois estas resistências são históricas e temporais, mesmo aquelas que dizem respeito ao tema a ser trabalhado, e, portanto, não são fundamentais.

A resistência que se mantém contra a relação sujeito-objeto, é, para nosso filósofo, mediada pela matéria inconclusa e em processo, que ele coloca em oposição ao espírito. Pois a matéria em si não liga sujeito e objeto, mas é somente “[...] em decorrência de trabalho duro, aguçado precisamente como esforço exigido pela resistência. A natureza ainda fechada do universo dificilmente pode ser refletida ou declarada como algo já pronto, ou até como algo efusivamente claro como a luz do sol [...]”⁸⁰. A resistência também se encontra em processo. A resistência que lança para o futuro, Bloch chamou de *mistério do mundo*. O momento histórico ao qual Bloch se refere como um bloqueio temporário sem dúvida é o período histórico das divisões de classe, do mundo burguês capitalista. O ainda-não-consciente que aponta no horizonte o novo é para Bloch no campo sociopolítico o socialismo. A tarefa é superar a resistência que se opõe a este autêntico novo. Nesse sentido, há um aceno

⁷⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 129.

⁷⁹ Ibidem, p. 130 (grifos do autor).

⁸⁰ Ibidem, p. 131.

positivo para o passado, é preciso conhecê-lo assim como planejar o que está vindo ao nosso encontro. Nessa empreitada de transgredir todas as resistências, a figura da genialidade é indispensável – por tudo o que sobre ela foi dito acima.

O mergulho na noite do Romantismo alemão, assim como sua exaltação do inconsciente e o gosto constante pelo passado foi uma das barreiras ao ainda-não-consciente. Assim, a *anamnesis* enquanto evocação do passado tanto dos românticos como da psicanálise, com sua constante regressão e busca pelo esquecido e reprimido, principalmente com Freud e também Jung, obstruíram uma correta compreensão do ainda-não-consciente. A crítica de Bloch às obstruções do conceito de ainda-não-consciente não está distanciada dos contextos sociais. Ao analisá-los, ele enxerga perfeitamente o movimento conceitual e socioeconômico no mesmo patamar de apreciação, e a crítica à burguesia não deixa de aparecer: “[...] a burguesia se mantém perplexa e cega [...], reagindo com indiferença ou hostilidade às luzes da aurora. Para essa burguesia, os acontecimentos futuros projetam apenas *sombras* à sua frente, nada além de sombras: a sociedade capitalista se sente negada pelo futuro”⁸¹. Essas barreiras ou resistências no campo do objeto e no campo conceitual, presentes no Romantismo alemão, na psicanálise e no campo histórico-social ligados à divisão de classes, formam um panorama da resistência ao conceito de ainda-não-consciente, além de uma barreira à compreensão correta da dinâmica da história e da própria produtividade artística e científica. Por estes motivos, as categorias de *front*, *novum* e produtividade objetiva não encontraram seu exato lugar e sua função correta no pensamento ocidental. Estas considerações blochianas têm como ponto de viragem a obra de Marx, que colocou o pensamento do novo na ordem do dia. A transgressão das resistências históricas é fundamental e urgente para a própria estética, para que esta não paire no abstracionismo embelezador da realidade, numa estética estática da pura contemplação.

2.6. A função utópica e as obras de arte

O processo de elucidação dos sonhos diurnos encontra na razão sua força, pois ela contribui no correto uso da intuição para a frente e para que o devir e seus produtos – artísticos, científicos, teóricos, sociais, políticos etc., – sejam autênticos. A simples intuição deixada a si mesma não é capaz de realizar e sustentar a esperança bem fundamentada, mas necessita do “controle” da razão. Nesses termos, Bloch chega ao conceito de *docta spes*. Mas

⁸¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 135-136 (grifos do autor).

isso não seria um reducionismo da intuição criadora ao racionalismo, que é duramente criticado por Bloch? Buscaremos demonstrar que não a partir da definição da função utópica:

O próprio ainda-não-consciente deve se tornar *consciente* quanto ao seu ato, consciente de que é uma emergência, *ciente* quanto ao conteúdo, ciente de que está emergindo. Chega-se assim ao ponto em que a esperança, esse autêntico afeto expectante no sonho para a frente, não surge mais como uma mera emoção autônoma [...], mas de modo *consciente-ciente* como *função utópica*⁸².

Na citação acima se encontra um elemento essencial que fundamenta a função utópica, a passagem da esperança ainda autônoma para a esperança fundamentada e mediada. Não basta que a esperança seja apenas afeto expectante que impulsiona os sonhos diurnos, ou que tenha consciência ou intuição daquilo que se avizinha no horizonte, mas é preciso que a esperança seja consciente-ciente desse avizinhamo, e, portanto, que a intuição não seja vazia, mas auxiliada pela razão. Para isso, Bloch estabelece uma distinção entre representação da fantasia e a representação da recordação: a primeira ruma para o novo; a segunda, para o passado. A fantasia que resulta da função utópica antecipa um possível-real, ao contrário da fantasia da recordação, que resulta em abstrações, assim como as fantasias para a frente sem o controle da razão também terminam em abstrações. O que aparece no horizonte da crítica de Bloch é a fundamentação de uma função utópica onde haja um *sujeito sólido e um possível-real*. Isso impede, ou inviabiliza, as abstrações niilistas e as teorias existencialistas que se perdem nas circunstâncias do presente⁸³. A luta pela autêntica função utópica não se detém somente contra um pensamento ilusório e contra o niilismo existencial heideggeriano, mas também contra a classe burguesa e seu pragmatismo. O que ainda se encontra em fase de formação para a frente, que se coloca ou se apresenta como abstrato ou vazio e que se julgou caracterizar a função utópica não deve ser enfrentado com as cosmovisões ou com as teorias da burguesia, mas “[...] o importante é que o olhar cheio de esperança e fantasia da função utópica não será corrigido a partir de uma perspectiva estreita e tacaña, mas só a partir do real na própria antecipação”⁸⁴. A relação autêntica entre o sonho e a vida, entre a utopia e o real na antecipação torna-se a busca de Bloch para fundamentar a utopia concreta.

⁸² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 144 (grifos do autor).

⁸³ Como representante contemporâneo desse niilismo Bloch cita o próprio Heidegger: “No desejo, o ser-aí esboça o seu ser em vista de possibilidades, possibilidades que no ato de providenciar não só são desperdiçadas como também não é sequer cogitada ou esperada (!) sua realização. Ao contrário: a predominância do ser-adiante-de-si no modo do mero desejo traz consigo uma incompreensão das possibilidades fáticas. [...] O desejar é uma modificação existencial do projetar-se cogitante, o qual, à mercê da condição de estar-lançado no mundo, limita-se a cismar em torno das possibilidades” (HEIDEGGER, Martin. **Sein und Zeit**, 1927, p. 195 apud BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 144).

⁸⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 145.

O possível-real como correlato dos sonhos diurnos e da função utópica é a superação dos *sonhos utópico-abstratos* que produzem quimeras e fundam outra realidade ilusória. Bloch quer superar o socialismo *meramente utópico-abstrato* por meio do marxismo, que tem sua validade reconhecida por nosso filósofo justamente por apontar para a frente com os sonhos diurnos, tirando destes a abstração, mas não a força imagética do possível-real. A função utópica tem uma função transcendente sem transcendência metafísica além-mundo, ou ainda, leva além do agora sem ultrapassar a barreira do real enquanto mundo histórico e natureza viva: transgressão de fronteiras impostas pelas resistências tanto no sujeito como no objeto. A função utópica tem sua fundamentação no marxismo de Bloch, marxismo que supera os abstracionismos ilusórios da fantasia e da rememoração da psicanálise, do niilismo existencial heideggeriano e do realismo burguês. A função utópica, assim compreendida, mantém ligação com toda e qualquer manifestação que antecipe a possibilidade-real em devir com caráter emancipador do humano:

[...] a função utópica compreende o aspecto explosivo, porque ela própria o é de forma muito condensada: sua *ratio* é a razão não debilitada de um otimismo militante. Da mesma forma, o *conteúdo ativo* da esperança, na qualidade de conscientemente esclarecido, cientemente explicado, é a *função utópica positiva*, enquanto o *conteúdo histórico* da esperança, evocado primeiramente em representações, investigado enciclopedicamente em juízos concretos, é a *cultura humana na relação com o seu horizonte utópico-concreto*⁸⁵.

A fundamentação da esperança como *docta spes* nos permite não só entender por que Bloch sustenta que a razão deve assumir o “controle” da intuição, mas também como esta relação é dialética, pois se a esperança enquanto afeto expectante fundamentado tem a razão no “controle”, a razão tendo a *docta spes* como norte não se deixa cair nas puras abstrações teóricas, na pura contemplação das ideias, no passado e conseqüentemente na eterna *anamnesis*. Esta relação de mão dupla permite ao humano compreender o vir-a-ser como aberto e as antecipações da função utópicas como possível-reais. A tese blochiana, da vida da *docta spes* na *ratio* e da *ratio* na *docta spes*, chama a filosofia à responsabilidade de pensar o futuro: “o tema da filosofia se situa, desde então, unicamente sobre o *topos* de um campo do devir inconcluso e fundamentado na lei, na consciência que reflete e intervém, e no mundo do ciente”⁸⁶.

⁸⁵ Ibidem, p. 146 (grifos do autor).

⁸⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 146 (grifo do autor).

2.7. Resistência subjetiva, função utópica e excedente cultural

Não há resistência ao novo somente na esfera do objeto, mas também na própria subjetividade. Como Bloch aponta para a superação dessa resistência quando existente na função utópica? O sujeito da *docta spes* é o sujeito cuja vontade utópica é fundada na sua *firmeza* rumo ao ainda-não-existente. Bloch aciona esse sujeito principalmente contra o sujeito estoico e o sujeito transcendental do idealismo alemão. Mesmo criticando o ego transcendental do idealismo alemão, ele reconhece em Kant e Fichte o esforço em postular algo além do existente ruim, ainda que no campo da moral e do abstrato. Contra a relação entre razão e autoconsciências, nosso autor se coloca no debate direto com o racionalismo ocidental:

[...] a autoconsciência passou a ser o ato de produção cognitiva. Já em Descartes o conhecimento aparece em alguns trechos como manufatura de seu objeto. Todavia os pressupostos do orgulho baseado na razão foram insanamente inflados com a aparência de um fazer absoluto. A razão de modo algum pode ditar as leis da natureza. O mundo desse idealismo epistemológico tampouco é um mundo utópico, ao contrário: a ambição do ego transcendental era, em primeira linha, a de gerar justamente o mundo concreto das leis, o mundo da experiência da matemática e das ciências naturais⁸⁷.

Não é esse tipo de eu que se manifestará contra a estaticidade do mundo burguês, ou o que Bloch chama de contragolpe no existente ruim⁸⁸, mas um sujeito utópico. Bloch busca desmitificar essa potência unilateral do contragolpe, embora tenha dito que a resistência da produtividade na exploração se dá na matéria e não por conta do sujeito. Há um espaço para entendermos que ainda que a dificuldade esteja na matéria, existe um fator subjetivo forte em relação dialética com o fator objetivo, e que o sujeito formal-abstrato não sustenta uma antropologia do contragolpe no existente ruim, nem uma antropologia transgressiva. Como o fator objetivo é limitado, e ainda oferece resistências, é preciso um ponto forte do fator subjetivo, para que ambos possam ser compreendidos no processo como inseparáveis. Qualquer reducionismo aponta para o risco iminente de mera abstração. Bloch busca nos

⁸⁷ Ibidem, p. 147.

⁸⁸ Por reconhecer a realidade como ruim e querer superá-la, o sujeito que sonha acordado mantém seu eu preservado e não pode desligar-se totalmente da realidade, pois ela lhe oferece estímulos e conteúdos para sua fantasia ir ao infinito produzindo imagens do desejo que lhe satisfaçam e o impulsionem para a frente. Nesse sentido é pertinente a observação de Gert Ueding concernente à relação entre o sonhador e a realidade. Segundo ele, “o sonhador retirou-se do princípio da realidade, suas fantasias de satisfações não conhecem limites, e quanto mais opressiva é a real estreiteza. Mas o sonho aqui não é apenas uma fuga do reino da necessidade para o reino arejado e vazio de liberdade, mas também contém um momento experimental de ativação, que é a força do próprio eu do sonho acordado ainda preservado. (UEDING, Gert. *Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß*. In. BLOCH, Ernst. *Ästhetik des Vor-Scheins*, op. cit., p. 10, tradução nossa).

fatores subjetivo e objetivo estabelecer as zonas de possibilidade de resgate da função utópica no que ele chama de excedente cultural, mesmo diante das forças objetivas reconhecendo a força do fator subjetivo: “a dimensão profunda do fator subjetivo, porém, está no seu contragolpe justamente porque este não é apenas negativo, mas igualmente *contém em si a afluência de um êxito antecipável e representa essa afluência na função utópica*”⁸⁹. É esta função utópica, *docta spes*, que Bloch investiga como antecipadora de uma possibilidade-real na ideologia, no interesse, nos ideais, nos arquétipos, nas alegorias e nos símbolos. Função utópica que é contragolpe antecipador no existente ruim e diferente do contragolpe embelezador do existente ruim. Mas como diferenciar esses dois momentos?

O contragolpe do sujeito da vontade utópica bem fundada é desferido “[...] de modo dialeticamente explosivo e real”⁹⁰. A questão a ser enfrentada nesse caso é a ideologia da classe dominante e de seus excedentes culturais, principalmente os que tiverem valor positivo para o projeto utópico blochiano, imprescindíveis para a compreensão da função utópica na arte. Isso leva nosso autor a criticar a ideologia apologética da burguesia, que embeleza o mundo na falsa ilusão de reconciliar sujeito e objeto, recurso que serve de substituto para o que ele chamou de espírito revolucionário. Naquela ideologia, as antecipações produzidas são de caráter inautêntico, podendo até se realizarem no espaço, mas não no tempo futuro. A ideologia deforma a função utópica porque para ir além e justificar a realidade burguesa, ela precisa da função utópica para cumprir a superação aparente do existente ruim com seu embelezamento. Assim, segundo Bloch, é possível identificar a função utópica mesmo distorcida e em meio ao inautêntico de forma original e concreta. Esse tentar ir além com uma maquiagem do existente ruim produzida pela burguesia ocorre também nos arquétipos quando associados principalmente à condensação, nos ideais quando associados ao aperfeiçoamento e nos símbolos e alegorias quando associados principalmente às significações. Pode-se encontrar neles o conceito de excedente cultural em sentido positivo, mesmo resguardada a inautenticidade desse ir além.

A função utópica, mesmo deturpada, era necessária para adornar uma cultura cujos interesses eram, e são, dos detentores dos meios de produção. Mas o contragolpe de Bloch nesse pensamento é resgatar aquilo que aponta para a superação desse mesmo existente ruim, ainda que embelezado e diante de todas as barreiras ao *novum*, ao ainda-não-consciente e seu correlato: o ainda-não-existente. Pois ao mesmo tempo em que a burguesia cria a imagem de si como a imagem de toda a humanidade, ela também apresenta imagens de um mundo onde a

⁸⁹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 148 (grifos do autor).

⁹⁰ Ibidem, p. 148.

alienação foi superada. Temos neste caso a função utópica operando, mesmo que de forma distorcida. Percebe-se com Bloch, assim, a contradição interna da burguesia na produção da cultura.

Sem a função utópica, não se pode explicar nenhum excedente intelectual que pese sobre o que foi alcançado ou sobre o que é existente, por mais que esse excedente esteja cheio de aparência em vez de pré-aparência. É por isso que toda antecipação deve se legitimar anteriormente à função utópica que requisita todo o valor possível ao excedente da antecipação⁹¹.

Desse modo, entende-se por que Bloch demora exaustivamente para fundamentar sua antropologia transgressiva de forma a validar as intuições da esperança na razão, bem como ter a razão preñe de afetos expectantes. Por isso, numa espécie de filtro, de caçador de vestígios utópicos, ele busca identificar e salvaguardar a função utópica existente ou o que excede no interesse, na ideologia, nos arquétipos, nos ideais, nas alegorias e nos símbolos⁹². Com esta finalidade, Bloch desenvolve aquilo que denominamos aqui de fenomenologia do olhar.

2.8. Fenomenologia do olhar e excedente cultural

Utopia concreta, função utópica e olhar estão intrinsecamente ligados. Bloch estabelece para cada figura da ideologia e para ela mesma uma forma de olhar, que não é uma visada exclusiva para dentro, mas olhar para a frente, ligada aos sonhos diurnos e às intuições guiadas pela razão: olhar para a correção e superação do real em processo. Assim, na investigação da função utópica no interesse, Bloch encontrou um olhar frio que “[...] quer e pode expor com justeza, não querendo ele próprio deixar de ser criterioso. Ele extingue sentimentos e as palavras fraudulentas, quer ver o eu, o almejar e a pulsão em sua nudez e todavia não fragmentados e divididos ao meio”⁹³. Na investigação do encontro da função utópica com a ideologia, nosso autor exige e descobre um olhar aguçado, que “[...] não se faz comprovar apenas pelo fato de discernir mas também por seu jeito de não ver tudo tão claro como água. E isto justamente pelo fato de nem tudo estar tão claramente pronto e às vezes

⁹¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 149.

⁹² Concordamos com Stefano Zecchi quando ele afirma que “[...] o livre jogo da fantasia não está em condições de iluminar o conjunto de conteúdos possíveis que ainda não ocorreram. Estes devem ser procurados antes de tudo em manifestações bem definidas pelas imagens da fantasia: no mito, na arte, nos arquétipos e nos símbolos”. (ZECCHI, Stefano. **Ernst Bloch: utopía y esperanza en el comunismo.** op. cit., p. 91, tradução nossa).

⁹³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 149.

estar ocorrendo um fermentar, um formar-se ao qual exatamente o olhar aguçado faz jus”⁹⁴. Na investigação dos arquétipos ele descobre, ou exige, um olhar profundo que “[...] é comprovado pelo fato de se tornar duplamente abismal. Não só para baixo, que é a maneira mais fácil, mas literal de se aprofundar. Com certeza, há também uma profundidade para cima e para a frente que acolhe dentro de si coisas abissais”⁹⁵. Já no encontro da função utópica com os ideais, o olhar deve ser franco e aberto; aqui, este olhar “[...] é comprovado pelo fato de se voltar sobre si mesmo, diante dos seus olhos paira a meta que desde a juventude raramente é perdida de vista. Não estando à mão, mas desafiado ou reluzindo, ela tem o efeito de uma tarefa ou ponto norteador”⁹⁶. Por fim, ele encontra o olhar envolvido nos vestígios do encontro da função utópica com as alegorias-símbolos: “[...] o olhar envolvido, que se comprova claramente também no que ainda não está claro. Este último é o ainda-não-claro que carrega seu próprio significado, e ao fazê-lo plenifica ainda uma outra coisa”⁹⁷. Nessa fenomenologia do olhar, opta-se, nesta exposição, pela análise do encontro da função utópica com a ideologia, por nesta englobar as outras formas de olhar.

Em sua fenomenologia do olhar, Bloch faz uma descoberta incomum e original para o marxismo ocidental: o lado positivo da ideologia e sua excrecência, seu efeito colateral ou seu desvio. No fenômeno há o que Bloch chama de *fermentar*. Para ele, há um inacabamento no mundo, e este inacabamento aparece na ideologia, porém, somente “[...] na medida em que ela não se esgota na relação com o seu tempo, nem com a mera má consciência em relação ao seu tempo, o qual acompanhou todas as culturas precedentes”⁹⁸. Para Bloch, a ideologia, por ser da classe dominante, oculta a exploração social e nega a raiz econômica da classe burguesa. A ideologia, nas sociedades de classe, tem três estágios: a preparatória, a vitoriosa e a decadente. Na primeira, o foco é na infraestrutura para promover uma nova superestrutura. Na segunda, há o processo de afirmação da infraestrutura por meio dos recursos jurídicos e políticos; esta etapa é a que Bloch caracteriza como “embelezamento” cultural-jurídico-político, onde há uma harmonia temporária entre as forças de produção e as relações de produção. A terceira e última é o processo de ocultamento das contradições de base que sustentam a classe dominante. A partir disso, Bloch estabelece seu conceito de ideologia: ela é

⁹⁴ Ibidem, p. 152.

⁹⁵ Ibidem, p. 157.

⁹⁶ Ibidem, p. 164.

⁹⁷ Ibidem, p. 173.

⁹⁸ Ibidem, p. 152.

“[...] a soma das representações em que cada sociedade se justificou e se transfigurou com o auxílio da má consciência”⁹⁹.

Bloch demarca a ideologia em dois momentos que não são totalmente excludentes: um é a raiz econômica da sociedade, o segundo é o pensamento da cultura. Para ele, quando se pensa a cultura, a ideologia deixa escapar um outro lado do momento econômico; desta perspectiva, a ideologia nos permite entrever a contradição entre interesse e ideia. Assim, a cultura de cada época, que permanece viva em épocas posteriores, é abordada por Bloch como herança cultural¹⁰⁰, ou seja, a ideologia é pensada em relação com a cultura a partir da seguinte questão: “[...] como é possível que obras da superestrutura se reproduzam progressivamente na consciência cultural também após o descarte de seu fundamento social”¹⁰¹. Nosso filósofo busca o fenômeno que reside do outro lado da ideologia: a arte, a filosofia e a ciência como excedentes culturais. Estas, quando pensadas e produzidas com vistas ao futuro e com conteúdos utópicos, não ficam presas às suas épocas, mas podem ser tomadas em nosso favor revolucionário, uma vez que elas mesmas são, para nós, transgressivas¹⁰² em vista de suas temporalidades.

O que Bloch descobre em sua fenomenologia do olhar é a existência de um excedente cultural no passado pelo fato da função utópica agir junto às ideologias. Ele não faz qualquer tipo de apologia à ideologia burguesa, mas não deixou de perceber que, com a atuação da função utópica, esta ideologia deixou um legado cultural, que se bem compreendido e retirado do contexto embelezador para harmonizar as classes e afirmar uma determinada classe social em detrimento de outra, pode contribuir na emancipação humana. Assim, ele apresenta a tese de que o utópico é utilizado para além de sua depreciação habitual, pois o outro lado da ideologia, onde atua a função utópica, onde os sonhos de uma vida melhor necessitam apenas

⁹⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 153.

¹⁰⁰ Segundo José Jiménez, “os arquétipos, os ideais, as alegorias e os símbolos não são apenas rejeitados, mas ‘resgatados’ do solo lunar e noturno, para torná-los utopicamente produtivos à luz do dia. O conceito de ‘herança cultural’ alcança, então, uma maior determinação: a existência de um processo contínuo de sedimentação dos sonhos do novo está produzindo um *excedente cultural*, no qual se acumula tudo o que um dia foi progressivo e pode seguir sendo. Esse excedente espiritual ou cultural não surge na falsa consciência existente de uma época, mas apenas em seu aspecto utópico.” (JIMÉNEZ, José. **La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse.** p. 82-83, tradução nossa).

¹⁰¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 153.

¹⁰² “Apenas os problemas aparentes e a específica ideologia do local submergiram ou foram descartados do *Simpósio*, da *Ética*, até da *Fenomenologia do espírito*. Em contrapartida, o *eros*, a substância, a substância como sujeito se situam em meio a todas as modificações como variações da meta. Em suma, as grandes obras não são deficientes como no tempo de seu primeiro dia nem gloriosas como no seu primeiro dia: ao contrário, elas despem tanto a sua carência quanto a sua primeira glória, sendo capazes de uma glória posterior, derradeira, a ser intencionada. O elemento clássico de todo classicismo se depara com cada época igualmente como romantismo revolucionário, como tarefa que aponta para a frente e solução que vem do futuro, não do passado, e ela própria ainda fala, interpela, segue chamando, repleta de futuro” (BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 154).

de uma consciência para se realizarem¹⁰³, apresenta fragmentos inacabados que continuam apontando para a frente. O que lhe interessa é o utópico que excede na herança cultural, e não a época burguesa em si na qual surgiram as obras.

Assim, a cultura após o fim da ideologia de classe, para a qual ela pôde até então ser mera decoração, não sofre nenhum outro prejuízo além do próprio aspecto decorativo, a harmonização falsamente conclusiva. A função utópica arranca os assuntos da cultura humana do leito pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança humana¹⁰⁴.

2.9. Ontologia do ainda-não-ser como ontologia transgressiva

A função utópica fundada na subjetividade dialeticamente perpassada pela razão e pelos sonhos acordados culmina na esperança como *docta spes*. Este processo constitui o argumento antropológico desta tese, visto que a intuição bem direcionada não deixa os sonhos diurnos caírem no vazio, mas aponta para a práxis. A compreensão da estética da antecipação transgressiva não se restringe a uma antropologia igualmente transgressiva, pois como o objeto e sua época, de certa maneira o material empírico da arte, oferecem resistência ao artista, por esta razão as questões da possibilidade e da matéria devem ser investigadas, uma vez que a estética blochiana está ligada diretamente às antecipações concretas no mundo e ao possível real. Faz-se, assim, necessário compreender o que seja o possível-real ou, ainda, adentrar nas considerações da ontologia do ainda-não-ser¹⁰⁵ no pensamento blochiano.

¹⁰³ Bloch recorre sempre à carta de Karl Marx escrita a Arnold Ruge em setembro de 1843 onde ele fala da necessidade da consciência de algo sonhado para se tornar real: “Portanto, nosso lema deverá ser: reforma da consciência, não pelo dogma, mas pela análise da consciência mística, sem clareza sobre si mesma, quer se apresente em sua forma religiosa ou na sua forma política. Ficará evidente, então, que o mundo há muito tempo já possui o sonho de algo de que necessitará apenas possuir a consciência para possuí-lo realmente. Ficará evidente que não se trata de um grande hífen entre o passado e o futuro, mas da *realização* das ideias do passado. Por fim, ficará evidente que a humanidade não começa um trabalho novo, mas executa o seu antigo trabalho com consciência.” (MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. Apresentação e posfácio de Daniel Bensaïd. Tradução de Nélio Schneider, Daniel Bensaïd e Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 72-73, grifos do autor).

¹⁰⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 157.

¹⁰⁵ O tema da ontologia do ainda-não-ser possui uma bibliografia extensa; contudo, objetiva-se apresentar de forma sintetizada alguns conceitos fundamentais para esta tese. Visto que a estética de Ernst Bloch não se constitui apenas de elementos subjetivos, mas também de elementos materiais, somente a compreensão dialética da relação entre essas duas esferas permite compreendermos a estética da antecipação transgressiva. Nesse sentido, para maior aprofundamento no tema da ontologia de Bloch, entre outros, conferir: CONTRERAS, Javier Martínez. **Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch**. Salamanca: Editorial San Esteban, 2004; GOMEZ-HERAS, José M^º. **Sociedad y utopía en Ernst Bloch: presupuesto ontológicos y antropológicos para una filosofía social**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977; CUNICO, Gerardo. **Crítica e ragione utopica: A confronto con Habermas e Bloch**. Genova: Marietti, 1988.

O processo da falta e de inacabamento que há no ser humano é ligado por Bloch ao inacabamento do mundo e sua incompletude. Consequentemente a cultura e o que nela brilha, como a obra de arte, estão em processo e, por isso, também inacabados. Aquilo que ficou brilhando como excedente cultural no passado não liquidado e que sobrevive como conteúdo utópico hoje tem uma relação direta com a categoria da possibilidade. Do percurso da incompletude do humano à incompletude do mundo alcança-se a arte inacabada como *fragmento posterior* e em processo como extensão autônoma do artista, pois “[...] nada circularia interiormente se o exterior fosse totalmente estanque. Do lado de fora, porém, a vida é tão inconclusa como no eu que opera nesse lado de fora”¹⁰⁶. Assim, no campo da possibilidade e da matéria, compreende-se que a estética utópica de Bloch não é puramente contemplativa ou restrita às paisagens dos sonhos, mas uma esfera plena de possibilidades concretas com implicações éticas e políticas¹⁰⁷.

No mundo aberto e em processo, o real não é estático. Bloch critica essa estaticidade e a ideia de uma ontologia pronta e acabada, pois, para ele, o Ser é ainda-não-Ser. A ontologia para ele existe enquanto intenção, condicionalidade parcial e vivência temporal futura. Nesse sentido, pode-se compreender outra dimensão da utopia concreta blochiana, e, ao mesmo tempo, sua extensão crítica da *anámnese* desde as categorias de possibilidade e matéria. Esta dimensão ontológica do pensamento de Bloch livra-o da identificação da ontologia como modo da consciência, como extensão-adequação do pensamento à realidade, uma vez que tanto a matéria como a possibilidade possuem suas leis próprias. A filosofia de Bloch é uma filosofia processual, aberta e transgressiva como as categorias internas que a fundamentam. Se a ontologia tradicional se funda na tese parmenidiana de que *o Ser-é e o não-Ser não-é*, a ontologia blochiana se opõe a esta ontologia com um primado negativo, inacabado e processual do Ser: o ainda-não-Ser. Sua ontologia parte da premissa de que o real é “[...] processo e processo é a mediação vastamente ramificada entre o presente, o passado pendente e sobretudo o futuro possível”¹⁰⁸. A realidade é possibilidade, abertura e processo, onde o ainda-não blochiano deixa em aberto as estruturas que determinam o momento da identidade do sujeito com o mundo. Isso significa, em outras palavras, que a ontologia blochiana fundada na não estaticidade do Ser questiona as instituições que se baseiam em ontologias findadas, prontas e determinadas, sejam elas religiosas, políticas, éticas ou da própria arte, pois diante

¹⁰⁶ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 194.

¹⁰⁷ Ainda faltam, principalmente no Brasil, trabalhos para o desenvolvimento dessas questões em Bloch, contudo, um estudo pioneiro sobre a ética no pensamento de Bloch pertence a Suzana Albornoz. Cf. ALBORNOS, Suzana. *Ética e utopia*. op. cit.

¹⁰⁸ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 194.

de seu acabamento estão fechadas à temporalidade do futuro. A reflexão de Bloch não é um projeto ontológico, mas ontologia como utopia, e, ao mesmo tempo, utopia como princípio, como crítica e como intenção bem fundada.

As categorias de possibilidade e matéria permitem uma melhor compreensão dessa ontologia. Sobre a categoria da possibilidade, Bloch diferencia o objetivamente possível do possível-real. O primeiro “[...] é tudo aquilo cuja ocorrência pode ser cientificamente esperada, ou pelo menos pode ser excluída com base no mero conhecimento parcial de suas condições dadas”, já o segundo, “[...] é tudo aquilo cujas condições ainda não estão integralmente reunidas na esfera do próprio objeto, seja porque elas ainda estão amadurecendo, seja sobretudo porque novas condições [...] concorrem para a ocorrência de um novo real”¹⁰⁹. Para melhor explicitação desta diferença, temos os estratos da possibilidade estabelecidos por Bloch de forma sistemática. Entretanto, qual a necessidade do possível-real para a filosofia de Bloch? A resposta mais direta é: fundamentar o correlato exterior da fantasia objetiva, este é seu objetivo.

Bloch resgata o possível do fundo do esquecimento e das barreiras impostas a ele na história e na filosofia, fazendo-o transbordar em sua rede teórica. O possível tem leis próprias, leis que são encontradas nos estratos da categoria possibilidade¹¹⁰: o possível formal (*das formal Mögliche*); o possível objetivo-factual (*das sachlich-objektiv Mögliche*); o possível conforme a estrutura do objeto real (*das sachhaft-objektgemäß Mögliche*) e o possível objetivo-real (*das objektiv-real Mögliche*). O primeiro estrato, o *possível formal*, encontra-se em enunciados possíveis de serem pensados e é “[...] um poder-ser *formal*, pois passível de ser pensado é tudo que de alguma forma pode ser concebido como estando em relação”¹¹¹. No primeiro estrato a lógica formal tem lugar privilegiado, pois coisas absurdas e sem conexão podem ser pensadas desde que representem relações entre si formalmente observáveis. Um dos enunciados exemplificadores usados por Bloch é “um cavalo que é um trovão”; algo absurdo, mas formalmente pensável e observável.

O segundo estrato, o *possível objetivo-factual*, tem o conhecimento como *locus* de atuação. A questão em foco são as condições do conhecimento do objeto. Não basta apenas

¹⁰⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 195.

¹¹⁰ Observação pertinente faz Javier M. Contreras sobre a categoria da possibilidade; segundo ele, Bloch não a utiliza no sentido utilizado por Kant na *Crítica da razão pura*, mas como modo de relação não estática dentro do sistema aberto de seu pensamento da realidade em processo. Como afirma Contreras: “[...] as categorias não são nem mais nem menos que as formas de relação dos seres humanos uns com os outros e com a natureza, ou dito de outro modo, formas de objetivação social e sua correspondente objetividade [...]” (CONTRERAS, Javier Martínez. **Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch.** op. cit., p. 66, tradução nossa).

¹¹¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 222.

pensar, é preciso conhecer, pois o futuro está condicionado pelo conhecimento prévio do objeto, mesmo que este se apresente ao sujeito de maneira apenas parcial e insuficiente. Sobre esse estrato Bloch afirma: “este possível não é imenso, mas um possível que pode ser nominado de caso para caso e, na medida das condições conhecidas, gradualmente referido”¹¹². Esse possível só é na medida em que temos um conhecimento fundamentado do objeto, e embora a fundamentação seja a condição desse estrato de possibilidade, ela mesma não está plenamente disposta ao conhecimento do sujeito, porque é nesse estrato que existe a *possibilidade objetivo-factualmente fundamentada*.

Bloch estabelece como categoria que move os estratos da possibilidade a *condicionalidade*, uma vez que o possível só existe em relação com o condicionado, não em sua totalidade, mas parcialmente. É só assim que a condicionalidade é determinante nos estratos da possibilidade, exceto no possível formal, visto que este somente é possível de ser pensado. Portanto, o conhecimento das condições do possível se torna indispensável para o conhecimento do objeto.

Bloch caracteriza o possível-objetivo factual:

[...] ele é igualmente condicionalidade parcial, mais precisamente, contudo, apenas conhecimento-reconhecimento parcialmente factual da condicionalidade. Essa condicionalidade é parcial e tem de sê-lo porque condições reunidas em seu número total não tomariam a ocorrência de um evento apenas presumível mais ou menos provável, ou seja, factualmente possível, mas incondicionalmente certa¹¹³.

Esse possível e os dois seguintes são expressos por meio de juízos hipotéticos e juízos problemáticos. Bloch estabelece a diferença entre os dois tipos de juízos: os juízos hipotéticos pressupõem premissas não confirmadas, enquanto os juízos problemáticos pressupõem premissas não confirmadas e desconhecidas. Este estrato do possível é responsável pelo “[...] estado gradual da fundamentabilidade objetivo-científica em conformidade com o *caráter incompleto do conhecimento científico das condições factualmente disponíveis*”¹¹⁴. Esta fundamentação tem como função garantir a validade das condicionalidades conhecidas do real, e assegurar que não há um conhecimento pronto e determinado, mas que, dadas as condicionantes do conhecimento se torna possível de conhecer.

O terceiro estrato da possibilidade, o *possível conforme a estrutura do objeto real*, (diferentemente do segundo possível, que estabelece as condições do conhecer sobre o objeto, ou sobre o real) refere-se ao próprio objeto, sobre as condicionalidades que o determinam de

¹¹² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 222-223.

¹¹³ Ibidem, p. 223.

¹¹⁴ Ibidem, p. 224 (grifos do autor).

um jeito ou de outro. Aqui se está no campo do possível do objeto, do possível objetal. Este não está na esfera das condições conhecidas, mas das condições “[...] insuficientemente manifestadas. Ele não designa, portanto, um conhecimento mais ou menos suficiente das condições, mas designa o condicionante mais ou menos suficiente *nos próprios objetos e nas suas disposições*”¹¹⁵. Para sustentar sua concepção do possível conforme a estrutura do objeto real (*das sachhaft-objektgemäß Mögliche*), ele diferencia *Gegenstand* de *Objekt*. Ambas as palavras podem ser traduzidas para o português como objeto, mas na língua alemã há uma diferença significativa na linguagem filosófica. O primeiro, *Gegenstand*, refere-se à teoria do objeto do conhecimento. O segundo, *Objekt*, refere-se à teoria da própria coisa, ou dos objetos em si. Assim, no debate com os neokantianos, Bloch estabelece os parâmetros de sua pesquisa sobre o possível-objetal.

[...] o que resulta é justamente um possível ainda aberto, mesmo existindo o conhecimento suficientemente completo das condições existentes; assim sendo: o possível aparece aí como *o próprio comportamento estrutural-objetal dado [So-Verhalten]*. Desse modo, ingressa-se na camada de representação do caráter objetal [*Sachhaftigkeit*], da conformidade com o objeto [*Objektgemäßheit*], distintos da mera objetividade [*Sachlichkeit*]. Isso condiciona também uma diferenciação da disciplina em que deve ser tratado o possível objetal¹¹⁶.

Assim, buscar as condicionantes do comportamento das coisas difere de buscar as condições do conhecimento. O que interessa para Bloch é a manifestação insuficiente no objeto que o deixa incompleto e ainda possível de se tornar de outro modo, o que o leva à tese de que o comportamento do objeto não pode ser esgotado pelas condições possíveis do conhecimento. Isso determina um ponto importante em nossa análise da estrutura da ontologia do ainda-não: saber como se comporta a realidade a partir dos objetos que a compõem; pois o possível-objetal ainda guarda em si a necessidade de outra passagem, ou um passo à frente: o possível-real. Assim, para Bloch,

A teoria do objeto [*Gegenstand*] com referência concreta, em contrapartida, é aquela em que o *a-priori* representa uma tentação ainda menor do que na teoria do conhecimento. Pois embora os objetos e suas disposições ainda devam ser distinguidos não só do aspecto objetivo do procedimento cognitivo, mas também dos próprios objetos e disposições reais, eles assumem justamente a função das formas mais fiéis possíveis da figuração realista¹¹⁷.

¹¹⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 227 (grifos do autor).

¹¹⁶ Ibidem, p. 227 (grifos do autor).

¹¹⁷ Ibidem, p. 227-228 (grifo do autor).

Atento ao contexto social em que a teoria do objeto é pensada, Bloch não se esquece das questões sociais onde o real se manifesta, por isso pensa a relação entre as condicionantes parciais do objeto à luz das condições internas e externas. Entre estas há diferenças, mas diferenças apenas metodológicas, pois elas se interconectam sem se dissolverem uma na outra. Bloch julga mais prejudicial ao possível-objetal a falta das condições internas, pois acredita no poder do humano na realização das transformações na natureza e na história. As três formas em que o novo se manifesta, ou seja, a juventude, as mudanças de época e a produtividade são exemplos disso. Como nosso autor assinalou, não adianta ter as condições históricas ideais se a *geração é mesquinha*. A possibilidade-objetal não produz qualquer resultado sem o poder do humano sobre o mundo, pois as condições externas como abertura não anulam as condições internas, e não são as determinantes únicas da possibilidade, “logo, a categoria objetal ‘possibilidade’ revela-se também predominantemente como aquilo que ela não pode ser por si mesma, mas sim pela intervenção promotora dos seres humanos naquilo que ainda pode ser mudado: como possível *conceito de salvação*”¹¹⁸. Como contingência, essa possibilidade pode fracassar, tendo sido vista como conceito de *desgraça*, pois caminhou em alguns casos para o pior.

O quarto estrato da possibilidade é o *possível objetivo-real*. A realidade para Bloch não é apenas possível de ser pensada, de ser conhecida ou conforme a estrutura do objeto, mas também possível-real. Nosso filósofo convoca o ser humano a reconhecer-se como condicionalidade do possível-real, como aquilo que não está pronto, mas que ainda está em devir, pois tanto o humano é a possibilidade real como a matéria é possibilidade real no mundo. Encontramo-nos nesse estrato com o conceito de possibilidade-real ligado ao conceito de matéria como *dynámei ôn* (ser-em-possibilidade) definida por Aristóteles. Bloch visita a história da filosofia para se encontrar com o que ele denominou de esquerda aristotélica, grupo de filósofos do qual ele mesmo faz parte¹¹⁹. Para nosso autor, esses filósofos alargaram o substrato possibilidade-real a partir da concepção de matéria aristotélica. Segundo ele, “[...] assim como Heráclito foi o primeiro a ver a contradição nas coisas mesmas, Aristóteles foi o

¹¹⁸ Ibidem, p. 230 (grifos do autor).

¹¹⁹ Importante salientar que nessa visita histórico-filosófica, ele ataca o materialismo mecânico que não soube acompanhar o desenvolvimento conceitual da matéria nem o processo dinâmico e aberto do mundo. Pois tal materialismo estava preso à física e à matemática: em síntese, à ciência natural. Contudo, Bloch reconhece que esta foi a estratégia usada como contragolpe no apelo à transcendência além-mundo. Quanto aos filósofos da esquerda aristotélica e o desenvolvimento deste pensamento, Cf. BLOCH, Ernst. **Avicenna und die aristotelische Linke**. Leipzig: Rütten und Loening, 1952.

primeiro a reconhecer a possibilidade *realiter* na constituição mesma do mundo. A partir daí o possível real torna-se compreensível como substrato [...]”¹²⁰.

A ideia de matéria processual e inconclusa faz com que o sistema aberto de Bloch tenha na categoria da possibilidade real o correlato da fantasia objetiva bem fundamentado. E, nesse caso, sua estética utópica só é possível de ser pensada em perspectiva transgressiva na medida em que se considera a matéria como processo. Futuro aberto, sistema aberto, estética aberta, transgressão ontológica só se realizam no possível-real como abertura, como realidade que se avizinha:

*Sem a matéria não há solo para a antecipação (real); sem antecipação (real) não há horizonte conceitual para a matéria. Desse modo, a possibilidade real não reside numa ontologia acabada do ser do que existiu até o momento, mas na ontologia, a ser renovadamente fundada, do ser do ainda-não-existente, que descobre futuro até mesmo no passado e na natureza como um todo*¹²¹.

Tanto o mundo quanto o humano representam a própria possibilidade real da vida melhor e das condições materiais melhores para a vida. O real e o humano, mediante condicionalidade parcial, encontram-se no *coração* da transformação do mundo, assim, o possível-real tem como meta sempre o melhor e o perfectível, e este segundo Marx, citado por Bloch, é a “naturalização do homem, a humanização da natureza”¹²². Estamos diante da ontologia blochiana do ainda-não-ser, onde o humano é o mediador entre história e natureza sempre numa perspectiva fronteira, uma vez que para Bloch “[...] o processo em direção a esse futuro é unicamente o da matéria, que se condensa e atinge sua finalização no homem como sua flor mais vistosa”¹²³. É por meio da categoria de trabalho que Bloch, seguindo Marx e Hegel, consegue pensar a equação homem=matéria na história, uma vez que o homem é produto desta.

A relação entre possibilidade e matéria leva Bloch a fundamentar melhor desde Aristóteles sua filosofia processual e seu pensamento aberto ao devir. No pensamento do filósofo grego, a matéria não é só matéria mecânica, mas o sendo-conforme-a-possibilidade é reelaborado como sendo-na-medida-do-possível. Para tanto, tem-se como pressuposto o fato de que a matéria puramente pensada como mecânica apresenta resistências à aparição da *enteléquia* enquanto a realização plena da potencialidade. Segundo Bloch, Aristóteles, ao perceber isso, propôs-se explicar que é justamente pelo fato de a matéria ser pensada como

¹²⁰BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 232 (grifo do autor).

¹²¹ Ibidem, p. 234 (grifos do autor).

¹²² Ibidem, p. 237.

¹²³ Ibidem, p. 244.

mecânica que ela é causa de vários inacabamentos no mundo, e por isso escolhida como *bode expiatório*. Bloch apresenta nesse sentido duas reflexões interligadas sobre a matéria, uma que “[...] nos ensina o comportamento a ser adotado na caminhada para o alvo [...]”¹²⁴ e a segunda, que “[...] permite fundamentalmente impedir que êxitos parciais nessa caminhada sejam tomados pelo alvo como um todo e o encubram”¹²⁵. Essa diferenciação é importante para ele fundamentar o possível real e caracterizar melhor a matéria como o sendo-em-possibilidade.

Estabelecida essa relação entre possibilidade e matéria, pode-se com Bloch voltar ao possível real em sua compreensão fundamentada. O possível real não é algo pronto e acabado, mas *ainda-não* existiu, “desse modo, o até agora real tanto é perpassado pelo constante *plus-ultra* da possibilidade essencial como envolto pela luz desta em sua extremidade dianteira”¹²⁶. O possível real é condicionado e condicionante, possibilidade de espelhamento do futuro nas imagens do desejo, e a arte nesse sentido é a esfera privilegiada onde as imagens do desejo espalham esperanças em fragmentos. Como afirma Bloch,

Em virtude do seu caráter metafórico, a arte verbal captou o nível simbólico do possível real mais claramente do que a filosofia progressista, mas a filosofia acolhe esse nível com o rigor do conceito e a seriedade das associações. Ambas, porém, tanto a arte verbal realista quanto a filosofia, revelam o seguinte: o mundo mesmo está cheio de cifras reais e símbolos reais, repleto de *signatura rerum* em termos de coisas que abrigam significados em seu núcleo¹²⁷.

Na compreensão da estrutura desse real, Bloch apresenta três conceitos fundamentais: *front*, *novum* e *ultimum*. O *front* está além do agora, determina-se por ser uma categoria temporal que escapa às amarras do presente, colocando-se mais além. É aí que se encontra em gestação o *novum*, que precisa ser antecipado para o presente, aquilo que é possível; assim, é no *front*, no mais adiante que o real é possível, possível como *parcial-condicional*. É característica fundamental das utopias concretas terem [...] “na *realidade do processo* um correspondente: o do *novum* mediado”¹²⁸. Nesse sentido, a categoria do *novum* soma-se às outras categorias que sustentam a luta de Bloch contra a reificação do mundo e a absolutização dos objetos. O que se julga pronto ainda aponta para novas possibilidades, justamente por conta do processo, da inconclusão do objeto e do avizinhamento do novo:

¹²⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 204.

¹²⁵ Ibidem, p. 204.

¹²⁶ Ibidem, p. 235 (grifo do autor).

¹²⁷ Ibidem, p. 237 (grifos do autor).

¹²⁸ Ibidem, p. 195 (grifo do autor).

Em suma: para que *o novum* realmente assim o seja, dele faz parte não só a oposição abstrata à repetição mecânica mas até mesmo um tipo específico de repetição – a do conteúdo final total que ainda não se tornou realidade, referido e intencionado, tentado e processado nas novidades progressivas da história. Disso segue que o surgimento dialético desse conteúdo total não é mais designado com a categoria *novum*, mas com a categoria *ultimum*, sendo que nesta a repetição de fato cessa¹²⁹.

¹²⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 200 (grifo do autor).

3. TRANSGRESSÃO: UM CONCEITO FERMENTANDO NO *ESPÍRITO DA UTOPIA*

3.1. Fermentação

A estética da antecipação transgressiva no pensamento de Ernst Bloch encontra-se em germe no *Espírito da utopia* de 1918. Nesta obra, encontramos três elementos que apontam o conceito de transgressão, a saber: o gótico na superação do estilo egípcio e grego; o *herói cômico* na figura de Dom Quixote e a música como linguagem transgressora por excelência¹³⁰. Parte-se do pressuposto que há uma continuidade filosófica no pensamento de Bloch enriquecida tanto quantitativa como qualitativamente¹³¹. Constata-se isto na obra *O princípio esperança*, quando o conceito de *Vor-Schein* (pré-aparência) liga-se ao conceito de *Überschreitung* (transgressão) na última parte da obra. Ligação que reforça nossa hipótese interpretativa e alarga a estética da *antecipação* para uma estética da *antecipação transgressiva*. Esse alargamento inicia-se com o resgate do capítulo *O herói cômico (der komische Held)* da primeira edição de *Espírito da utopia (1918)*, que junto com a música e o gótico permite demonstrar os vestígios de uma estética transgressiva em Ernst Bloch.

Para a compreensão destes três elementos na estrutura de *Espírito da utopia*, far-se-á a seguir uma exposição da recepção desta obra e sua transformação interna para situarmos que desde a primeira edição já tínhamos o conceito de transgressão e os elementos fundamentais da estética de Bloch. Destaca-se que a própria obra, desde sua primeira edição na Suíça em 1918, é em si transgressiva, considerando que o pensamento de Bloch é, desde o início, um pensamento no/do exílio. Tanto esta obra como *O princípio esperança* têm esse caráter do “fora”, de “outro lugar”.

O Espírito da utopia causou várias polêmicas desde sua pré-publicação. Max Weber, por exemplo, mesmo sendo próximo e tendo contribuído para a publicação da obra, não lhe

¹³⁰ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^o Fassung von 1918*. Munich-Leipzig: Duncker & Humblot, 1918. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1971, p. 136. e BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 2^o Fassung von 1923*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, p. 104.

¹³¹ O esforço do projeto filosófico de Bloch em *O princípio esperança* só é possível graças ao seu acúmulo teórico nos escritos anteriores, por isso ele diz: “[...] é bastante extensa, neste livro, a tentativa de levar a filosofia até a esperança, um lugar do mundo tão habitado quanto as terras mais cultivadas e tão inexplorado quanto a Antártida. **O que se dará em conexão, crítica e ainda mais elaborada**, com o conteúdo das obras até o momento publicadas pelo autor: *Spuren [Pistas]*, **em especial Geist der Utopie [Espírito da utopia]**, *Thomas Münzer, Erbschaft dieser Zeit [Legado desta época]*, *Subjekt-Objekt [Sujeto-objeto]*.” (BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 17 (negrito nosso)). Essa crítica e maior elaboração corrobora a ideia chave desta tese, de uma estética da transgressão que vai amadurecendo no pensamento de Bloch ao longo de seus escritos. Como se demonstrará, Bloch desenvolverá as figuras da transgressão na última parte de *O princípio esperança*, com algumas figuras já presentes no *Espírito da utopia*.

poupou críticas, principalmente por suas imprecisões e sua estrutura¹³². Após a publicação vieram outras críticas, entre elas as de Max Scheller, Leo Löwenthal, Th. W. Adorno e Walter Benjamin. Destes dois últimos, a crítica era também um reconhecimento do valor da obra e do autor. Adorno em sua obra *Notas sobre literatura* escreveu que o livro *Espírito da utopia* influenciou significativamente sua escrita e pensamento, tanto que visitou Bloch em Berlim aos 18 anos de idade expressando-lhe grande admiração, reconhecendo anos depois a influência de Bloch em seus escritos e pensamento¹³³. Benjamin expressou em uma carta que esta obra é o único escrito filosófico de sua época com o qual ele podia se medir¹³⁴ mesmo fazendo duras críticas ao livro.

Faz-se necessário, para além das críticas, compreender esta obra em seu momento histórico e na sua plasticidade. Ela surge no delicado momento entre as duas guerras mundiais; todavia, não é um livro sobre a guerra ou a paz, também não é um livro sobre a geração de Bloch ou sua época. Como nos diz Jean-Michel Palmier, o *Espírito da utopia* “é um livro que fragmenta os gêneros, mistura filosofia e música, estética e política, filosofia e poesia. É a constatação da agonia de um mundo [...]”¹³⁵; e ao mesmo tempo o livro “foi a primeira tentativa de Bloch de uma fusão utópica que combinou a crítica da cultura

¹³² BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo**. Tradução de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 692. Quanto a esta relação entre Bloch e Weber sobre a publicação do *Espírito da utopia*, são esclarecedores os comentários de Eva Karadi, que desenvolve ainda uma crítica sobre a diferença de tratamento de Max Weber em relação a Lukács e Bloch. “A maneira como Weber percebeu o *Espírito da utopia* é revelado em uma de suas cartas a Margarete Susman. Ele escreveu que ele tinha contribuído – não sem alguma relutância – para que a editora recebesse bem do livro de Bloch. Sua impressão era de que o livro continha, além – de um lamentável palavreado sem valor – coisas preciosas. Weber alega ter grande indulgência pela originalidade de Bloch, e isso com justa razão; mas a falta de forma, o caráter pretensioso – e a falta de maturidade –, que caracterizavam passagens importantes, o haviam revoltado a ponto de fechar o livro sem poder terminá-lo. Weber contribuiu para a publicação do livro por conta da ‘filosofia da música’; por isso ele teria feito por carta ao editor.” (KARADI, Eva. Bloch et Lukács dans le cercle de Weber. In: GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. Paris: Actes du colloque Goethe Institut, 1985, p. 73, tradução nossa).

¹³³ Segundo Adorno: “O livro, o primeiro de Bloch e portador de todos os posteriores, produzia em mim uma revolta única contra a renúncia que se prolonga no pensamento, até em seu caráter puramente formal. É por isso que, antes de todo o conteúdo teórico, apoderou-se de mim a tal ponto que eu creio não ter escrito nada que, latente ou abertamente, não diz respeito a ele.” (ADORNO, Th. W. El asa, la jarra y la experiencia temprana. In: _____. **Notas sobre literatura**. Obra completa, v. 11. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 538, tradução nossa).

¹³⁴ Carta a Gerson Scholen de 19 de setembro de 1919. Pode-se ler parte dessa carta em MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 158, nota 88. Para uma leitura da relação Bloch-Benjamin Cf. MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: UNESP, 1993, p. 55-79 e BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo**. op. cit., p. 696.

¹³⁵ PALMIER, Jean-Michel. En réalisant L’esprit de l’utopie ou Prière pour un bon usage d’Ernst Bloch. In: GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. op. cit., p. 262. (tradução nossa).

expressionista dirigida contra o frio mundo externo do capitalismo, com uma renovação filosófica do utopismo e do messianismo revolucionário”¹³⁶.

Em 1923, o *Espírito da utopia* ganhou sua segunda edição¹³⁷. Bloch organizou melhor os temas e apresentou seu pensamento mais sistematizado. Na nota da segunda edição, ele diz que esta versão é a definitiva e sistematizada, enquanto a edição de 1918 fica como um projeto temporário, mesmo mantendo a primeira edição do livro no volume 16 das obras completas editadas pela *Suhrkamp Verlag*, reafirmando a importância desta em seu pensamento filosófico. De fato, entre as duas edições há um movimento interno na reorganização da obra, assim como um amadurecimento intelectual de Bloch, além da relevância filosófica das diferenças entre elas¹³⁸.

O estudo minucioso de Ivan Boldyrev é esclarecedor neste ponto. Para ele, a comparação entre as três edições do *Espírito da utopia* nos ajuda a compreender o trabalho filológico e o conteúdo textual (*Textbestandes*) no contexto histórico-filosófico, assim como nos garante uma caracterização mais precisa da evolução do pensamento filosófico de Ernst Bloch. As reescritas para essas edições, principalmente a de 1964, momento em que o

¹³⁶ HUDSON, Wayne. **The marxist philosophy of Ernst Bloch**. London: Palgrave Macmillan UK, 1982, p. 7. (tradução nossa).

¹³⁷ Na entrevista a José Marchant, Bloch fala da constituição do livro *Espírito da utopia*, e acena que existem apenas três edições do livro; entretanto, não detalha os motivos pelos quais foram suprimidas partes da obra e acréscimos. Contudo, é enérgico ao responder sobre as alterações do livro: “Em 1923, o livro foi republicado em uma nova edição; *do ponto de vista do conteúdo, nada foi mudado, absolutamente nada*, mas acrescentei algumas passagens e outros parágrafos do livro foram estilisticamente retrabalhados. Eu adicionei, entre outros, uma parte política dedicada à atmosfera do pensamento da época, a guerra mundial de 1914 e os alemães. Descartei vários capítulos lógicos que foram publicados mais tarde, também por Paul Cassirer, em Berlim, sob o título ‘Através do deserto’. Esta segunda edição serviu de base para a versão muito pouco modificada, contudo mais clara [...]” (BLOCH, Ernst. **Rêve diurne, station debout & utopie concrète**: Ernst Bloch en dialogue. Nice: Lignes, 2016, p. 59-60, tradução e grifo nossos). Entre os capítulos que foram suprimidos temos “Símbolo: os judeus”, publicado na França com um excelente estudo como introdução por Raphaël Lellouche, e o “Herói cômico” que trata de Dom Quixote, analisado neste capítulo. Há ainda um trabalho minucioso comparando as alterações nas edições do *Espírito da utopia*: BOLDYREV, Ivan. Geist der Utopie, der sich erst bildet: vorläufige Beobachtungen zur Korrektur des Blochschen Frühwerks. In: VIDAL, F. (Hrsg.) **Bloch-Jahrbuch 2012: Einblicke in Blochsche Philosophie**. Mössingen-Talheim: Talheimer Verlag, 2012, p. 32-54. Para conferir em português esta análise: BOLDYREV, Ivan. O Espírito da utopia, que primeiro se forma: observações provisórias para a correção da obra juvenil de Bloch. In: RODRIGUES, Ubiratane de Moraes (Org.). **Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 137-162. Disponível em: <<https://www.editorafi.org/628bloch>>. Conferir ainda a nota 1 feita por Francesco Coppelotti em: BLOCH, Ernst. **Spirito dell’utopia**. Traduzione di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 2004, p. 7.

¹³⁸ Para R. Lellouche, a mais significativa mudança foi a retirada do capítulo “Símbolo: os Judeus”. Ele compara esse texto escrito em 1912 com o texto “misticismo judaico” de Lukács, que este nunca traduziu para o alemão nem o reescreveu. Ainda segundo ele, “a diferença entre as duas edições é filosoficamente relevante na evolução intelectual de Bloch, ela vai muito além de uma simples redução da quantidade de textos, há modificações e inflexões de certos conceitos, a supressão de capítulos ou o rompimento do acordo das partes, a acentuação diferente de certas passagens e em particular a reescritura ampliada da introdução [...]” (LELLOUCHE, Raphaël. Les Juifs dans l’utopie : Le jeune Bloch, du crypto-franlisme au néomarcionisme. In: BLOCH, Ernst. **“Symbole : les Juifs” : un chapitre oublié de L’Esprit de l’utopie**. Traduction de Raphaël Lellouche. Précédé de Les Juifs dans l’utopie: Le jeune Bloch, du crypto-franlisme au néomarcionisme, par Raphaël Lellouche. Paris-Tel Aviv: Éditions de l’éclat, 2009, p. 28, tradução nossa).

pensamento de Bloch já era maduro e completamente identificado ao marxismo, não interferiram no conteúdo do livro como um todo. Segundo Boldyrev,

Do ponto de vista do conteúdo, pode-se afirmar que a revisão do texto quase não teve consequências para o sentimento ‘místico’ inicial do livro. Não se deve afirmar que Bloch queria renunciar a seus pontos de vista anteriores e refazer seu texto em termos marxistas. Religiosidade, referências à Cabala e à Alquimia, assim como um tom profético-místico, permanecem intocados na 2ª e na 3ª versão¹³⁹.

O trabalho de Bloch nas três edições¹⁴⁰ de *Espírito da utopia* está diretamente ligado ao método da montagem (*Technik der Montage*), recurso este que ele não abandona, mas aperfeiçoa em sua jornada filosófica. Malgrado as supressões de textos, eles não se perdem; Bloch os recuperou em edições de livros posteriores, como, por exemplo, o capítulo *O herói cômico*, que aparecerá com mais força teórica e poética em *O princípio esperança*. No que diz respeito à importância filosófica das diferenças internas entre as duas primeiras edições da obra, destaca-se que é na edição de 1923 que aparece pela primeira vez a teoria do *ainda-não-consciente* (*Noch-nicht-Bewußten*), um conceito importante do pensamento de Bloch na engrenagem da esperança, sem o qual a utopia concreta é impossível, como vimos no primeiro capítulo. Nesse período, de 1923, ele está mais próximo do marxismo, e sua leitura de *Luta e consciência de classe* de Lukács de 1923 “[...] sugere que ele estava tentando uma fusão sistemática de sua filosofia utópica com o marxismo”¹⁴¹. Há ainda a influência do pensamento de Nietzsche¹⁴², a quem Bloch dedica, inclusive, um tópico na edição de 1918¹⁴³. Sobre esta influência, entre outras coisas, ele desejava principalmente buscar as raízes do niilismo denunciado por Nietzsche; raízes essas que ele buscou entender, e superar, a partir da filosofia de Kant e Hegel, pelo menos nas formas de visão de mundo implicadas nesses

¹³⁹ BOLDYREV, Ivan. Geist der Utopie, der sich erst bildet: vorläufige Beobachtungen zur Korrektur des Blochschen Frühwerks. In: VIDAL, F. (Hrsg.) **Bloch-Jahrbuch 2012: Einblicke in Blochsche Philosophie**. op. cit., p. 54 (tradução nossa).

¹⁴⁰ Ainda sobre as duas primeiras edições, Raphaël Lellouche sustenta que o acontecimento da revolução da Baviera, entre novembro de 1918 e 3 de maio de 1919, um acontecimento relevante entre as duas edições, cujo fim trágico é um dos fatores para a retirada do capítulo “Símbolo: os Judeus” da edição de *Geist der Utopie* posterior a 1918. O que para nós não parece ser o único motivo, mas uma questão lógica-estrutural da obra como um todo, como no caso de Dom Quixote, por exemplo, que não aparece mais em 1964 porque já encontrou seu lugar adequado em *O princípio esperança*, uma vez que no todo estrutural da obra de 1964 já não havia lugar digno para sua existência. Para uma compreensão mais detalhada deste momento histórico que influenciou significativamente filósofos alemães do século XX, como Ernst Bloch, Walter Benjamin e T. W. Adorno, Cf. LOUREIRO, Isabel. **A Revolução alemã: 1918-1923**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

¹⁴¹ HUDSON, Wayne. *The marxist philosophy of Ernst Bloch*. op. cit., p. 8 (tradução nossa).

¹⁴² Uma abordagem dessa influência é feita por Francesco Coppelotti na introdução da edição italiana do *Espírito da utopia*: COPPELLOTTI, Francesco. Estética e metareligione per la filosofia futura dell’Europa. In: BLOCH, Ernst. **Spirito dell’utopia**. op. cit., 2004.

¹⁴³ BLOCH, Ernst. Nietzsche, die Kirche und die Philosophie. In _____. **Geist der Utopie. 1ª Fassung von 1918**. op. cit., p. 267-270.

pensamentos. Assim, não é só o pensamento místico de Eckhart, Böhme, Dostoiévski, Paracelso e outros que influenciaram o *Espírito da utopia*, tampouco só as correntes artísticas e culturais de seu tempo, mas também uma dose significativa da filosofia alemã.

O *Espírito da utopia* não é uma história da utopia com uma descrição de possibilidades utópicas outras. Bloch, com seus fragmentos e estilo único de escrita, cuja potência filosófica ardia junto às revoltas artísticas das vanguardas, iniciou um resgate das imagens do passado que não foram realizadas, mas que poderiam ser atualizadas no presente por suas energias utópicas. A arte e principalmente a música são nesta obra e em *O princípio esperança* o lugar próprio da manifestação utópica do homem no mundo. O *Espírito da utopia* necessita do espírito que ainda está em germen no passado não realizado; nesse sentido, é importante observar que faz parte do método de Bloch a constante reafirmação do utópico latente nas imagens do desejo no passado não liquidado e que ainda hoje possuem a força utópica em si. Por essa força utópica, que também é protesto, no conteúdo e na forma, podemos concordar com a afirmação enfática de Jean-Michel Palmier: “acredito profundamente que a abordagem de Bloch no *Espírito da utopia* contém um sentido político revolucionário”¹⁴⁴. Entretanto, esta obra não é um manual de filosofia política, ética ou estética; mas traz em si a potência filosófica capaz de mobilizar o pensamento em torno do humano e seu encontrar-se consigo mesmo no mundo.

No *Espírito da utopia*, Bloch se preocupou com o que podemos considerar uma perspectiva subjetiva da utopia. A fantasia e a criatividade na reinvenção do mundo exterior tinham suas raízes na compreensão adequada da interioridade, do *obsuro instante vivido*. Assim, ele lançava as bases de uma nova compreensão da subjetividade criativa utópica, e nesses termos, não lhe importava o ideal de uma sociedade perfeita já existente numa esfera espacial, com fez Thomas Morus, por exemplo, em seu livro *Utopia*¹⁴⁵. Para ele, as raízes do mundo exterior-melhor estavam arraigadas na alma do sujeito. Ele combatia, assim, o empirismo extremo de seu tempo de um lado e o subjetivismo vazio do outro. Essa era ainda uma questão-limite para Bloch, afinal, como sustentar uma viagem interior para construir o mundo como espelho da alma sem cair num idealismo vazio? Como a consciência pode se relacionar com o mundo exterior numa projeção para o melhor sem cair na vulgaridade de uma abstração utópica? Essas questões são centrais para compreensão do método de Bloch. Para isso, nosso filósofo lança mão de um recurso já utilizado pelo poeta Reinhold Schneider

¹⁴⁴ PALMIER, Jean-Michel. En réalisant L’esprit de l’utopie ou Prière pour un bon usage d’Ernst Bloch. In. GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. op. cit., p. 260 (tradução nossa).

¹⁴⁵ MORUS, Thomas. **Utopia [1516]**. Tradução de Luís de Andrade. São Paulo: Abril cultural (Coleção Os Pensadores), 1972.

(1903-1958), por Walter Benjamin e pelo teólogo e filósofo Paul Tillich (1886-1965): a ligação direta entre utopia e escatologia,

[...] a fim de corrigir a imanência excessiva da utopia e a alienação do outro mundo da escatologia. Ele [Bloch] enfatizou a função de abertura das imagens escatológicas, e, em uma fusão do apocalíptico Judaico, do gnosticismo e do cabalismo e da escatologia de Franz von Baader, ele falou de ‘escatologia universal ou auto-encontro’ e de um apocalipse que seria o cumprimento de toda a gnose revolucionária¹⁴⁶.

Nesse sentido, seguindo Wayne Hudson, não só a mística foi transformada em metafísica, como Bloch, influenciado por Nietzsche, construiu um argumento de renovação das categorias filosóficas após o anúncio da morte de Deus. Esse anúncio não é uma motivação para o niilismo, mas um motivo para renovação filosófica num sentido positivo e, desse modo, a mística e a religião podem auxiliar, mesmo que seja para no fim se falar, por exemplo, de um *ateísmo no cristianismo*. Entre essas renovações filosóficas no pensamento de Bloch encontram-se a metafísica e o conceito de utopia.

No que concerne à estética, destaca-se a análise importante dos conceitos de “vontade utópica e expressividade” ou “transparência” e “subjetividade criadora: Gênio” realizada por Arno Münster. Segundo ele, o conceito de vontade utópica não somente é central como categoria estética do *Espírito da utopia*, como também é influenciado diretamente pelas leituras religiosas e místicas que levaram Bloch a pensar o interiorizar-se “[...] para o conhecimento do próprio eu como um vetor para o auto desvelamento [...]”¹⁴⁷. A filosofia do encontro consigo mesmo (*Selbstbegegnung*) que Bloch propõe tem sérias implicações para sua estética, pois ela cria a necessidade da “subjetividade criadora: Gênio” se manifestar enquanto produtora de obras utópicas. Este trabalho defende, desde o pensamento de Bloch, que tal subjetividade cria obras que transgridem os limites epocais que aprisionam os sujeitos. Assim, manifesta-se uma contraposição entre a vontade dirigida para a transformação do mundo “[...] e a vontade interpretada como uma força que fermenta nas profundezas psíquicas do homem e do ser em geral [...]”¹⁴⁸. Notar-se-á, entretanto, que a vontade utópica está ligada aos sonhos despertados, sonhar-para-a-frente, categoria esta que será o tema central de *O princípio esperança*¹⁴⁹. Desde sua primeira obra, ele já confiava nesse conceito como seu *cavallo di battaglia*. A passagem da vontade utópica para a vontade estética depende da

¹⁴⁶ HUDSON, Wayne. **The marxist philosophy of Ernst Bloch**. op. cit., p. 29 (tradução nossa).

¹⁴⁷ MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 127.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 127.

¹⁴⁹ “[...] o presente livro não trata de outra coisa que não o esperar para além do dia que aí está [...] O tema das cinco partes desta obra são os sonhos de uma vida melhor” (BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 21).

conexão dos sonhos que impulsionam para frente, uma vez que a vontade estética no *Espírito da utopia* produz “[...] as configurações da ‘coleção germinadora’ como expressão da vontade de descrever os ‘caminhos metafisicamente constitutivos’ pelos quais nós nos introduzimos subjetivamente no ‘verdadeiro e real’ [...]”¹⁵⁰.

É um movimento interior que se dirige para o exterior como revolta e protesto, mas também como ação. Assim, a vontade utópica é o lugar do nascimento dos sonhos despertados, e este, desde o *Espírito da utopia*, embora não desenvolvido, já é o lugar de nascimento das artes. A esse respeito, a tese de A. Münster sobre o cerne da estética blochiana da juventude é que: “tal definição apriorística da vontade utópica, como renúncia do subjetivo, ansioso, e como constante metafísica de um desejo estético universal, determina a doutrina da arte no *Espírito da utopia*”¹⁵¹. Essa tese se liga ao conceito da subjetividade criadora: o gênio. Este conceito no *Espírito da utopia* está próximo das teorias do gênio do Iluminismo¹⁵², classicismo e próximas ainda da concepção do gênio nietzschiana. A concepção de gênio, todavia, tem dois momentos distintos na obra de Bloch: um no *Espírito da utopia* e outro em *O princípio esperança*. Ambos os momentos são indissociáveis da problemática do *pré-consciente*, da *juventude* e dos *sonhos diurnos* em relação à produtividade artística. Adianta-se que para Bloch o conceito de gênio “[...] não coincide com a ‘inteligência pura’ kantiana [...] o conceito é novo, englobando a ultrapassagem do limiar – do inconsciente para o consciente, do não-eu para o eu – e o conceito de natureza, que comporta a ideia de um sentido em ebulição, ‘que dá à luz’”¹⁵³.

O *Espírito da utopia*, assim, fermenta o princípio de uma estética transgressora de limites. Desde seu surgimento e de seu contexto histórico-político, considera-se o caráter transgressor e *revolucionário* dessa obra, cuja dimensão interpretativa não se pode esgotar em uma tese. Portanto, o que se busca neste capítulo é, a partir das pesquisas realizadas tanto sobre o *Espírito da utopia* quanto *O princípio esperança*, alargar e incorporar mais uma nuance interpretativa às considerações estéticas de Bloch. Para tanto, analisar as encarnações da vontade estética no gótico, na música e em Dom Quixote nos levará a apontar vestígios de uma estética da antecipação transgressiva já na primeira obra de Bloch. Nesse sentido, reforçando a tese de J.-M. Palmier, no âmbito da estética, de que Ernst Bloch, entre todos

¹⁵⁰ MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. op. cit., p. 127.

¹⁵¹ Ibidem, p. 128.

¹⁵² Apoio fundamental para aprofundamento do conceito de gênio no Iluminismo e no romantismo alemão é a obra de Márcio Suzuki, que faz um resgate desse conceito para pensar a filosofia de Schlegel. Cf. SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

¹⁵³ MÜNSTER, Arno. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. op. cit., p. 130.

pensadores marxistas de seu tempo, seja talvez o único filósofo que tenha se mantido fiel ao seu marco teórico e tenha “[...] permanecido fiel a suas intuições juvenis [...] e acima de tudo ter compreendido o sentido profundo da revolta, de mensagens de esperanças que foram portadoras tantas obras artísticas de seu tempo”¹⁵⁴.

3.2. O gótico e sua estética transgressiva

3.2.1. Vertical interna: da necessidade do encontrar-se consigo mesmo (*die Selbstbegegnung*)

O gótico no *Espírito da utopia* tem uma função imprescindível: apontar, na teoria do ornamento de Bloch, para uma vontade de transgressão de limites com sua *vontade de ressurreição* (*Werdenwollen wie Auferstehen*), pois seja no ornamento ou na arquitetura, no gótico há algo de metafísico e ao mesmo tempo concreto¹⁵⁵. A análise de Bloch sobre o Eu, embora siga em direção ao encontrar-se consigo mesmo, não é uma análise puramente subjetivista do ornamento e da obra de arte, tampouco uma análise fria e empiricista dos artefatos como ornamento, nem da arquitetura ou da pintura como objetividades frias. No *Espírito da utopia* encontramos a dimensão da utopia ligada à arte. O percurso da estética nesta obra não é uma questão metodológica: ela parte do ornamento, da arquitetura, da pintura e da literatura (Dom Quixote) – esta parte retirada em 1964 – até chegar à música. Este movimento é uma concepção estética que acompanha Bloch desde sua juventude e faz parte da estrutura de sua filosofia. É o que encontramos também, com leve acréscimo, em *O princípio esperança*. Faz-se necessário salientar que, mesmo não aderindo à divisão dos períodos da arte feita por Hegel em seus *Cursos de Estética*¹⁵⁶, *Forma de arte simbólica*, *Forma de arte Clássica* e *Forma de arte Romântica*, Bloch faz esse mesmo percurso em sua

¹⁵⁴ PALMIER, Jean-Michel. En réalisant L’esprit de l’utopie ou Prière pour un bon usage d’Ernst Bloch. In. GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. op. cit., p. 255 (tradução nossa).

¹⁵⁵ “A estética do ornamento no sentido metafísico implica, ao mesmo tempo, a consideração da arte como um encontro consigo mesmo (*Selbstbegegnung*), em que a obra de arte realiza na prática o ato de liberdade produtivo e criativo que antecipa (*Vorschein*) aquela metaforização da realidade como um prelúdio para a transformação da condição humana e que atinge aquela ‘pátria’ (*Heimat*) que a todos brilha na infância e que inda-não-foi” (COPPELLOTTI, Francesco. Estética e metareligione per la filosofia futura dell’Europa. In. BLOCH, Ernst. **Spirito dell’utopia**. op. cit., 2004, p. XXIX.).

¹⁵⁶ Cf. HEGEL, G. W. **Cursos de estética. v. 1**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. Já na introdução do volume 1, pode-se observar com clareza a divisão que Hegel propõe para seus cursos. (HEGEL, G. W. **Cursos de estética. v. 1**. op. cit., p. 86-103).

fundamentação do encontro consigo mesmo: *arte egípcia*, *arte grega* e *arte gótica*, como uma espécie de recuo para romper com a frieza técnica de seu tempo, que operava inclusive na estética.

A análise estético-filosófica de Bloch está marcada pela voracidade com que as vanguardas artísticas históricas puseram em xeque a arte institucional e pela força transgressiva e utópica com que ele articula seus conceitos e ilustrações. Salienta-se que sua crítica extrapola o quadro unívoco da arte, passa ao sociológico-histórico e econômico, criticando duramente “[...] a obsessão estilístico-decorativa e a introdução da máquina na arte. Pode-se dizer de antemão que o seu pensamento está em polêmica aberta tanto contra os excessos de estilo e dos estilos do passado como contra a ilusão de conciliar arte com indústria”¹⁵⁷.

O início do percurso para o *encontrar-se consigo mesmo* tem de saída uma certeza: “Eu sou. Nós somos” (*Ich bin. Wir sind*)¹⁵⁸. Certeza esta que não remonta ao racionalismo cartesiano, segundo o qual se pode partir para o mundo depois da certeza indubitável da existência de si pela descoberta do *cogito ergo sum*, mas constitui um alerta imediato de que “agora temos que começar” (*Nun haben wir zu beginnen*)¹⁵⁹. *Geist der Utopie* nos impõe uma condição de ação, uma atitude diante do mundo. O vazio é o espelho das primeiras décadas do século 20, vazio entre as duas grandes guerras mundiais, no meio da destruição, dos questionamentos sobre a técnica e o humano, e, ao mesmo tempo, ao se vislumbrarem novas possibilidades sociais e técnico-científicas. Mas o *Espírito da utopia*, ao contrário de sua época, não é vazio de sentido, não destila doses de niilismo num mundo já desesperançado, mas é justamente contra o niilismo e o irracionalismo europeu que podemos ler uma das tantas vertentes dessa obra, pois desde o início do livro o imperativo é claro: *precisamos assumir a vida que nos foi posta na mão*. O protesto inicial e recorrente na obra é contra a mediocridade dos intelectuais de seu tempo, contra o capitalismo, que torna tudo obsoleto e insignificante, contra o luxo, contra o militarismo e contra toda sorte de rebaixamento do humano.

Se sua linguagem é mística e expressionista, não deixa por isso de ser filosófica. Bloch fala outramente do *estado de coisas* atual, fala outramente da realidade para não ser pego no laço do intelectualismo, do representante intelectual que tem a resposta pronta para os

¹⁵⁷ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Uma filosofia expressionista: sobre o Espírito da Utopia. In. LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricardo. (Org.) **Capítulos do marxismo ocidental**. São Paulo: Ed. Unesp, 2001, p. 36.

¹⁵⁸ BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie. 2^e Fassung von 1923**. op. cit., p. 11.

¹⁵⁹ “Agora temos que começar”. (BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie. 2^e Fassung von 1923**. op. cit., p. 11.)

problemas do mundo; assim, ele afirma que: “[...] as universidades se tornaram verdadeiros cemitérios do espírito, repletos do fedor da podridão e do obscurantismo da rigidez”¹⁶⁰. Por isso Bloch, ao dizer “*Ich bin. Wir sind*”, embora isso não nos dê muita vantagem, ou vantagem nenhuma, diz imediatamente: “*Das ist genug*” (isso é o suficiente), pois precisamos começar pela interioridade e rever os conceitos e paradigmas de um mundo em que parece não haver mais instituições confiáveis, onde os valores agora são de outra ordem que não a do humano e do bem: mas a do lucro. O início então é pelo encontrar-se consigo mesmo (*Selbstbegegnung*), que é também um encontrar-se na existência concreta do mundo, entre coisas, pessoas e eventos. É o que ele chama de uma descida, uma vertical interna (*interne Vertikale*) que fará aparecer o *mundo da alma* (*die Welt der Seele*). Pode-se assim entender a relação que Bloch estabelece entre interioridade e exterioridade, entre utopia e sonhos diurnos.

[...] a função *externa, cósmica* da utopia, contraposta à miséria, à morte, e ao reino oculto da natureza física. É tão-somente em nós que brilha ainda essa luz, e o trem fantástico em direção a ela tem início, o trem para a interpretação do sonho lúcido, para a manipulação do conceito em princípio utópico¹⁶¹.

O caminhar no mundo em busca de si tem no meio da cotidianidade seu *locus*; o início é entre as coisas mais simples, como, por exemplo, um *jarro velho*. O encontro consigo mesmo tem o início inquieto de não sabermos do instante em que vivemos, esse agora que nos foge, inquietude que levou o Fausto de Goethe a fazer a aposta com Mefistófeles pelo instante plenificado, como veremos no terceiro capítulo desta tese. A arte, nesse sentido, surge como o primeiro lugar do encontrar-se consigo mesmo. Bloch passa de uma aparente e ingênua relação entre o eu e um jarro, seja como artefato importante nas culturas, seja por sua função prática e simbólica, até a música, onde se experimenta a profundidade interior do eu. Este movimento blochiano, para além do conteúdo, possui uma beleza incomum, como assinalou Jean-Michel Palmier, beleza essa que “[...] é sem dúvida devido à sua forma elíptica, misturando gêneros, passando sem transição da reflexão sobre um simples jarro, um objeto qualquer, para a filosofia da arte”¹⁶².

O capítulo sobre *um jarro antigo* tem uma função existencial, estética e paradigmática. Existencial porque coloca o ser humano no centro de sua inaperceção do instante vivido,

¹⁶⁰ BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie. 2^o Fassung von 1923**. op. cit., p. 11. Aqui utilizamos a seguinte tradução: BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. Tradução de Oliver Tolle. São Paulo: Editora 34, p. 2. No prelo.

¹⁶¹ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 4.

¹⁶² PALMIER, Jean-Michel. En réalisant L’esprit de l’utopie ou Prière pour un bon usage d’Ernst Bloch. In. GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. op. cit., p. 264 (tradução nossa).

examina o existir ali, onde a cotidianidade só é conhecida/compreendida *a posteriori*; estética porque o jarro é um artefato, uma obra, possui função e beleza, mesmo que não perceptível, portanto, estética no sentido da percepção daquilo que vibra enquanto nos atrai de volta ao interior; e paradigmático por representar uma ruptura com a estética do luxo. Nesse sentido Th. W. Adorno foi quem melhor percebeu a relação crítica entre o *Jarro velho* de Bloch e *A asa do vaso* de Georg Simmel. Enquanto o velho jarro de Bloch está imerso no mundo cotidiano da vida entre as coisas, como artefato e obra de arte, Simmel vê a separação entre a obra de arte e a vida cotidiana. Em *Notas de literatura*, no capítulo *A alça, a jarra e a primeira experiência*, Adorno aponta as discordâncias entre Bloch e Simmel. Na análise de Bloch no *Espírito da utopia*, seu *jarro velho* não possui as marcas de diferenciação que lhe permitem a insígnia da alta cultura como *objet d'art*. O *jarro velho* ao contrário da *jarra* de Simmel, não tem alça, é “[...] um jarro que não mantém com o mundo da utilidade uma comunicação tão fluida quanto a que inspirou as observações de Simmel”¹⁶³.

O mundo da utilidade e o mundo da beleza estão separados para Simmel. A obra de arte constitui para ele um espaço ideal. Adorno percebe isso não só no conteúdo da exposição de Simmel e em sua reflexão sobre os objetos que habitam a cultura, como no próprio escrito sobre *a alça*, em que não são apresentados utensílios cotidianos em seu conteúdo. Segundo Adorno, neste ensaio de Simmel “[...] só se fala de *objets d'art* agradáveis, nada pré-histórico é digno de sua seletiva atenção, a filosofia de Simmel se serve, como Brecht costumava dizer de todo gosto refinado, do estilo de prata; a fibra do pensamento se capitula diante da arte decorativa”¹⁶⁴. Simmel, em sua análise sobre a alça, fala de artefatos que agradam e apetezem aos olhos, ao contrário do jarro de Bloch, que está no meio da cotidianidade, proporcionando ao humano o encontrar-se consigo mesmo. Não há distância aqui entre o artefato e o homem, não há na beleza da forma do jarro um ocultamento do humano.

A opção de Bloch pelo jarro de forma rústica está ligada à sua experiência com o expressionismo alemão, mais especificamente com o grupo *Der Blaue Reiter*¹⁶⁵. Nesse sentido, “parece” paradoxal a análise de Bloch sobre o velho jarro quando diz que este, não

¹⁶³ ADORNO, Th. W. El asa, la jarra y la experiencia temprana. In. _____. **Notas sobre literatura**. op. cit., p. 539 (tradução nossa).

¹⁶⁴ Ibidem, p. 542 (tradução nossa).

¹⁶⁵ Para mais detalhes sobre a relação de Bloch com o Grupo expressionista *Der Blaue Reiter* (*O Cavaleiro Azul*) formado em 1911 em Munique na Alemanha, conferir, entre outros, PALMIER, Jean-Michel. *L'expressionnisme comme révolte*. Paris : Payot, 1978; MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit. e MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (Ernst Bloch, Hans Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht). 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2016.

tendo nada de artístico em si, é referência para a obra de arte¹⁶⁶. A questão em jogo é a relação entre forma e conteúdo, e a primazia deste último, que Adorno percebeu comparando Bloch a Hegel, uma vez que para ambos aquilo que mais importa é o conteúdo da obra: “o que é belo para ele [Bloch] não são as proporções de seu jarro, mas o que, em termos da sua evolução e de sua história, tem acumulado nele, o que desapareceu dele e o olhar do pensador, tão delicadamente como agressivamente desperta para a vida”¹⁶⁷. Adorno marca no *Espírito da utopia* esta polêmica que Bloch estabelece com a *alça* de Simmel; o jarro para Bloch¹⁶⁸ é Eu mesmo, como salientou Adorno, o reconhecimento de si no jarro. Essa relação entre o utensílio cotidiano e o humano que desperta o primeiro movimento do encontrar-se consigo mesmo é o tom que marca o caminho transgressivo até as figuras-modelos da transgressão (Fausto e Dom Quixote) e da música como linguagem da espera por excelência.

3.2.2. Alma quente, mundo frio: considerações sobre a frieza da técnica

A frieza do mundo e a frieza da técnica, que contaminam utensílios cotidianos, o produtor, o consumidor e o artista são um empecilho no caminho do Eu para encontrar-se consigo mesmo. Por isso, não só o frio dos utensílios, mas também a frieza no interior das construções deve ser denunciada e combatida. Um dos principais alvos de Bloch é a pura racionalização do mundo, a técnica pela técnica. Sua pergunta pelo *ser novamente* dos utensílios quentes remonta à interioridade dos espaços, ao humano reduzido ao interior arquitetônico social e à frieza do mundo. Nestes termos, a máquina não só esfria as coisas, mas é responsável pela “[...] miséria e morte da fantasia, que penetra na consciência, que coage qualquer museu a tomar como encerrada a existência de artesanato dos últimos quarenta anos do século passado”¹⁶⁹. Sem a fantasia, as coisas são sem vida, e, nesse sentido, sua crítica não deixa de ser irônica quando nos remete ao ornamento reduzido a objetos decorativos de banheiros. Importante salientar que denunciar esta frieza e a destruição da

¹⁶⁶ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 2^o Fassung von 1923*. op. cit., p. 19.

¹⁶⁷ ADORNO, Th. W. El asa, la jarra y la experiencia temprana. In. _____. *Notas sobre literatura*. op. cit., p. 543 (tradução nossa).

¹⁶⁸ Nas palavras do próprio Bloch: “[...] um velho jarro que eu olho, e quanto mais eu olho para esse velho jarro, mais posso tomar a forma de um jarro. Uma poça não me tinge de cinza, um corrimão não me dobra, mas posso tomar a forma de um jarro. E é isso que acontece com o motivo ornamental que se encontra no jarro, no antigo jarro de Bartman, produzido na Renânia por volta dos séculos XVI e XVII. É nesse jarro que o encontro-de-si-mesmo se realiza pela primeira vez, se expõe, por assim dizer, na loja, em exposição na prateleira, na vitrine.” BLOCH, Ernst. *Rêve diurne, station debout & utopie concrète : Ernst Bloch en dialogue*. op. cit., p. 53 (tradução nossa).

¹⁶⁹ BLOCH, Ernst. *Espírito da utopia*. op. cit., p. 9.

fantasia não é em hipótese alguma uma recusa incondicional da técnica, como observou Carlos J. Machado: “a recusa da técnica não é abstrata, é dada pela sua utilização e simplesmente não aceita uma reconciliação entre arte e máquina”¹⁷⁰. No contexto de crítica e reflexão, Carlos J. Machado lembra que é nesse momento que temos em Bloch o conceito de racionalização-reificação (*Sachlichkeit*), e aponta que é a Max Weber que Bloch dirige sua crítica contra a racionalização na esfera da vida, “[...] no caso da arte, isto significa uma racionalização-reificação tanto da espacialidade como da temporalidade, em sentido bem próximo daquela crítica da reificação elaborada por Lukács em *História e consciência de classe*”¹⁷¹.

Não há mais espaço para os antigos artesãos no século XX, o mundo do capitalismo necessita de lucro rápido, o “progresso” aniquilou o tempo da produção artesanal, produzindo a alienação no trabalho. Não há mais alegria no esforço para o homem que não vê mais o todo de seu labor. Nosso filósofo pensa uma técnica diferente, humanista e não para o lucro, que deveria ser “[...] inventada para fins inteiramente outros, puramente funcionais, sem qualquer amorismo na produção de bens e sem qualquer substituição maquinal de produtos anteriormente artísticos: [...]”¹⁷². A crítica de Bloch ao que ele chamou de tenebrosa desertificação (*grauenhafte Verödung*) é decorrente desta técnica que automatiza o mundo e consequentemente o humano. Este último devia ser liberado do sofrimento e desenvolver sua capacidade criativa em sua totalidade, mas ocorre justamente o contrário: um aprisionamento e uma simbiose máquina-humano-máquina. Não obstante, como já se disse, não há em Bloch uma negação da técnica em si, nem da máquina como instrumento, mas sim das suas consequências: automação e fetichização. Não se trata de voltar ao passado, *pré-revolução industrial*, mas postular uma técnica humana, capaz de possibilitar uma subjetividade latente que aspire sempre ao melhor, que queira sempre a expressão de sua alma no mundo, tanto no cotidiano prosaico como no campo da arte.

As reflexões sobre os ornamentos frios, sem vida e sem humanidade, não são apenas críticas ao mau gosto produzido pela frieza da técnica, mas a busca da emancipação do humano e da arte, distanciando essa última de uma simples funcionalidade decorativa. Uma vez que Bloch reconhece a importância da técnica para a humanidade, a máquina é apenas uma ligação de uma cadeia, e a responsabilidade do fracasso ou da esperança é

¹⁷⁰ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Uma filosofia expressionista: sobre o Espírito da Utopia. In. LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricardo. (Org.) **Capítulos do marxismo ocidental**. op. cit., p. 39.

¹⁷¹ Ibidem, p. 40-41.

¹⁷² BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 10.

[...] meramente o fenômeno de um espírito puxado para a frente, ameaçado, talvez evadido para círculos mais amplos; as condições de possibilidade da máquina e seu emprego puro, são, por fim, de espécie da filosofia da história e se encontram estreitamente vinculados às condições da possibilidade de um expressionismo antiluxurioso¹⁷³.

Assim, contra a frieza da técnica e da máquina, contra o unicamente útil, Bloch quer uma liberdade na expressão. Ele quer tempo livre para a criação, assim como as crianças que sem a preocupação da funcionalidade maquinal da expressão agem em seus desenhos. Ele cita dois expressionistas para se referir a este paradigma: Paul Klee e Franz Marc. O expressionismo tem essa exuberância “infantil” que as máquinas não podem forjar. Ele reivindica uma arte cuja expressão tenha o *sentido* de algo maior, para além do funcional e do meramente decorativo e comercial. Com isso, Bloch se mostra um defensor da autonomia da arte desde os caminhos abertos por Paul Klee e os expressionistas do grupo de Franz Marc. A relação entre técnica e arte requer uma interdependência em que artista e obra sejam autônomos um em relação ao outro e ambos autônomos em relação à coisificação maquinal. A *busca da expressão nua e crua (der geistigen Direktheit)* era fim e meio da revolta instalada no seio do expressionismo em seu nascimento, segundo Bloch, essa vontade utópica de expressão nua e crua leva a arte a permanecer distante da utilidade e negar

[...] a vocação do inferior do gosto, da configuração estilística da vida inferior voltada ao bem estar; agora reinava a *grande técnica, um ‘luxo’* para todos, mais aliviador, mais insensível, mais espirituoso, mas democrático, a reconstrução do planeta terra com o objetivo de erradicar a miséria, de transferir para a máquina o esforço, de centralizar e automatizar o inessencial, e possibilitar com isso o ócio; e predomina agora a *grande expressão*, tendo o adereço se movido novamente nas profundezas, garantindo puros signos da compreensão, puros ornamentos da resolução, para afirmar o interior sobre o silenciamento das preocupações externas¹⁷⁴.

Isto equivale a dizer que Bloch está preocupado com a emancipação da arte, com sua autonomia, e, em decorrência disso, o ornamento se tornaria libertador. Expressão autêntica, viva e ressurreta, é isso que Bloch quer no ornamento, e é isso que ele encontrará no estilo gótico. Nesse sentido, a confrontação entre o útil funcional e a exuberância tem como marca a arquitetura. A citação acima nos esclarece ainda quatro pontos, a saber: Bloch não é contra o ornamento; não é contra a técnica; não é contra a máquina e aspira em sua filosofia da arte a uma expressão capaz de significar o mais profundo do humano: a liberdade. Seu antiornamentismo é “[...] no sentido do excesso decorativo, do velho luxo, da reutilização dos

¹⁷³ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 10.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 13 (grifos do autor).

estilos do passado; sua aproximação da arte com a espontaneidade autêntica, com a expressão, é o contrário de qualquer dissolução da arte no cotidiano [...]”¹⁷⁵. No que concerne à tese de A. Münster de que a estética de Bloch é uma estética da expressividade, Carlos J. Machado acrescenta que, rompendo com a racionalização-reificação existente na “*alta cultura*”, com a qual não compactua, Bloch antecipou “[...] as tentativas de vanguarda do século voltadas para uma redefinição das relações entre arte e público, na qual a arte avançada se reintegra às expressões do cotidiano, sem, ao mesmo tempo, se dissolver e sem confundir o estético com o funcional ou vice-versa”¹⁷⁶. Ademais, na busca pela expressão nua e crua que transgrida a reificação-fetichização do mundo, do humano e da arte, Bloch encontra no caminho de suas pesquisas a vontade de ressurreição do gótico.

3.2.3. O mundo como espelho da alma: *a árvore da vida*

Bloch parte do estilo grego para chegar ao gótico. Aquele, mesmo na forma da pedra, não tem o peso da matéria da obra, é um estilo plástico e a exuberância interior diante da pedra não aparece. Isso se deve ao seu *modus vivendi*, no qual o apolíneo impera e cuja aparência quer ser “[...] simultaneamente vivo e subjulgado, empático e simétrico, pictórico e arquetônico de uma vez, tornando-se assim ‘plasticidade’”¹⁷⁷. Além disso, o equilíbrio da força que move a expressão, não “[...] adquire nem expressão interior nem a violência de um espaço exterior”¹⁷⁸. É o império do belo, do harmonioso como medida de uma moral interna expressa na leveza do mármore ditando o ritmo da vida grega. Essa vontade de harmonia e sedução livrou os gregos de uma visão caótica do mundo, e não só a harmonia entre os homens e o mundo, mas no mundo, entre o orgânico e o inorgânico, impedindo-os de alcançarem aquela grande exuberância que Bloch só encontrará no gótico.

Na busca da expressão pura e crua nosso filósofo avança sua análise para o estilo egípcio. Este ainda está próximo ao estilo grego no que se refere à forma funcional. Apesar disso, ele reconhece que a arte no Egito aparece em outra esfera relacional, numa profundidade maior, de onde surge segundo ele “[...] o espírito pétreo absoluto e uma geometria em última instância inamistosa se alcança materialmente como figuração do Egito,

¹⁷⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Uma filosofia expressionista: sobre o Espírito da Utopia. In. LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricardo. (Org.) **Capítulos do marxismo ocidental**. op. cit., p. 43.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 43.

¹⁷⁷ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 16.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 16.

como o domínio total da natureza inorgânica sobre a vida”¹⁷⁹. É no âmbito do necrótico que circula a intenção do estilo arquitetônico e ornamental dos egípcios: constrói-se para morrer. Bloch caracterizou a expressão egípcia como uma vontade de se tornar como pedra, onde a vida interior foi suprimida em prol de uma vida futura pós-morte, onde a rigidez da pedra e do inorgânico é o refúgio final daquele que se prepara para morte, vitória do inorgânico sobre o orgânico. Segundo ele, o *silêncio* é a característica da arte sacra egípcia, arte marcada pela morte e pela ausência de vida¹⁸⁰. Nosso filósofo caracteriza a vontade egípcia de ser como pedra, ao contrário da plasticidade do estilo grego, como um *monstruoso fanatismo da rigidez* (*einem ungeheuren Fanatismus der Starre*) em que temos uma harmonia entre a função e o estilo no caminho da vontade de ser como pedra.

Se no Egito e na Grécia ainda temos uma cultura ligada à estaticidade, é somente com o gótico que Bloch percebe o surgimento do espaço onde a vontade utópica artística transgredir a estaticidade, a inércia e a rigidez da pedra. Se a vontade de expressão desde o início era posta na madeira e perdeu-se no caminho pela volumosidade da pedra ou do mármore, Bloch aponta uma simbiose entre a madeira e a pedra no gótico, pois a “vida interior” (*innere Leben*), não tem uma forma definida, estática, sua expressão no mundo é igualmente plástica. A madeira é um suporte mais obediente a esta vontade de ressurreição do que a pedra, ela permite as curvas, as sobreposições, ela permite a libertação da “essência interior” (*innere Wesen*), apontando para um lugar a que ainda não chegamos e não conhecemos. No gótico a retomada das linhas orgânicas “quase esquecidas” nas construções, nos ornamentos, sintetiza aquilo que veio antes dele, onde o orgânico e o inorgânico encontram harmonia.

Se agora em geral ainda é possível uma salvação por detrás dos estilos rejeitados e ultrapassados, então ela só pode ocorrer senão mediante uma retomada dessas linhas orgânicas quase inteiramente esquecidas. Tudo o que deve florescer e se tornar exuberante deve aprender com tais imagens pré-góticas, e não há nenhuma espiral, nenhuma digressão e nenhuma violência arquitetônica nas leis profundamente orgânicas dessa digressão que com a sua cabeça não respirasse também na atmosfera desse elemento orgânico, plena de selvagens pressuposições e infinitos, saturado de nuvens, ventoso, musical¹⁸¹.

No cerne deste debate evidencia-se a posição de Bloch contra Riegl e Worringer *sobre a ornamentação*, embora Bloch reconheça a importância dos ornamentos para a história da

¹⁷⁹ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 18.

¹⁸⁰ É possível identificar nas análises de Bloch sobre a cultura egípcia a influência da estética de Hegel, em seu tratamento da cultura egípcia. Cf. HEGEL, G. W. **Cursos de estética**. v. 2 e v.3. op. cit., p. 78-85.

¹⁸¹ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 21.

arte. Qual foi a tarefa de Bloch diante dessa teoria? Ele, “[...] tinha que se situar em uma história da arte, que, depois de Riegl, parece dar mais importância à ornamentação dos objetos de uso do que à grande arte”¹⁸². A. Münster aponta que o pensamento de Bloch está próximo das teorias estéticas de Riegl e de Wilhelm Worringer, proximidades que segundo ele estão no campo “[...] da revificação subjetiva e intuitiva do desejo estético arquitetônico [...]”¹⁸³, e não na totalidade da teoria dos dois. Na exaltação do gótico com sua simbiose entre o orgânico e o inorgânico, Bloch encontra a exuberância da vontade de ressurreição. Enquanto o Egito caminha do interior para o exterior na forma da pedra, é misterioso e sem mistério ao mesmo tempo, o gótico ou a linha gótica não é inércia, mas

[...] possui o foco em si mesma; ela é destituída de repouso e lúgubre assim como as suas formas: os bocéis, as serpentes, as cabeças de animais, os cursos de água, um entrecruzar-se e oscilar desordenados, no qual se encontra o líquido amniótico e o calor de incubação e começa a falar o regaço de todas as dores, voluptuosidades, nascimentos e imagens orgânicas: apenas a linha gótica porta desse modo o fogo central em si mesma, no qual os seres orgânico e espiritual mais profundos são conduzidos ao mesmo tempo à maturidade¹⁸⁴.

Estas são características pelas quais se pode diferenciar o estilo gótico do estilo grego e do estilo egípcio, tanto na fria expressão da pedra como na violenta expressão da alma em sentido transgressor do limite imposto pelo material onde se plasma a vontade da alma. A expressão no gótico tem o infinito como meta, e a inquietação do ser impõe uma transgressão no mundo estático, perfeito e harmônico do estilo grego e na via única para a morte no estilo egípcio. Diferenças estas elencadas pelo próprio Bloch: o Egito “[...] dispõe em camadas, o gótico cria, o Egito imita construtivamente o edifício do universo, o gótico produz simbolicamente o envolvimento, de encontro ao reino anguloso das almas”¹⁸⁵. Bloch então sintetiza a diferença entre o egípcio e o gótico: enquanto no primeiro impera *o signo formal descritivo (deskriptive Formzeichen)*, no segundo impera *o selo formal expressivo-descritivo (expressiv-deskriptive Siegelzeichen)*. Dada essa diferença, ele pode afirmar o gótico como espírito de ressurreição (*Geist der Auferstehung*)¹⁸⁶.

A questão da funcionalidade, neste sentido, ganha outros contornos no gótico, pois existe uma “conformidade com a vida interior” e, para além da vontade de ressurreição, o

¹⁸² MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Uma filosofia expressionista: sobre o Espírito da Utopia. In. LOUREIRO, Isabel; MUSSE, Ricardo. (Org.) **Capítulos do marxismo ocidental**. op. cit., p. 37.

¹⁸³ MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 129.

¹⁸⁴ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 22.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 22.

¹⁸⁶ BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie. 2^ª Fassung von 1923**. op. cit., p. 38.

gótico é para Bloch “[...] *o espírito livre do movimento em si mesmo da expressão* [...]”¹⁸⁷, é a vitória, sem negação absoluta, do orgânico sobre o inorgânico. Com isto, determina-se a superioridade do gótico, no qual o humano pode se encontrar em movimento em direção ao infinito de expressões interiores moldando o mundo à imagem de sua vida interior. Nesse rumar para o infinito, em que podemos entrever um preenchimento do humano, a metáfora “do deslocamento da floresta para dentro do deserto”, não como fim, mas como meio, reflete essa inquietude por transgredir o estático, de fazer florir no seio do humano o Eu utópico capaz de espelhar os sonhos acordados de um mundo melhor. Assim, segundo Francesco Coppelotti, a tese de Bloch do ornamento que expressa o interior do sujeito aponta para um homem estético como objetivo final:

O encontro com o Eu na criação do ornamento implica que o homem estético é dado final, um fato irreduzível diante do qual o pensamento deve capitular, a irrupção do irracionalismo na consciência da alma ocidental. O gosto anuncia o assunto em sua elusiva ausência de responsabilidade, em sua profunda liberdade interior. O homem está sozinho diante de si e, no momento decisivo em que apela ao seu sentimento, toma consciência de sua singularidade. Em todos os outros casos, ele age de acordo com as normas ou se rende a uma realidade objetiva¹⁸⁸.

O gótico aponta o caminho para o alto, aquela primeira *descida vertical* agora encontra na expressão gótica sua *vertical externa*, para o alto. A plasticidade com a qual se desenha o gótico, nas palavras de Bloch, reflete nosso estado de inquietude e plasticidade interior, nossa inadequação no mundo. A constante referência ao Eu pode nos enganar, mas, ao contrário do individualismo, Bloch se preocupa com o nós, busca encontrar um caminho para o humano que ainda vem a ser.

Aqui as imagens, conhecidas de modo estranho, podem nos parecer como um espelho mágico no qual podemos ver o **nosso futuro**, tal como os ornamentos encobertos de **nossa figura** mais interior, tal como a realização adequada, finalmente percebida, a presença de si daquilo que sempre foi tido como significado, do Eu, **do Nós**, do *tat twam asi (o que tu és)* da **nossa** magnificência que vibra em segredo, da **nossa** existência divina oculta. É o mesmo que a nostalgia de finalmente ver o semblante humano [...]”¹⁸⁹.

¹⁸⁷ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 23.

¹⁸⁸ COPPELLOTTI, Francesco. Estética e metareligione per la filosofia futura dell’Europa. In. BLOCH, Ernst. **Spirito dell’utopia**. op. cit., 2004, p. XXVIII, tradução nossa. Esta concepção se assemelha muito à concepção de estética do jovem Bloch, para quem a “[...] definição apriorística da vontade utópica, como renúncia do subjetivo, ansioso, e como constante metafísica de um desejo estético universal, determina a doutrina da arte no *espírito da utopia*” (MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 128).

¹⁸⁹ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 30-31 (negrito nosso).

Por que Bloch se dedica tanto às análises do egípcio e do gótico? Para ele esses dois modelos de arte foram os únicos a levar até o fim suas experiências estéticas, na medida em que habita neles a constante tensão entre morte e ressurreição. Percebe-se isto mais claramente em *O princípio esperança*, quando ele retoma esses pontos no capítulo 38, no tópico *O Egito ou a utopia do cristal da morte, o gótico ou a utopia da árvore da vida*. Pois, “da mesma forma, porém, ambos os símbolos não pairam em absoluto descolados nem são destituídos de um objeto, mas como todos os genuínos, denotam possibilidades reais no mundo, são imagens opostas respondentes a partir de sua latência estética”¹⁹⁰. Embora a sacralidade esteja no centro da discussão dos dois modelos, Bloch estava mais preocupado aqui com as utopias arquitetônicas. Diferente disso, no *Espírito da utopia* ele estava mais interessado no caminho da interioridade para o exterior. Já em *O princípio esperança* ele aprofunda as diferenças entre o *cristal* e a *árvore da vida*. Não há uma negação do estilo egípcio, há um prenúncio utópico de uma arquitetura perfeita, que será referência estética na construção para a posteridade.

[...] enquanto o Egito representa o cristal da morte como perfeição presentida, com a mesma determinação o gótico está relacionado utopicamente à ressurreição e à vida. Em decorrência, seu símbolo arquitetônico é necessariamente expulsar a morte antimorte, *é árvore da vida como perfeição planejada*, reproduzida em forma de Cristo. Enquanto a arte egípcia traz dentro de si um querer vir a ser como pedra, a gótica traz um querer vir a ser como a árvore da vida, como videira de Cristo. Ambos os estilos arquitetônicos foram os únicos a ir radicalmente até o fim nessa sua imitação¹⁹¹.

3.3. A Música: linguagem transgressiva da espera

A música como elemento da transgressão é posta como a mais sublime das artes não apenas no *Espírito da utopia*, mas também em dois outros livros posteriores de Bloch: *Filosofia da música* e *O princípio esperança*. Entre outros predicados, o *Espírito da utopia* recebeu o de filosofia da música; o próprio autor nomeia o capítulo central desta obra de *Philosophie der Musik*, fazendo uma abordagem diferenciada e inovadora não só da história da música como de seu conteúdo. Na música, vontade utópica e subjetividade criadora encontram sua síntese; a música é “[...] o *medium* mais profundo, o ‘espelho do autoencontro’

¹⁹⁰ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2006a, p. 273.

¹⁹¹ Ibidem, p. 279 (grifo nosso).

mais difícil de ser abordado racionalmente, o *medium* estético que expressa do modo mais puro e imediato o elemento utópico que fermenta de modo latente no processo de mundo”¹⁹². Ao falar da filosofia da música na estética da juventude de Bloch, Arno Münster chama-nos a atenção para o fato de que Bloch não era apenas estudioso da música, era músico e maestro, ainda que “frustrado”. Desde cedo frequentava concertos na cidade vizinha à sua, Mannheim; a vida na Suíça também lhe proporcionou significativos espetáculos musicais, assim como a companhia dos músicos que compunham e/ou se apresentavam. Por meio desse acesso, ele aumentou seu conhecimento sobre música e escreveu com propriedade sobre o assunto. Entre algumas personalidades da música citada por A. Münster, com as quais Bloch teve contatos, destacam-se: Otto Klemperer, Kurt Weil e Hans Eisler.

A convivência com compositores e maestros não acomodaram Bloch aos padrões estéticos da música burguesa, mas o fez cada vez mais crítico. A música está diretamente ligada à interioridade do humano no *Espírito da utopia*, ela surge depois das análises da exuberância visual do gótico e da pintura, diminuindo a prioridade da visão no caminho do encontrar-se consigo mesmo. A profundidade da vertical interna depende agora de nossa capacidade de ouvir apenas a nós mesmos, pois “tornamo-nos gradativamente cegos para o que está do lado de fora”¹⁹³. A música é nossa barqueira na travessia da interioridade, aprofundando-nos em nós mesmos. Se com o *jarro velho* o eu estava junto a si mesmo, com a música nos encontramos a caminho; ela como espelho da alma tem sentido quando se compreende que

[...] o som arde de dentro para fora de nós, o som *ouvido*, não ele mesmo ou as suas formas. Contudo, esse som nos mostra o nosso caminho sem recorrer a meios estranhos, ele nos mostra o nosso caminho historicamente interior, como um fogo, no qual não é a luz oscilante, mas nós mesmos que começamos a vibrar e a nos livrar do manto¹⁹⁴.

A história da música é assim contada desde a história do Eu. Bloch não faz uma historiografia da música ligada às formas técnicas ou padrões históricos e sociológicos, mas uma história da música ligada diretamente ao eu e sua relação produtiva-criativa com a música. *Geist der Utopie* recebeu muitas críticas em relação às suas assertivas teórico-filosóficas sobre a música, como a do musicólogo alemão Willi Kahl (1893-1962), que

¹⁹² MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 131-132.

¹⁹³ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 32.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 32.

denunciava a falta de clareza conceitual e a obscuridade na obra¹⁹⁵. Críticas estas que A. Münster observou não se sustentarem, porque o crítico não percebeu a intenção filosófica de Bloch no que tange à música, ao desconsiderar que nosso filósofo se interessa pela saída do obscuro instante vivido. Outro crítico que atacou Bloch foi o dramaturgo e diretor de teatro alemão Max Martersteig (1853-1926), que o condenou como *místico conservador*. Quanto a essas críticas a Bloch no campo da filosofia da música, A. Münster afirma que elas são incompreensões do ponto central da filosofia do jovem Bloch, e se equivocaram sobre a filosofia do encontrar-se consigo mesmo, tornando-a uma “apologia da introspecção pura”, assim como não compreenderam também as relações entre a filosofia do encontrar-se consigo mesmo e as críticas ao capitalismo, nem que a teoria blochiana do encontrar-se consigo mesmo possui uma força revolucionária no eu apontando para fora; deixaram de compreender, portanto, como esta filosofia possui uma força utópica que aponta para a emancipação humana, “mediada pela luta de classes”; e ainda, não perceberam que,

[...] a contribuição de Bloch consiste em ter mostrado que a introdução criativa das forças irracionais, místicas e subjetivas no grande processo da história mundial [...] pode proporcionar a reconciliação definitiva da interioridade com a exterioridade, no sentido da realização definitiva do humano na história¹⁹⁶.

Bloch não estava totalmente interessado em história e sociologia da música, ele queria aquilo que na música é potência: utopia e liberdade. Seu objetivo era explorar de outra maneira o que só a música tem com maestria e abertura ao infinito: o tempo. A música não necessita de um espaço para existir, ela continua rumando para o infinito quando silencia o último acorde do instrumento na apresentação, ressoando ainda no interior do humano como inquietude, arrancando-o de seu ser como pedra para lançá-lo a uma terra em que ele nunca pisou. A música nos leva assim à pátria; ela é, para Bloch, como reforçou Pierre Bouretz, a *linguagem por excelência da espera*¹⁹⁷. Ele não valoriza as obras de artes como simples esteticismos, nem as escruta por uma questão de preciosismo intelectual. Nelas ele percebeu o lugar de síntese dos sonhos diurnos. As obras estão no mundo acabadas formalmente ou não, fragmentadas, todavia abertas, não são um *totum* fechado com uma interpretação unilateral, mas, com as mediações corretas, elas possibilitam não só antecipar o futuro utópico, como compreender o excedente cultural que nelas foi depositado no passado. A música para Bloch

¹⁹⁵ MÜNSTER, Arno. **Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. op. cit., p. 135.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 137.

¹⁹⁷ BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo**. op. cit., p. 722.

tem essa característica de abertura mais ampla que as outras formas de arte, por isso ela nos é apresentada como a mais transgressora de limites em *O princípio esperança*.

A música está fora do campo da ilusão, ela transgride a ilusão e a aparência próprias das artes visuais, transcendendo no próprio mundo o campo do humano e fazendo o homem elevar-se ao *front* do mundo melhor. As experiências que nos fazem experimentar as artes visuais nos deixam na esfera do imediato da sensibilidade e não nos garantem a liberdade total da ilusão; por conseguinte, a experiência de profundidade no humano se expressa na música como melhor representação daquilo que é o momento decisivo da utopia em Bloch, a transgressão de limites, o alargamento da experiência cotidiana no mundo e no interior do humano.

Somente a música é, pois, suscetível de mover-se diretamente no espaço aberto: lá onde o sublime se desembaraça da ilusão das imagens e “nos permite entrever a liberdade futura”. A esse título, descobrindo um domínio em que a mais longínqua essência pode efetuar irrupção no mundo da vida, ela equivale à forma pura de um “iconoclasmo bem compreendido”¹⁹⁸.

A música no *Espírito da utopia* também aponta para a confluência entre o eu e o exterior, daí ser na música onde melhor se capta a ação do gênio. Ela não é só a forma por excelência da transgressão, mas também a morada do gênio. Bloch não analisa a música somente a partir de suas experiências pessoais; ele tem em Nietzsche e Schopenhauer dois mestres, mesmo os criticando. Em relação a Schopenhauer, assume que a música possibilita escutar o ser. Quanto a Nietzsche, vê-se a inatualidade histórica da música, Bloch o cita literalmente: “A música é a última planta a se mostrar. Sim, a música soa como o idioma de uma época perdida em um mundo novo e assombrado, e ela chega tarde demais. Apenas na arte dos músicos holandeses a alma da Idade Média cristã encontrou plena ressonância”¹⁹⁹; inclusive na metodologia de exposição hierárquica das artes Bloch parece seguir Nietzsche, uma vez que a música neste filósofo vem depois da história, da cultura, assim como estabelecido por Bloch no *Espírito da utopia*; entretanto, a música nesta obra não significa a-historicidade, mas expressa da melhor forma possível a própria história.

A partir desses dois pressupostos estético-filosóficos da música, Bloch retira o essencial e critica ambos os filósofos. A limitação da música à esfera do ser é sua principal crítica a Schopenhauer, que não percebe na música aquela potência desveladora do futuro,

¹⁹⁸ Ibidem, p. 725.

¹⁹⁹ BLOCH, Ernst. *Espírito da utopia*. op. cit., p. 38.

separando-a ainda da história²⁰⁰. Todavia, há um aproveitamento significativo das teses nietzschianas sobre a música, mesmo com críticas:

[...] onde ele [Nietzsche] apreende a falta de sincronicidade histórica da música, deixa que ela se torne, todavia, de modo violento um mero *revenant*, relacionando-a historicamente ao passado, em vez de iluminá-la a partir do futuro: como espírito do grau utópico, que, em conformidade com isso, constrói para si sua própria casa no seio da história e da sociologia, a estrutura de suas próprias descobertas e planos existenciais interiores, ainda que com inúmeros parentescos e recepções livres²⁰¹.

Baseado nesses dois filósofos, entre outros, Bloch pode pensar a música como “metafísica do pressentimento e da utopia”²⁰² e como transgressão de limites. Esse pensamento decorre da afirmação de nosso autor de que a única certeza possível é que nos ouvimos pela primeira vez como um infinito cantarolar e dançando²⁰³. Por conseguinte, o canto e a dança são os princípios de nossa interioridade e da própria música. Embora não esteja fazendo uma história formal da música, Bloch não deixa de acompanhar os movimentos de transformações da música na História, desde o canto e a dança até a importância histórica e artística dos grandes compositores, assim como as transformações estéticas e técnicas que ocorreram nesta História.

O procedimento de investigação do encontrar-se consigo mesmo na música é baseado na interioridade de cada artista. Não são as questões técnicas que determinam incondicionalmente a evolução da música e/ou a transtemporalidade de obras e artistas, mas a essência verdadeira dos grandes músicos. O que está em jogo não é a “forma” que passa de uma geração a outra de artistas, mas como cada um utiliza o legado técnico para aplicar às suas próprias genialidades. O que em hipótese alguma significa a aparição *ex nihilo* de um grande compositor: a dívida técnica existe, mas não é determinante no nascimento de grandes obras. Quanto a isso, Bloch é ainda categórico ao lançar uma série de exemplos históricos sobre as dívidas técnicas, seja de Mozart em relação à *opera buffa* ou de Bach com os italianos, mas para ele “a coisa parece ainda mais estranha com Beethoven, cuja maneira nova não é, de um ponto de vista técnico, de modo algum nova,” pois “[...] Beethoven ele mesmo, enquanto discípulo de Haydn, não encontrou nenhum aspecto técnico que precisasse revolucionar em virtude da especificidade de sua maneira musical”²⁰⁴.

²⁰⁰ Para mais detalhes sobre as críticas a Schopenhauer, conferir o tópico *a coisa em si na música*: BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie. 2^o Fassung von 1923**. op. cit., p. 191-201.

²⁰¹ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 38.

²⁰² BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo**. op. cit., p. 727.

²⁰³ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 32.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 36-37.

Bloch desconstrói a noção de progresso técnico na música e sua hierarquia técnica que submete grandes compositores ao passado, anulando suas genialidades, uma vez que a comparação entre eles pelos historiadores da música é o argumento central. A incomparabilidade entre os gênios não está na hierarquia técnica, é a genialidade individual, é a escuta interior que determina a potência criativa da música, assim como sua eternidade, juventude, e portanto, a incomparabilidade entre os compositores, o que não significa dizer que Bloch não reconhece as condições históricas materiais nas quais a música surge:

Se, portanto, um artista podia se sentir independente da vontade de seu tempo [...] então certamente não é o essencial da música [...] que pode ser categorizado econômica e socialmente. Equivoca-se, portanto, aquele que tentasse tornar absoluto aquilo que pode ser benéfico de um ponto de vista econômico ou segundo outra perspectiva qualquer²⁰⁵.

É na força individual da criação que Bloch deposita sua confiança na escuta da música como momento da espera; não é a forma ou a técnica que faz com que a música se torne transgressiva para Bloch, mas a força interior de cada sujeito criativo em suas composições artísticas. Este processo de produção não é descolado do mundo, mas também não é uma produção-reflexo cuja obra espelha o momento histórico-sociológico, como nos diz Bloch: “[...] importa muito mais construir aqui uma casa adequada ao Eu de cada um dos verdadeiros grandes mestres, na qual ele possa residir por si mesmo como ‘estado’ específico ainda além de seus talentos. Nessa casa ele é livre, e conduz ao seu interior apenas a sua alma”²⁰⁶. Assim, não tendo feito uma historiografia da música, ele não nega sua história; entretanto, não vê a música como uma marcha periodicizada para um *telos* cuja estrutura musical passada deve ser descartada, mas constela a música e a utiliza de forma dialética, pondo em movimento os compositores e a história da música para oferecer filosoficamente uma teoria da música centrada no espaço de excelência da espera humana, onde podemos *escutar a liberdade*. Escuta essa que não é a do perito, como nos diz Coppellotti,

A música capta diretamente a contradição do nosso ser utópico, vai à sua raiz, e, por isso, a verdadeira escuta não é nem a estrutural do especialista nem aquela emocional, instintiva, psicológica. Não só isso, na música há momentos, como acontece em Leonora n. 3 de *Fidelio* de Beethoven, em que o sinal da trombeta, além de qualquer dissonância parece nos dar a transformação, a transfiguração absoluta no momento apocalipticamente realizado, do qual fala a carta aos Hebreus no Novo Testamento²⁰⁷.

²⁰⁵ Ibidem, p. 39.

²⁰⁶ Ibidem, p. 37.

²⁰⁷ COPPELLOTTI, Francesco. Estética e metareligione per la filosofia futura dell’Europa. In. BLOCH, Ernst. *Spirito dell’utopia*. op. cit., 2004, p. XXVII (tradução nossa).

Em defesa desta escuta, da mesma forma como criticou a frieza da técnica na arte do ornamento, Bloch também criticou a frieza da razão na música, pois esta é para ele não só o desvelamento interior de um único sujeito, não se presta à egologia do eu, mas, além de nos encaminhar ao encontrar-se consigo mesmo, era “[...] sujeita à teurgia que continha o ‘Nós’ (*Wir*) ou ‘essência’, o conteúdo que seria ‘o Último’ ou o ‘apocalipse’: o surgimento futurista de uma intensidade que poderia se tornar um mundo da segunda verdade”. E ainda, “[...] a música oferecia acesso privilegiado ao ‘mundo secreto’ ou ‘coisa em si’”²⁰⁸. O encontrar-se consigo mesmo na música nos leva a transgredir as fronteiras espaciais e temporais que nos cercam e nos aprisionam interiormente, e produz nas artes uma explosão positiva no interior da obra apontando para o novo, funcionando como possibilidade da existência da arte, o que implica necessariamente a sua eternidade e juventude. A música não é só a linguagem por excelência da espera no humano, mas o mais intenso elemento transgressor no mundo e nas artes, capaz de mediar nossa reconciliação com a pátria que ainda-não houve e levar o sujeito ao encontro consigo mesmo.

3.4. Dom Quixote: uma figura da transgressão de limites no *Espírito da utopia*.

3.4.1. Do interesse por Dom Quixote

O tema Dom Quixote surge na primeira edição do *Espírito da utopia* no tópico *O herói cômico* (*Der komische Held*). Na segunda edição de 1923, Bloch não trabalha mais com o título *O herói cômico*, mas desloca o texto para dentro do capítulo *A forma da questão inconstrutível* (*Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage*), juntamente com a parte sobre *A teoria do drama*, onde debate com Lukács sobre a tragédia²⁰⁹, renomeando os títulos respectivamente como *Excursão sobre Dom Quixote* (*Exkurs über Don Quixote*) e *Apêndice ao Excursão: inibição e tragédia no caminho da real autoinvenção* (*Anhang zum Exkurs: Hemmung und Tragödie auf dem Weg zur realen Selbstinvention*). Na terceira edição de 1964,

²⁰⁸ HUDSON, Wayne. *The marxist philosophy of Ernst Bloch*. op. cit., p. 27 (tradução nossa).

²⁰⁹ Neste capítulo não trabalharemos “a teoria do drama” em virtude do espaço e de nossa proposta, que é especificamente apresentar Dom Quixote como figura da transgressão já no *Espírito da utopia*. Contudo, para uma compreensão do conteúdo presente nesse tópico, Miguel Vedda faz uma excelente análise tanto do texto lukacsiano, “a metafísica da tragédia”, como da relação deste com “a teoria do drama” de Bloch, apontando as críticas deste a Lukács e os limites destas críticas. (VEDDA, Miguel. *Tragedia, actualidad, utopía: a propósito de las controversias entre el joven Lukács y el joven Bloch*. In. _____. (Copilador). **Ernst Bloch: tendencia y latencias de un pensamiento**. 1. ed. Buenos Aires: Herramienta, 2007, p. 97-110).

Dom Quixote não aparece mais, ficando apenas a crítica à Lukács no tópico *Apêndice ao Excursus: inibição e tragédia no caminho da real autoinvenção*. Ivan Boldyrev pontua não só as modificações e os deslocamentos dos capítulos do *Espírito da utopia*, mas também os movimentos no interior do texto. Além disso, ele percebeu a importante virada conceitual no texto sobre Dom Quixote no que diz respeito à aproximação de Bloch à primeira edição da *Teoria do Romance* de Lukács, em que os dois reconhecem a inadequação histórico-filosófica de Dom Quixote. Na segunda edição Bloch se afasta de Lukács, aproximando-se de Dostoiévski.

Nota-se que na edição de 1964 Dom Quixote é citado uma única vez no capítulo sobre *a forma da questão inconstrutível*²¹⁰, mas já está presente nesta época em *O princípio esperança* como figura fundamental no *projeto* messiânico de Bloch²¹¹. O resgate do escrito da primeira edição do *Espírito da utopia* demonstra que Dom Quixote é uma figura genuína da transgressão para nosso autor, que apresentará 41 anos depois não somente Dom Quixote como um herói cômico-melancólico, mas como figura da transgressão de limites, cujo par dialético é o Fausto de Goethe, relação que já aparece na edição de 1918 do *Espírito da utopia*. Este resgate e entrelaçamento demonstram que a transgressão, ou uma estética antecipadora transgressiva, já germina nas páginas da primeira obra publicada por nosso filósofo.

Dom Quixote representa para Bloch a figura da imediaticidade, cuja imagem compara-se à juventude, caracterizada por aquela pulsão para a frente cujos limites não impedem a ação. Contudo, a preocupação de Bloch é lançar um olhar penetrante sobre Dom Quixote²¹² em virtude de seu desejo por um mundo melhor e de uma utopia concreta que está em fermentação como desejo e sonho desperto no fidalgo. Ele é um modelo de transgressão que vige nas veias de quem tem a inquietude em seu interior; entretanto, a *vertical interna* quando, quis se exteriorizar em Dom Quixote, não encontrou a mediação necessária para construir a morada da alma no mundo. A dificuldade de exteriorizar o sentimento não é um problema exclusivo de Dom Quixote, pois ocorre devido à contradição entre o sujeito e o mundo. A vontade utópica em Dom Quixote não encontra mediação com o mundo para sua concretização; ele age em vão, a ação do cavaleiro da triste figura, que surge de suas leituras

²¹⁰ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 2^e Fassung von 1923*. op. cit., p. 234.

²¹¹ “[...] rejeitado tanto pela terra quanto pelo céu, não consegue produzir nada além de um agir inofensivo, que a ninguém representa, cômico e por isso timidamente moderado, diante do nada imóvel, diante do leão do destino que nem mesmo chegou a piscar. Praticamente tudo o que há de sublime acabou ali em maluquice e quimera, ainda que na maluquice de uma existência plena e na quimera de um ideal messiânico.” (BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 3. Tradução de Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ:/Contraponto, 2006b, p. 129).

²¹² BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^e Fassung von 1918*. op. cit., p. 55.

dos livros de cavalaria e toda uma ética desta literatura, é incondicional desde o início. Como assinala Bloch em *O princípio esperança*: “[...] um agir não-mediado nada é além de abstrato e sua derrota geralmente deixa uma impressão ridícula [...]”²¹³.

Por que Bloch se interessa tanto por Dom Quixote? Não é um interesse supérfluo; segundo Gert Ueding, existe algo de autobiográfico entre Bloch e Dom Quixote. Para ele, o fundo autobiográfico é o fundamento da relação entre a personagem e o filósofo, o que sustenta seu argumento de identificação entre *O princípio esperança* de Bloch e a *utopia equestre* de Dom Quixote²¹⁴. Para isso, G. Ueding se baseia nas análises do capítulo 50 do *Princípio esperança*, nos diários de Bloch, nas cartas deste com sua primeira esposa, Else von Stritzky, com Lukács, e especialmente em uma carta de Kracauer a Bloch de 1965.

Ele demonstra que embora o capítulo de *O princípio esperança* seja dedicado a Dom Quixote e ao Fausto de Goethe, o espaço é majoritariamente dedicado à primeira personagem. Assim, na investigação sobre Dom Quixote no ocidente, ele aponta que, como Jorge Luis Borges, Bloch não vê Dom Quixote como uma personagem literária, mas *como um indivíduo real*²¹⁵. Lukács, tal como Bloch, ao contrário de Hegel, de Schelling, de Schopenhauer e de Nietzsche, faz uma interpretação diferente de Dom Quixote; para Lukács, a personagem é “[...] a expressão ideológica e artística da grande ‘crise da transição da humanidade’”²¹⁶. Sobre o traço biográfico de nosso filósofo numa comparação com Dom Quixote, G. Ueding, mesmo reconhecendo os perigos desse método para o pensamento de Bloch, que censurou esse tipo de abordagem, diz ser necessário investigar algumas motivações pessoais do interesse de Bloch pelo fidalgo. Assim, os traços elencados por G. Ueding são: a interpretação de Dulcineia del Toboso em aproximação à primeira experiência amorosa de Bloch com Else von Stritzky, a partir dos diários e suas correspondências com esta; a própria identificação pessoal de Bloch com Dom Quixote, pois desde a juventude seu comportamento se assemelhava ao do cavaleiro da triste figura, como nas diversas controvérsias ocorridas no ciclo de Max Weber. O espírito quixotesco de Bloch, segundo Ueding, pode ser testemunhado já nas frases iniciais do *Espírito da utopia*. Dom Quixote, segundo ele, também seria a personagem principal de Bloch, apesar de Fausto ser quem melhor representaria sua filosofia utópica; segundo ele, “[...] Dom Quixote é o princípio esperança como ‘utopia equestre’ na

²¹³ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 3. op. cit., p. 118.

²¹⁴ UEDING, Gert. Don Chisciotte nel “Princípio speranza”. In. CUNICO, Gerardo (Cura). *Attualità e prospettive del “Princípio speranza”: l’opera fondamentale e il pensiero di Ernst Bloch*. Napoli: Edizioni La Città del Sole, 1998, p. 154.

²¹⁵ Ibidem, p. 135.

²¹⁶ Ibidem, p. 137 (tradução nossa).

história. Isso também se aplica ao lado cômico do personagem, que expressa o sinal do fracasso e, ao mesmo tempo, a pré-aparição de seu oposto [...]”²¹⁷.

Esta interpretação é interessante para não perdermos de vista a importância de Dom Quixote como figura da transgressão desde o *Espírito da utopia*, auxiliando-nos ainda na compreensão do lugar adequado de Dom Quixote em *O princípio esperança* ao lado das outras figuras da transgressão (Fausto, Dom Juan, etc.), assim como reforça a tese da fermentação de uma estética da antecipação transgressiva já na primeira obra de Bloch. Todavia, quanto ao interesse de Bloch por Dom Quixote, aponta-se a seguinte chave interpretativa: do ponto de vista teórico, há vários aspectos para destacar o seu interesse pela obra de Cervantes: elementos expressionistas, a utopia, os sonhos acordados, a fantasia, o amor, a justiça, o bem, a política, a moralidade, o encontrar-se consigo mesmo, e a dimensão da transgressão de fronteiras. Entretanto, há algo que chama atenção e merece destaque: a presença de *Cervantes no país de Fausto*. Antes de Bloch já havia uma tradição consolidada nos estudos e traduções da obra de Cervantes na Alemanha. Dom Quixote não foi apenas uma obra polêmica, como também fundamental ao espírito alemão²¹⁸. Conhecendo a história do pensamento filosófico e literário alemão, Bloch não poderia ficar indiferente a esta obra. Escrever sobre Dom Quixote é se colocar na linha dos grandes pensadores da Alemanha. Se a história não foi suficiente para direcionar Bloch ao encontro do fidalgo cervantino, as controvérsias com Lukács foram influências consideráveis para seu interesse.

No tópico *a triste figura e a ilusão dourada* em *O princípio esperança*, Bloch assinala algumas interpretações alemãs de Dom Quixote. Salienta-se neste ponto uma diferença significativa entre este texto e a primeira versão, *O herói cômico*, uma vez que estes acréscimos sobre a recepção de Dom Quixote na Alemanha não existiam na edição de 1918 do *Espírito da utopia*. Ele cita o personagem Gregers Werle de *O pato selvagem* de Ibsen: “uma figura dom-quixotesca sob outras constelações cobrando exigências ideais sem percepção para os devedores insolventes, sim, sumidos”. Bloch lembra também de Marx e sua crítica ao utopismo abstrato que o fez ter reservas em relação a Dom Quixote, pois, segundo Bloch, “[...] o *caballero* foi apreendido por Marx como cosmovisão integral e como seu

²¹⁷ Ibidem, p. 148 (tradução nossa).

²¹⁸ A recepção de Dom Quixote na Alemanha, suas polêmicas interpretativas, as influências, a *batalha das traduções* e a contribuição desta obra para o pensamento filosófico e literário da Alemanha são descritas em detalhes precisos por Jean-Jacques Achille Bertrand em seu livro *Cervantes dans le pays de Faust*. Não há espaço para uma reconstrução dos argumentos e dados históricos dessa recepção aqui. Contudo, salientamos que o encontro com a obra de Bertrand nos abriu o horizonte interpretativo de que o interesse de Bloch por Dom Quixote não é apenas conceitual ou autobiográfico, mas se encontra também no participar do espírito de uma tradição em que a influência de Cervantes contribuiu para o desenvolvimento da filosofia alemã. Cf. BERTRAND, Jean-Jacques. A. **Cervantes en el país de Fausto**. Madrid: Ediciones Cultura Hispânica, 1950.

destino [...] no sentido de que já Dom Quixote teria pago pelo erro de ter considerado a cavalaria andante igualmente compatível com todas as formas econômicas da sociedade”²¹⁹, além da associação direta entre Dom Quixote e as interpretações abstratas do mundo. Kant também é mencionado nestes acréscimos, pois teria compreendido e sentido profundamente o incondicional de Dom Quixote, embora tenha acusado Cervantes de não ter direcionado corretamente a “paixão fantástica e romântica” em Dom Quixote, ou melhor, não fez bom uso da razão para instruir seu cavaleiro andante. Schelling também é citado nesta recepção de Dom Quixote, pelo próprio Bloch: “Schelling disse certa vez, na sua *Filosofia da arte*, que a duquesa tinha tudo em comum com Circe, excetuando a beleza; na verdade, ali tudo é um mundo de disfarces, e só Dom Quixote não se torna um porco. De fato, a encenação teatral na corte é completamente cínica [...]”²²⁰.

Bloch menciona ainda quem parece ser sua maior influência em sua virada teórica em torno de Dom Quixote, a saber: Dostoiévski, este que segundo nosso filósofo “[...] a partir de uma outra janela e de uma outra perspectiva, observa o seguinte a respeito de Dom Quixote: ‘Quando chegar a hora do juízo final, o ser humano não esquecerá de levar consigo este que é o livro mais triste de todos’”²²¹. E termina compartilhando da visão de que no Quixote “há um *ecce homo* na pureza escarnecida do cavaleiro, um tipo de reflexo de Cristo ainda presente na caricatura desmerecida”²²². O que foi dito não representa a totalidade do conhecimento de Bloch sobre a recepção de Dom Quixote na Alemanha; seu interesse, além de conceitual e estético-filosófico, é também um interesse histórico ligado a uma tradição que, desde a chegada de Dom Quixote à Alemanha, não parou de produzir interpretações desta obra. É nesta chave de leitura que se interpreta nesta tese um dos principais interesses de Bloch pela obra de Cervantes.

3.4.2. Dom Quixote no *Espírito da utopia*

O fidalgo estava disposto a realizar a justiça no mundo: “[...] ele cavalga incansavelmente nos dias mais quentes de verão em sua pesada e enferrujada armadura para ajudar viúvas e órfãos e dar às virgens sua poderosa e compassiva proteção”²²³. Como forma de amor, escolhe uma única mulher a quem dedicar seus sentimentos e glórias: Dulcineia del

²¹⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 127.

²²⁰ Ibidem, p. 132.

²²¹ Ibidem, p. 130.

²²² Ibidem, p. 131.

²²³ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie*. 1^ª Fassung von 1918. op. cit., p. 55.

Toboso. A figura de Dom Quixote é de superação, de prática de seus sonhos diurnos, uma figura da exageração. Ao sair para o mundo como cavaleiro da triste figura que desafia a injustiça do mundo, executa e realiza, mesmo que fracassando, o universo imaginário de sua mente, embora seus afetos tenham continuado poético-literários enquanto se relacionava com o mundo concreto. Isto é explícito desde o momento em que teve de tomar como modelo alguém igualmente da literatura para guiar sua jornada cavalheiresca e amorosa. Teve que decidir entre figuras lendárias da cavalaria totalmente opostas, Amadis de Gaula ou Orlando “o furioso”²²⁴. Escolheu a melancolia de Amadis e iniciou sua jornada de obstáculos, fracassos e utopia.

Em sua tese sobre o desejo de obstáculo em Dom Quixote, Cesáreo Bandera afirma que o fidalgo “[...] parece ter uma extraordinária capacidade de esquecer ou deixar de lado até suas mais estrondosas derrotas”²²⁵. Segundo sua tese, Dom Quixote não está só em busca de aventura, mas quer ser um herói, quer pertencer ao mundo dos heróis, e por isso ele não aceita o fracasso, o que seria humilhante e terrível. Dom Quixote, mesmo diante de todas as evidências do mundo e dos argumentos de Sancho, seu escudeiro e fiel companheiro de cavalaria, não aceita o fracasso, está sempre justificando seus infortúnios. Assim, escolhe-se Amadis não somente porque ele é melancólico e apaixonado, mas por uma outra razão, que Cesáreo nos apresenta, a saber:

[...] não é a derrota pura e simples o que angustia Dom Quixote, mas a derrota pelo perigo ineludível que implica ser excluído da presença luminosa de Amadis. Sim, porque o cavaleiro Dom Quixote não vê a si mesmo através de Deus, [...] mas através do invencível, do heroico Amadis, e esse ídolo não perdoa o fracasso²²⁶.

Dom Quixote está o tempo todo provando a si mesmo, escolheu um modelo que não aceita o fracasso, por isso se levanta e continua. Ele quer ser como Amadis, e, na medida em que é nosso herói cômico-trágico, ele é como Amadis. Sua saída em busca de obstáculos é um desafio que nosso herói não pode e nem cogita negar. Se Cesáreo o trata aqui como louco, é nosso intuito não acolher totalmente esse adjetivo, pois na loucura não teriam lugar os sonhos acordados. Se há em Amadis um modelo a ser seguido, é porque ele é um ideal ainda não alcançado, sonhado, onde nenhum ser humano ainda pisou, e, nesse sentido, pode-se dizer que é ser outro como si mesmo que movimenta Dom Quixote para a frente.

²²⁴ Ibidem, p. 56.

²²⁵ BANDERA, Cesáreo. “Despojada e despida”: a humilde história de Dom Quixote: reflexões sobre a origem do romance moderno. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012, p. 360.

²²⁶ Ibidem, p. 360.

Segundo a tese de Cesáreo, “nenhum sucesso será capaz de provar-lhe, [...] que ele é digno de estar na companhia de Amadis. A cada novo desafio que se apresente em seu caminho, essa dignidade ficará em suspenso, e tão radical e angustiantemente necessitada de prova quanto na primeira vez”²²⁷. Nosso fidalgo será sempre perseguido pelo fracasso, porque mesmo que vença todos seus opositores, ainda lhe restará vencer Amadis, e esse ele não poderá vencer, sob o risco de não encontrar sentido nem outro ideal capaz de guiá-lo ao destino de ser um autêntico cavaleiro. A análise do papel de Amadis como invencível e luminoso herói, como modelo ideal de Dom Quixote feita por Cesáreo é conveniente; entretanto, para nós, ao reduzir o fracasso de Dom Quixote à loucura e à invencibilidade do modelo Amadis, coloca em xeque as questões sociopolíticas concretas nas quais Dom Quixote agia, além da inadequação histórica entre seus sonhos acordados e o labor para realizá-los, ou, ainda, a falta de mediação necessária para sua realização. Mas, para Cesáreo:

O Quixote de Cervantes não fracassa, em última instância, por razões de circunstância (porque é velho demais, ou fraco demais, porque tem azar, porque não calcula bem os riscos, porque tem alucinações, etc.) mas porque se meteu existencialmente num fracasso perene, porque escolheu levar uma vida em que nenhum sucesso será equiparável ao de Amadis, que definitivamente é o único sucesso convincente “autêntico”, “verdadeiro”²²⁸.

Esse determinismo do fracasso ou existencialismo puramente subjetivista não se sustenta, uma vez que Dom Quixote salvou Amadis de Gaula na ocasião em que colocou em dúvidas a vitória deste sobre dez mil inimigos em uma hora. É impossível até mesmo para seu modelo ideal vencer em uma hora uma luta tão desigual como esta. Como não há espaço nem para a realidade empírica nem para o fracasso de seu modelo Amadis em seu mundo fabuloso, Dom Quixote o salva pela fantasia: os inimigos eram espíritos, não de carne e osso; seus corpos tinham propriedades que permitiram Amadis destruir vários oponentes com um único golpe de espada. Aquilo que era impossível, e colocava em dúvida a integridade heroica de Amadis e seu ideal de cavaleiro a ser seguido, foi salvo por Dom Quixote. Como nos diz Bloch, “a constituição física dos espíritos e sua estatística vem em socorro da fé heroica, e a empiria como no caso da pancadaria e também no da desilusão ocorrida não possui nenhuma verdade”²²⁹. O mais importante surge no fim do romance, quando Dom Quixote vence Amadis ao se tornar um verdadeiro cavaleiro em seu leito de morte, declarando-se inimigo de Amadis e de sua linhagem, mas fundamentalmente reconhecendo-se bom, síntese de toda a

²²⁷ Ibidem, p. 362.

²²⁸ Ibidem, p. 363.

²²⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 122.

sua aventura e virtudes necessárias a um autêntico herói. Por isso, não há um determinismo do fracasso em Dom Quixote, mas sim um fracasso como mediação entre a aventura fantástica de nosso fidalgo e a sua autoidentificação como herói eleito no momento de seu nascimento para o bem: o encontrar-se consigo mesmo no leito da morte.

Mas até este momento, o de sua autoidentificação empírica como eleito para o bem, houve uma longa caminhada. Preso ao passado, desconsiderando seu presente, sozinho ele partiu sem dinheiro algum, como os cavaleiros andantes de seus livros, para agir segundo a determinação da imaginação, para transgredir os limites, embora de forma abstrata. Dom Quixote foi envenenado pelos livros de cavalaria, histórias fantásticas de lutas, glórias e histórias de amor²³⁰; a realidade foi obscurecida, ele não percebeu a diferença entre as experiências vividas e o dado real, sua imaginação era seu princípio de realidade, e tudo se transforma em algo monstruoso a ser combatido, em injustiça a ser corrigida, em maravilhas e belezas para serem admiradas e amadas. O desejo de algo que ainda não se possui, mas que é belo e de que somos dignos tem na figura de Dulcineia seu elemento central; mesmo sem nunca a ter visto, ele vive por ela incondicionalmente.

Sua trajetória pelo mundo não é só de devaneios, mas realização de seus sonhos despertados como realidade mesma. Ainda que a inadequação social lhe transforme em um fantasma, seus sonhos têm caráter utópico-arcaico projetados para o futuro, na luta por um mundo mais nobre e mais colorido. Não há uma separação entre o real e a fantasia em Dom Quixote, principalmente na relação amorosa deste com Dulcineia. Aliás, nos momentos em que parece surgir a lucidez ele reorganiza o argumento e a ação em função do imaginário. A condição em que ele se encontra não é a questão central, ele está sempre na pior ou nas mais adversas das situações, e não é esse choque de realidade experienciada no corpo que lhe faz convencer de sua inadequação temporal, mas sua ilusão é sua verdade. Bloch expõe a figura decadente de Dom Quixote numa seriedade que não se encaixa no livro, ou melhor, ele dá ao livro o valor que ele merece. As gargalhadas não são o cerne da questão, Bloch é um leitor atento, que sabe o que representa Dom Quixote e a sua época:

[...] os tempos mudaram, entretanto, como os tempos modernos, e com eles um céu diferente, uma terra mais sombria e mais sólida veio e, portanto, por causa de seu *a priori* completamente abstrato, representa apenas a caricatura de um *fundatum* fantasmagórico que seu espírito constitutivo representa²³¹.

²³⁰ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^o Fassung von 1918*. op. cit., p. 56.

²³¹ *Ibidem*, p. 59 (tradução nossa).

É sobre o sonho acordado de Quixote que se concentra a análise de Bloch, que empreende uma leitura histórico-econômica na qual Dom Quixote sai para batalha, onde as temporalidades não se encontram. O fidalgo vive outro tempo para quem o via, talvez o tempo da infância e da brincadeira, daí seu caráter inofensivo. Ele não compreendeu, nem poderia, que a cavalaria andante não tem espaço sob as condições econômicas da era moderna, embora a Espanha de Cervantes ainda fosse feudal. Pode-se com Bloch reclamar as *bondades distorcidas* de Dom Quixote, sua exigência de fazer o bem o coloca em má situação sempre. Não há egoísmo, ele é um cavaleiro para o “Nós”, é a expressão da justiça, ou pelo menos do desejo desta. Bloch encaminha a discussão do herói cômico para o centro do destino humano: o bem. Em sua ação desmedida, em sua bondade única, ele reconhece uma figura da transgressão, ainda que transgressão imediata²³². As forças imaginárias não ficaram só na fermentação, mas partiram para a ação. Ele ousou instaurar o bem, a justiça e a beleza na terra. Não recolheu em sua casa somente devaneios, mas paisagens dos sonhos de um mundo melhor. Tem-se então a germinação da tese da estética da antecipação transgressiva no *Espírito da utopia*, no momento em que Bloch legitima todas as ações de Dom Quixote fazendo-o transgressor de limites.

Aqui está uma pessoa que não ficou satisfeita com as leituras. Ele não se contentou em olhar pelo buraco da fechadura e ouvir atrás da porta como um doméstico, mas irrompeu e trouxe a si mesmo o bom, o radiante, o puro, o mundo sem desapontamento, o radiante raio de sol da busca da alma em todo lugar para ser restaurado. Assim, Dom Quixote foi forçado a *transgredir (überschreiten)* a barreira meramente contemplativa na abundância cada vez mais veloz de seus sonhos de vigília²³³.

Dom Quixote se encontra em um mundo vazio, em transformação pela burguesia em ascensão; o mundo da cavalaria já não existe mais. Se ele é ridículo, sujeito à zombaria, é porque age de acordo com normas antigas e ideais que nunca se concretizaram anteriormente, age como um louco para seu tempo porque age com a mentalidade de um homem medieval (*mittelalterlichen Menschen verehrten*). Mas ainda assim, ele continua sua jornada, “mas, por assim dizer, a ilusão de Quixote é decididamente altamente relativa, com relações claras com o seu tempo, uma loucura indicativa com um grande passado histórico-filosófico. O cavaleiro deve *ultrapassar* e dourar infinitamente [...]”²³⁴. Dom Quixote continua, mesmo diante de

²³² “Ele não apenas não conhece nenhuma medida nem compromisso; na exuberância de seu incondicionamento ele não tem graus nem alívio; ele correu até a morte no menor obstáculo com muito esforço demais. Claro, essa loucura está profundamente enraizada na antítese do seu tempo.” (Ibidem, p. 60, tradução nossa).

²³³ Ibidem p. 60. (tradução e grifo nossos).

²³⁴ Ibidem, p. 61 (tradução nossa).

todos os acontecimentos, transgredindo e ultrapassando os limites históricos e éticos de seu tempo. A inquietação interior busca a existência na realidade, que é contraditória, e na qual os valores do bem, da justiça e do amor são da esfera do romance e da ficção. Por isso Bloch pode dizer que ele é último cavaleiro gótico, “[...] Quixote faz-se apenas solitário e problemático, verdadeiramente o último ‘Gótico’ (*letzte “Gotiker”*). O cavaleiro é insano comparado ao seu tempo, incompreensível e enlouquecido pela profanação de seu tempo [...]”²³⁵.

Mesmo diante de todas as adversidades, Dom Quixote não recebe ajuda do céu, os espíritos maus só vêm para confundi-lo e, ao contrário do cavaleiro Zendelwal, não há mais ajuda transcendente no além-céu. Bloch faz uma comparação entre Quixote e Zendelwal em *O princípio esperança*, ao narrar a história *A virgem como cavaleiro*. Nesta história, o cavaleiro Zendelwal é um típico sonhador abstrato; como Dom Quixote, ele não entendia nada do mundo, mas havia em si uma força subjetiva que o fazia fantasiar sobre o mundo e as mulheres. Ele antecipava consideravelmente todos os seus feitos, perdia-se em devaneios e era indeciso em seu agir. Seus pensamentos fantasiosos eram sua realidade. Contudo, ao contrário de Dom Quixote, e isso é importante para o projeto utópico concreto de Bloch, Zendelwal recebeu ajuda dos céus para vencer uma batalha que ele mesmo não lutou. Bloch narra que ele havia se apaixonado pela condessa de Bertrade, e que afastado dela viveu por muito tempo pensando em tê-la. Quando soube da notícia de que haveria um torneio onde o vencedor ganharia a mão da condessa, partiu em viagem para a realização desse desejo. Mas no caminho foi tomado por seus devaneios e começou a antecipar todo o acontecimento da luta até seu casamento com a condessa. Tudo de acordo com seu desejo e inquietação. Seu sonho acordado o imergiu em abstrações, fazendo-o chegar ao torneio quando este já havia terminado. Sua sorte é que entre o sonho e a realidade interveio a Virgem Maria, que lutou em seu lugar e venceu o torneio. A Virgem realizou não só os feitos que ele sonhara acordado enquanto caminhava para o torneio como também usou suas próprias palavras e tudo que ele imaginara falar à condessa. Aqui a felicidade é fabulosamente real²³⁶. Não há lucidez, a interioridade inquieta não sai em forma de ação; aqui nem mesmo há ação, sequer ação não mediada, como em Dom Quixote. A intervenção utópica-mágica-celeste não vem em socorro do cavaleiro da triste figura.

²³⁵ Ibidem, p. 61 (tradução nossa).

²³⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 350.

Sem ajudas mágicas, míticas ou milagrosas, a realidade dura em que Dom Quixote vive o faz nosso irmão mais pobre (*unser ärmerer Bruder*)²³⁷. Ao invés de evitar os obstáculos, está justamente em busca destes, pois a aventura requer obstáculos, que, quanto maiores forem, maior será sua fama e glória. Portanto, ele quer os grandes desafios, é homem-modelo de coragem. Entretanto, ele enfrenta todos os desafios para socorrer e salvar os oprimidos sem saber que é ele quem precisa de ajuda. Contudo, segue seu destino sem se importar com a zombaria de que é objeto, zombaria essa que, inclusive, tem a culpa do sobrenatural que transforma exército em porcos, por exemplo. Obstáculo e fracasso são sinônimos em Dom Quixote; para Bloch, a utopia e a esperança expressam esses dois conceitos de formas diferentes. A utopia concreta possui sua resistência, seus obstáculos subjetivos e objetivos, e a esperança está sujeita ao fracasso, podendo não se realizar. Mas isso não é motivo para desistências, porque os sonhos diurnos continuam, porque o homem ainda está em *maus lençóis*, porque há ainda humilhação e diminuição da dignidade humana. O reino da justiça que quer implantar Dom Quixote ainda não chegou. Ele encarna assim, pelo seu fracasso, pelos obstáculos e pelo continuar de pé rumo à sua meta, a idade de ouro, o reino da justiça na terra, os elementos transgressivos de uma utopia concreta.

Ao contrário dessa força explosiva e destruidora de si, dessa ação sem a mediação correta, sem o princípio de realidade concreto, surge a figura de seu par dialético: Fausto. Surge assim uma centelha importante tanto para a chave interpretativa de que há uma continuidade no pensamento de Bloch, como para a tese da fermentação do conceito de transgressão na primeira obra publicada de Bloch, a saber: a comparação entre Fausto e Dom Quixote que aparecerá décadas mais tarde, novamente em *O princípio esperança*, de maneira mais sistematizada por Bloch. Assim, comparando a inquietude de Dom Quixote com a inquietude de Fausto na edição de 1918 do *Espírito da utopia*, Bloch lembra que Fausto não capitulou diante da inquietude e também se lançou para o mundo, entretanto, diferentemente de Dom Quixote, ele

[...] primeiro procurou compreender, equilibrar-se com as regiões, fortalecê-las, educá-las e, só então, ensinar muito de sua própria história no mundo, reaparecer. Ele sempre vem apenas para desaparecer de novo em novos distritos, a fim de transformar o mundo completamente sobre si mesmo e, assim, acelerando, enriquecendo o todo, repetindo a jornada do eu e de nós através do mundo²³⁸.

²³⁷ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^o Fassung von 1918*. op. cit., p. 62.

²³⁸ *Ibidem*, p. 63 (tradução nossa).

Dom Quixote e Fausto são relacionados nas duas principais obras de Bloch à utopia e aos sonhos acordados, à mediação e à imediaticidade da ação. A força interior em Dom Quixote, e essa tensão entre a força interior e o labor concreto para expressão dessa força, é o que leva Bloch a pensar a questão da transgressão segundo a dimensão da mediação e da não-mediação do desejo em forma de sonho desperto na figura do fidalgo. Bloch não descarta a ação não mediada, pois “o não-mediado, [...], tem sua desvantagem, sua honra e sua juventude; o mediado, com sua ampla visão e experiência comedida, tem sua vantagem, sua dignidade e sua maturidade”²³⁹. Os sonhos em Dom Quixote são exagerados; e justamente esse exagero faz parte do alargamento da realidade, já que é ele mesmo um motivo pelo qual se transgride o real pela imaginação: em si mesma a figura do cavaleiro errante cervantino é exagero. Isso lhe garante inclusive encarar suas derrotas com justificativas igualmente exageradas. As fantasias, as batalhas, os fracassos e as justificativas destes são simultaneamente exagerados. Neste exagero, Bloch encontra sua utopia e a dignidade da jornada quixotesca. Ele cita Cervantes para apontar o real objetivo de Dom Quixote: “Sancho amigo, hás de saber que nasci, por determinação do céu, nesta idade de ferro, para nela ressuscitar a idade ouro (I, cap. 20)”²⁴⁰.

Bloch fala literalmente que Dom Quixote transita pela esperança, e que seu exagero o impulsiona para a restauração de um tempo que ainda não houve, mas que é nossa pátria. Assim, embora ele esteja preso aos tempos medievais, a utopia de um mundo melhor por vir permanece acesa em cada uma de suas exagerações e em cada uma de suas batalhas. Exagerações que dão lugar à lucidez no momento crucial do encontrar-se consigo mesmo ou do despertar de Dom Quixote que se dá no leito de morte. Bloch chamou este instante de “autoidentificação empírica”. É uma cena que não tem riso, a seriedade sobrevém, a lucidez se apresenta: “fui louco e estou hoje em meu juízo; fui Dom Quixote *de la Mancha* e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom’. Alonzo el Bueno: é a designação mais tranquila, mas abaladora [...]”²⁴¹. Este é um momento incógnito, o momento onde não há mais ilusão, não cabe mais a zombaria, onde o tempo tem sentido, onde o *fixum* do passado se move, onde o sujeito é capaz de fazer de si síntese “[...] Dom Quixote restabeleceu para si novamente a relação que tinha se tornado a mais insustentável, a relação entre antecipação e passado, entre a força da esperança sem igual e o céu ensurdecido de um mundo de estamentos que havia

²³⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 118.

²⁴⁰ Ibidem, p. 121.

²⁴¹ Ibidem, p. 125.

morrido”²⁴². Mas também há aqui um dos paradoxos centrais do livro: o leito de morte em que surge um momento de lucidez, pois entre a claridade do mundo na figura de Sancho e a escuridão na figura de Dom Quixote, e entre o paradoxo do cômico-trágico, e na hora da autoidentificação empírica, do seu reconhecimento como um homem bom, Bloch reconhece a passagem para a tragédia mediante o seguinte paradoxo:

[...] em nenhum lugar o sofrimento fútil parece substância fértil, em nenhum lugar os adversários subjugarão os carrascos de um Deus, para quem a morte está entrelaçada com a vitória, e apesar disso o grande destino trágico do herói está prestes a ser realizado antes da transcendência impura²⁴³.

Se a história de Dom Quixote foi de abstrações e incondicionalidades, de divertimento e melancolia, advertência e comprometimento; se seus fracassos não corresponderam às suas expectativas, e se não conseguiu ajudar nem um órfão nem uma viúva, tampouco um inocente, não são esses os motivos que nos arrebatam na leitura; todas essas abstrações caem diante do conteúdo concreto e utópico: o Bem. A moralidade como síntese de seu despertar no leito da morte, como nos ensina Bloch, é a mais forte não-utopia. Este é o tom da interpretação blochiana do livro mais engraçado e triste ao mesmo tempo da literatura:

O conteúdo é bondade, sim, idade de ouro, [...], mas o percurso até ela acontece ali mediante as abstrações mais malucas e espancadas de que o mundo tem conhecimento. É nesse embate que consiste a demência de Dom Quixote, é dele que advém seu destino cômico-triste. Ele é o maior utopista já posto em versos, e ao mesmo tempo a sua caricatura [...]²⁴⁴.

Mesmo caricaturado, Dom Quixote é para Bloch o cavaleiro da utopia. Não é a zombaria que fica como ensinamento do livro, mas a bondade, a utopia (ainda que abstrata) e o conteúdo do bem, a justiça e o amor, que percorre toda a obra, que nos adverte e nos ensina a sonhar. Não há conteúdo de esperança que não possua uma grande dose de quixotismo; por isso, ele não pode ser desprezado nem deixado a si mesmo, mas deve ser associado ao conhecimento do mundo com a mediação correta. Dom Quixote como figura da transgressão de limites desde o *Espírito da utopia* coloca o problema da mediação entre os sonhos acordados e a realidade concreta. A transgressão dos limites adveio de seus delírios, o que fez da exageração sem mediação uma história de fracassos das suas aventuras, pois ele não viu os obstáculos reais de sua época, o que faz dele um modelo a ser corrigido e seguido, pois “[...] enquanto o mundo histórico for composto da possibilidade objetiva e do fator subjetivo, o

²⁴² Ibidem, p. 125.

²⁴³ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^o Fassung von 1918*. op. cit., p. 64-65 (tradução nossa).

²⁴⁴ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança. v. 3*. op. cit., p. 125.

fator subjetivo, para não ser derrotista, possuirá sempre um elemento de quixotismo corretamente compreendido”²⁴⁵.

Mas, diante do paradoxo comédia-tragédia, deve-se ter cuidado também para não deixar que apenas o outro lado conte, porque então seríamos tentados à pura comicidade. Assim, mesmo que a melancolia de Dom Quixote não nos impeça de rir dele, não podemos esquecer o outro lado do herói cômico: o herói trágico. A passagem no fim do livro da comédia para a tragédia, justamente no fim de sua vida, quando ele recupera a lucidez, indica isso, pois diante da lucidez ele não pode ser cômico; agora tem consciência de sua condição e sua finitude, suporta sua condição e não se permite enganar a si mesmo e nem que outro o engane. A diferença está na consciência de sua condição; entretanto, não é uma passagem automática do cômico ao trágico, como assinala Bloch. Esse final não anula o cômico do livro, porque ele chega a dizer na primeira edição do *Espírito da utopia* que “Dom Quixote não domina nada, é esmagado pelas menores ninharias e, no final, não experimenta nada além de seu ego exagerado na verdade nua de seu vazio [...]”²⁴⁶.

²⁴⁵ Ibidem, p. 133.

²⁴⁶ BLOCH, Ernst. *Geist der Utopie. 1^{er} Fassung von 1918*. op. cit., p. 66 (tradução nossa).

4. A PRÉ-APARÊNCIA (VOR-SCHEIN) ARTÍSTICA COMO ANTECIPAÇÃO TRANSGRESSIVA

A estética de Ernst Bloch tem como categoria central a pré-aparência (*Vor-Schein*); compreendemo-la partindo de um olhar sobre sua antropologia e ontologia transgressivas demonstradas acima, ou seja, como uma estética em processo, aberta e sempre transgredindo os limites imanentes no sujeito e no objeto. Sendo aberta, possui elementos de possibilidades, e, por conseguinte, carrega em si a utopia; portanto, é estética transgressiva utópica. Seguimos a chave interpretativa de uma estética utópico-concreta no pensamento de Bloch que se sustenta na relação entre a categoria da pré-aparência (*Vor-Schein*) e da transgressão (*Überschreitung*). Esta última categoria não é interpretada por Bloch no sentido vulgar de ação imediata, espontânea e sem conteúdo determinado. Parte-se do pressuposto de que a transgressão de limites implica um pensamento do limite como dilatação constante em perspectiva fronteira, onde cada ação prospectiva é dialeticamente permeada pelo caráter temporal do futuro imbricado na relação com o que ainda subsiste como inconcluso do passado, bem como sua relação com as tendências e latências da época presente. Transgressão dos limites impostos tanto pela faculdade da imaginação quanto pelas condições sociais do objeto a ser finalizado e pela resistência na matéria (mundo-pensamento-natureza) que precisam ser ultrapassados. Assim, pensa-se a transgressão como elemento antecipador de caráter prático-teórico funcionando na estética de Bloch como elemento de mediação entre o mundo (matéria) e o sujeito no esforço de garantir perfectibilidade ao objeto na imanência do mundo. Nesta tese, o recorte é a compreensão de transgressão que acreditamos sustentar a estética blochiana do *Vor-Schein* como uma estética utópica da antecipação transgressiva.

4.1. Do conceito de pré-aparência (*Vor-Schein*)

O conceito nodal da estética blochiana, pré-aparência (*Vor-Schein*), possui interpretações divergentes entre seus intérpretes, embora seja consenso entre os pesquisadores que o conceito de antecipação é central em seu pensamento. Essas posições são retomadas em caráter metodológico para situar a chave interpretativa desta tese no sentido de pontuar sua especificidade hermenêutica. Destacam-se cinco interpretações: Pierre Furter em seu livro *Dialética da esperança*, quando passa à análise do conteúdo estético, interpreta a reflexão de Bloch sobre a arte como *a-presentação* e como relação entre a obra de arte e a totalidade

visada. A singularidade de sua interpretação está em que “a obra de arte é *presença* (*Schein*) e, ao mesmo tempo, *apresentação* (*Vor-schein*)”²⁴⁷; sua justificação é que “se fosse só presença, se a sua significação se esgotasse na sua contemplação – o que, aliás, acontece no caso da alienação estetizante –, a obra de arte não teria nenhum papel libertador, e não se entenderia a sua relação com a consciência antecipadora”²⁴⁸.

Jack Zipes propõe uma interpretação do *Vor-Schein* como *iluminação antecipatória* (*anticipatory illumination*). O primeiro argumento de Zipes é que *Vor-Schein* ou *anticipatory illumination* é “uma imagem, uma constelação, uma figuração bastante relacionada com as utopias concretas”²⁴⁹ estreitamente ligada à função utópica da arte e da literatura na construção do mundo melhor. Esse termo, segundo o autor, explica melhor o que Bloch busca com o conceito de *Heimat*, compreendido como a *casa* ou *pátria* que todos almejamos. *Vor-Schein* como *iluminação antecipatória* fundamenta-se nos conceitos de ilusão e aparência reapropriados por Bloch de Kant e Hegel. Zipes demonstra como Kant, na *Crítica da Razão Pura*, diferencia aparência (*Erscheinung*) de ilusão (*Schein*), concluindo que, segundo Kant, “a ilusão pode enganar através de sua natureza intangível, e, ainda, de sua condição metafísica transcendental, que poderia servir como um corretivo para a realidade e apontar para um caminho em que se poderiam estender os limites da experiência”²⁵⁰. Já em relação a Hegel, ele aponta que na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel “demonstrou que a essência de uma coisa deve aparecer”. E que há “uma dialética entre ilusão e aparência: a essência de um ser não é apenas ilusória como aparece, mas também é iluminada por meio de um brilho, que permite à essência do ser aparecer”²⁵¹. É a partir destes dois conceitos e destes dois autores que – seguindo Burghardt Schmidt, Gerd Ueding, Arno Münster –, Zipes fundamenta sua interpretação do *Vor-Schein* como *anticipatory illumination*. Para ele, o *Vor* de *Vor-Schein* significa antecipação e não *pré-*, e *Schein* deve ser diferenciado de ilusão e aparência. *Iluminação*, nesse caso, seria o melhor termo a ser utilizado, pois reflete melhor a relação do termo *Vor-Schein* com a arte. Zipes é categórico: “[...] ‘antecipação’ é claramente o que Bloch tinha em mente quando ele escolheu o *Vor* como prefixo para qualificar a natureza do *Schein*”²⁵².

²⁴⁷ FURTER, Pierre. **Dialética da esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 103 (grifo do autor).

²⁴⁸ Ibidem, p. 103.

²⁴⁹ ZIPES, Jack. Introduction: Toward a realization of anticipatory illumination. In. BLOCH, Ernst. **The utopian function of art and literature: selected essays**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988, p. XXXIII (tradução nossa).

²⁵⁰ Ibidem, p. XXXIV (tradução nossa).

²⁵¹ Ibidem, p. XXXIV (tradução nossa).

²⁵² Ibidem, p. XXXV (tradução nossa).

Fredric Jameson, em sua obra *Marxism and Form*, caracteriza o conceito de *Vor-Schein* como *ontological anticipation* (antecipação ontológica), embora esta interpretação apareça apenas duas vezes em todo o texto *Ernst Bloch and the Future*²⁵³. Jameson não justifica a utilização deste termo; entretanto, seu escrito difere das outras interpretações quanto à relação entre arte e utopia em Bloch, não sendo sua preocupação analisar o conceito *Vor-Schein*. Todavia, existem duas importantes considerações que merecem destaque em seu escrito: a primeira é a caracterização de Bloch como hermenêuta, que, ao lado de Walter Benjamin e Herbert Marcuse, formariam um grupo de pensadores protagonistas, em versões diferentes, de uma hermenêutica marxista; a segunda, sua reflexão sobre uma “possível” hermenêutica da obra de arte em Bloch em tensão com a religião.

Arno Münster é direto: o conceito de *Vor-Schein* funda uma estética da antecipação no pensamento de Ernst Bloch. Ele expõe a teoria estética blochiana situando-a ao lado de dois filósofos da arte do século XX: Adorno e Lukács. Münster analisa a estética em Bloch a partir de dois conceitos centrais: utopia (*utopie*) e antecipação (*anticipation*). Segundo ele, o esforço de Bloch foi garantir unidade a seu *sistema categorial*, o que o faz buscar uma estética da antecipação. Para Münster, “a teoria estética de Ernst Bloch é fundada sobre a dialética entre a potencialidade subjetiva (do criador) e as potencialidades objetivas (do material)”²⁵⁴. Münster responde à problemática da relação entre arte e utopia no próprio campo da dialética sujeito-objeto, sem recorrer à compreensão hermenêutica de uma possível relação entre arte e religião, diferente assim da compreensão de Jameson. Ele também investiga a fundamentação do *Vor-Schein* na compreensão da filosofia alemã e traduz o conceito para o francês como *pré-apparaître* (pré-aparência) interpretando-o como *anticipation*. Ele divide sua análise linguística e semântica do conceito de *Vor-Schein* (*anticipation*) em dois momentos: “a) o ‘vor’ – conjunção de temporalidade que designa um “anterior” e, b) o ‘Schein’: aparência”²⁵⁵. Sua compreensão da estética blochiana é pautada, assim, na centralidade da *anticipation* e na hipótese de uma *expressivité* (*expressividade*), como afirma Münster: “a estética Blochiana é construída sobre uma só hipótese, uma só teoria da significação das grandes criações artísticas [...], a saber, nas grandes obras, de uma expressividade (*expressivité*) que é, na sua substância mesma, antecipação da utopia concreta”²⁵⁶.

²⁵³ JAMESON, Fredric. **Marxism and Form: twentieth-century dialectical theories of literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1971, p. 150, 158.

²⁵⁴ MÜNSTER, Arno. **Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch**. op. cit., p. 148 (tradução nossa).

²⁵⁵ Ibidem, p. 171.

²⁵⁶ Ibidem, p. 153-154. Há uma proximidade entre a interpretação de Münster e a interpretação de Gérard Raulet, para quem no livro *Espírito da utopia* de Bloch há uma *esthétique de l'expression* (estética da expressão), e afirma que Bloch desenvolve em *O princípio esperança* uma *théorie de l'art comme Vor-Schein* (teoria da arte

Gert Ueding é um dos comentadores de Bloch que mais influenciou as análises estéticas centradas no conceito *Vor-Schein*, principalmente por ter organizado em dois volumes um conjunto de escritos de Ernst Bloch relativos à estética sob o título de *Estética da pré-aparência (Ästhetik des Vor-Scheins)*²⁵⁷. Ueding afirma que a atividade estética e a obra de arte são elementos fundamentais da consciência utópica, e, portanto, parte do projeto utópico de Bloch. Segundo ele, o método de nosso autor é “ao mesmo tempo imediatamente concreto, fazendo intervir o sentido, e rigorosamente materialista”²⁵⁸, garantindo-lhe a possibilidade de resolver a questão de uma estética utópica mediante a organização estética de elementos extraestéticos e pelo conceito de antecipação. Somam-se às suas análises duas categorias fundamentais na compreensão da relação entre arte e utopia, a saber: a *alteração (Verfremdung)*, que para ele é uma categoria central do *Vor-Schein*, e a *organização dos conteúdos*. Para Ueding, “só a organização estética de significações extraestéticas faz conhecer as antecipações que, sem ela, ficariam sem voz; ela faz conhecer o autêntico que se esconde na falsa consciência, e que lhe confere, aliás, sua força de sedução”²⁵⁹. Longe de uma apologia da forma estamos diante da capacidade estética da organização antecipatória dos conteúdos artísticos. Nesse sentido, para ele, são relevantes as considerações de Bloch sobre os meios estéticos, que levam Ueding a apontar uma importante contribuição de Bloch no campo da estética: seu rompimento com o esquematismo econômico, ou seja, a redução da cultura à economia, inviabilizando assim uma teoria do reflexo entre superestrutura e infraestrutura.

A estética do *Vor-Schein* em Bloch, segundo Ueding, é fundada em diálogo com Hegel²⁶⁰. A partir desse diálogo, ele apresenta a arte como antecipação e como estímulo da *práxis revolucionária*²⁶¹: “na medida em que a arte é tanto aparência como pré-aparência, [...] na medida em que, pela *significação* de suas cifras e de seus símbolos, ela visa sempre um além de si mesma, ela tem para a realidade social valor de incitação”²⁶². Percebe-se, assim que a arte em Bloch não permite uma interpretação do reflexo imediato, pois a realidade, que é fragmentada e em constante devir, tem na arte como fragmento um laboratório de possibilidades, e isso traz uma consequência importante na interpretação de Ueding: para ele

como *Vor-Schein*). Cf. RAULET, Gérard. **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch : un système de l'inconstructible**. op. cit., p. 15.

²⁵⁷ UEDING, Gert. Blochs Ästhetik des Vor-Scheins. In. BLOCH, Ernst. *Ästhetik des Vor-Scheins*. Bd. 1, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

²⁵⁸ Ibidem, p. 10 (tradução nossa).

²⁵⁹ Ibidem, p. 11 (tradução nossa).

²⁶⁰ Ibidem, p. 21 (tradução nossa).

²⁶¹ Ibidem, p. 22 (tradução nossa).

²⁶² Ibidem, p. 22 (tradução nossa).

o fragmento é a categoria central da filosofia da arte de Bloch²⁶³. Visto que “as significações estéticas utópicas aparecem como fragmentos”, e ainda, “o *Vor-Schein* é fragmento, com uma abertura dinâmica, finalizada, uma forma que muito nitidamente transcende seus próprios limites”²⁶⁴. A relação entre arte e utopia, ou ainda, uma alternativa à estética utópica em Bloch proposta por Ueding passa assim pela análise da estética do *Vor-Schein* como estética do fragmento.

4.2. A pré-aparência (*Vor-Schein*) artística

Diante desse quadro hermenêutico²⁶⁵, propõe-se uma interpretação estética da categoria do *Vor-Schein* como antecipação transgressiva sem desconsiderar a importância das interpretações acima. Entretanto, não se compreende o conceito da pré-aparência (*Vor-Schein*) em Ernst Bloch pela chave do Idealismo, mesmo reconhecendo a influência do Idealismo alemão em sua obra; tampouco é possível reduzir sua estética somente ao marxismo ocidental. Neste sentido, far-se-á o percurso interpretativo de seu pensamento estético na chave do processo em que se encontra o próprio pensamento de Bloch. Para tanto, parte-se da problematização feita por Bloch de duas questões centrais da estética: a aparência e a verdade da obra de arte. Ressalta-se que Bloch não tem em vista uma arte de caráter efêmero, nem a fruição exacerbada do espectador moderno ávido de experiências estético-sensíveis; a obra de arte não tem só o assombro do deleite, mas perdura no tempo, e é capaz de continuar *jovem* e convocativa, uma vez que para ele a arte não é comida: metáfora da temporalidade da obra de arte que nos abre inclusive a possibilidade de interpretar a obra de arte como tempo.

Esta metáfora direciona o diagnóstico histórico do jogo da aparência e sua relação com a verdade, seja em *O princípio esperança*, seja em *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. Segundo Bloch, os empiristas, os racionalistas e os teólogos deram tratamento menor à arte, quando não a proscreveram totalmente de seus sistemas. Eles abordaram de forma precária a obra de arte, argumentando que a arte é ineficaz para o conhecimento da verdade e/ou da fé, ou ainda, sustentando o problema da ilusão e de sua aparência. Destarte, um dos primeiros

²⁶³ UEDING, Gert. Blochs Ästhetik des Vor-Scheins. In. BLOCH, Ernst. *Ästhetik des Vor-Scheins*. op. cit., p. 24.

²⁶⁴ Ibidem, p. 24 (tradução nossa).

²⁶⁵ Além dessas considerações acima, existem também as interpretações em relação à estética de Bloch que não passam diretamente por um tratamento da questão conceitual do *Vor-Schein*, mas de importância significativa para elucidar as questões conceituais do pensamento de Bloch: Francesca Vidal, José Jimenez, Heinz Kimmerle, O. K. Werckmeister e Javier Contreras.

problemas a se enfrentar é o da ilusão estética na própria aparência da obra de arte, dada sua associação ao não verdadeiro, ao ilusório e ao que desvia do caminho para a redenção. Entretanto, qual é o tratamento da concepção de aparência dado por Bloch? Quanto ao jogo entre aparência e verdade na obra de arte, ele pode ser seguido em duas direções, uma é o debate com Schiller sobre o *jogo*, na esteira de Kant, a outra é seguindo Freud. A primeira é a mais clássica e comentada, dado que o próprio Schiller é citado por Bloch. Todavia, não se descarta a direção para Freud, pois o escrito *O poeta e o fantasiar*, já trabalhado acima, era de conhecimento de Bloch e foi comentado por ele.

Embora seja pela aparência que a obra de arte se manifeste, ela não é a fonte do teor de utopia concreta presente na obra, mas sim a *expectativa* bem fundada nela. Por isso sua preocupação em desviar-se da estética da contemplação, da estética puramente embelezadora do real estático, preocupação que aparece na metáfora da temporalidade pós-fruição da arte²⁶⁶. As obras de artes que são frutos dos sonhos diurnos tornam-se “um belo *que ganhou forma*”, visto que como fantasia objetiva bem direcionada eles são os responsáveis pelas obras utópicas concretas, principalmente quando são levados às últimas consequências. A questão para nosso autor é saber o que pode haver para além desse “belo *que ganhou forma*”, ou ainda, saber se a aparência da obra revela algo a mais que sua apresentação sensível, jogo da aparência como jogo da beleza. A aparência surge de início como problema, “um jogo que pode até ser extremamente artístico, mas que, diferentemente do infantil, não prepara para nada sério nem significa nada sério”²⁶⁷. Essa exigência está diretamente ligada ao diálogo com Freud em seu texto *O poeta e fantasiar*. Em Freud há um jogo tanto na fantasia poética como na atividade de brincar das crianças; para estas, a brincadeira é uma atividade séria, que se opõe à realidade. O jogo da imaginação em Bloch difere daquele da criança porque a fantasia não está em total oposição à realidade, mas somente à má realidade, ao existente ruim, e a sua função é “pintar” uma realidade melhor com elementos concretos desta, ainda que revelados em forma de *fragmento posterior*. O mundo levado a sério pelas criações utópicas-concretas é um mundo não existente ainda, podendo ser idealizado nas brincadeiras, mas distinto da realidade infantil. Bloch não perde de vista que a arte tem um caráter de jogo, que a imaginação joga com o real, mas descarta aquela afinidade referida por Freud entre o brincar e o fantasiar. Ora, nesse jogo de aparência, a busca é por algo autêntico.

Bloch parte das artes visuais para examinar o teor de verdade das obras de arte. A pintura é o primeiro objeto de análise e a primeira a ser descartada para dar lugar à arte

²⁶⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 208.

²⁶⁷ Ibidem, p. 208.

poética. Ele segue, a princípio, a hierarquia das obras de arte proposta por Hegel em seus *Cursos de Estética*, pois acredita, metodologicamente e de início, que a arte poética tem mais qualidades e condições de suscitar a pergunta pela verdade que a pintura. A arte poética também é limitada e, como a pintura, é descartada nessa tarefa de manipulação do jogo da aparência na obra em vista da verdade estética. Caberá à música essa estação de partida e chegada da pergunta/resposta pela verdade. Há nesta busca a certeza do distanciamento entre arte e verdade. Assim, nosso autor busca argumentar desde a aparência e seu jogo na obra de arte uma estética utópica-concreta.

A aparência artística assim se depara com o problema filosófico da verdade. Contudo, toda arte quer mesmo dizer a verdade? O problema da verdade é uma questão para os artistas ou para os filósofos? Na relação entre a produção criativa e a verdade, Bloch investiga o que a arte comunica, e não é por acaso que ele classifica a reflexão estética em seu livro *Experimentum Mundi*²⁶⁸ na categoria da comunicação. O que comunica a arte? Preocupado em não fundamentar a comunicação da ilusão pela arte, Bloch problematiza a ilusão na aparência, tendo destaque nessa relação beleza-comunicação e verdade dois filósofos: Schiller e Hegel. Bloch parte de duas questões centrais para sua reflexão: “[...] O que representa [...] a no mínimo profética sentença de Schiller de que aquilo que aqui percebemos como beleza um dia virá ao nosso encontro como verdade?”, e ainda, “O que representa a sentença de Plotino e depois de Hegel de que a beleza seria a aparição sensível da ideia?”²⁶⁹.

Estas perguntas, por um lado, norteiam de certa maneira a investigação de uma estética blochiana, mas apresentam, por outro, um falso caminho para a interpretação de sua estética, a saber: compreendê-la pelo caminho da estética idealista. Embora Francesca Vidal²⁷⁰ tenha afirmado que a estética de Bloch se encontra na tradição da estética idealista, ela localiza esta filiação no momento em que o debate estético passa pela questão da subjetividade e de sua relação com o mundo. É no momento de pensar as regras sem regras para o ordenamento da subjetividade estética que Bloch poderia ser inserido na tradição do

²⁶⁸ Especificamente nos capítulos 42 *Allegorischer Vor-Schein in der Kunst ohne Illusion* e 43 *Symbolischer Vor-Schein in Metareligion ohne Aberglauben*. In. BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, p. 196-212.

²⁶⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 208.

²⁷⁰ VIDAL, Francesca. Ästhetik. In. DIESTSCHY, Beat; ZEILINGER, Doris; ZIMMERMANN Rainer (Hrsg.): **Bloch-Wörterbuch: Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs**. Berlin/Boston: De Gruyter 2012, p. 13. Ou ainda, numa análise que coloca Bloch como estética metafísica. Também conferir o verbete *Vor-Schein*. In. DIESTSCHY, Beat; ZEILINGER, Doris; ZIMMERMANN Rainer (Hrsg.): **Bloch-Wörterbuch: Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs**. op. cit., p. 660, onde Werner Jung reconstrói na linha de Gert Ueding a estética de Bloch, associando-o ao idealismo alemão de Kant, Schelling, Hegel, sem as mediações necessárias, como o fez Francesca Vidal; contudo, traz uma importante análise do *Vor-Schein* como verdade do ser.

idealismo alemão, ou ainda, na medida em que acredita na esperança, ou na utopia concreta como um Ideal possível-real. Vidal reconhece que a preocupação de Bloch já se diferencia das tentativas de oferecer regras ao espírito, já não é sua preocupação debater entre um saber superior (razão) e um saber inferior (sensualidade), o qual é debatido pelas estéticas do século 18 no confronto com Descartes, por exemplo. Se o idealismo-romantismo alemão influencia Bloch, não é menos verdade que ele se apropria consideravelmente desses autores para pensar a arte.

Dito isto, deve-se acrescentar que, ao se apropriar desses filósofos e literatos, Bloch não reivindica pertencimento a esta tradição, mas no debate crítico e profícuo ele recolhe as heranças filosóficas daquilo que ainda não veio a ser, aquilo que ainda é mobilizador de potencialidades utópicas. A estética de Bloch não deve ser lida sem o olhar para estes filósofos, na mesma medida em que não se pode simplesmente colocá-lo ao lado deles como *mais uma* filosofia do Idealismo. A estética blochiana se insere inequivocamente na tradição marxista heterodoxa²⁷¹, dialeticamente perpassada pela história da arte e pela filosofia em vista de uma utopia concreta e de uma estética como moldura da sociedade livre e sem classes. Inversamente à estética da mera aparência contemplativa ou puramente instrumental, ela está inserida no pensamento marxista e ligada não só à atividade espiritual do gênio, mas ao trabalho humano. Nestes termos, pode-se compreender a citação abaixo:

O meio da primeira humanização foi o trabalho, o solo da segunda é a sociedade sem classes, *sua moldura* uma cultura cujo horizonte é circundado exclusivamente por conteúdos de esperança bem fundada, como sendo ser-em-possibilidade mais importante, o ser-em-possibilidade positivo²⁷².

4.3. A verdade da obra de arte

Essa digressão ao argumento da filiação idealista de Bloch serviu para retomarmos a questão da verdade na obra de arte, cientes de que a estética que ora se analisa é de caráter utópico, materialista e dialético. Desta perspectiva, a verdade toma um espaço considerável na fundamentação da estética de Bloch, não como preocupação puramente teórica cognoscitiva, mas numa tentativa de ligar a arte ao concreto do mundo. O problema da verdade para Bloch

²⁷¹ O argumento de Vidal não se refere somente a Bloch, mas ainda a Adorno. Para ela, ambos estão na tradição idealista quando intervém na questão da autonomia da estética e sua posição social. Por isso ela salienta ser preciso pensar a estética de Bloch em relação a Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Georg Lukács.

²⁷² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 208 (grifo nosso).

não é em sua filosofia uma questão moral, tampouco uma questão de verdade da lógica formal, em que S é P, ou seja, onde “[...] o sujeito refere-se no julgamento pela cópula de seu predicado”²⁷³. A verdade *lógica* na filosofia de Bloch é aquela onde S não é P, ou melhor, S ainda não é P²⁷⁴. Como, nessa sentença, o sujeito ainda não encontrou seu predicado, ela não absolutiza verdades e infertiliza o pensamento acerca do verdadeiro e do belo. Não há identidade entre o sujeito que ainda está em processo e o real imediato, nublado pela ideologia e pela incompreensão da obscuridade do agora por parte do sujeito. Se se reduzir a verdade ao encontro lógico imediato do sujeito com o objeto, anula-se a dialética do processo na qual estão imersos tanto o sujeito quanto a matéria (objeto). A verdade neste caso é apenas formal, sem um conteúdo substancial-dinâmico; não só a relação de identidade entre ser e pensar, apontada por Bloch desde Parmênides, impede uma abordagem mais proveitosa do conhecimento em vistas à verdade, como também, na modernidade burguesa a luta da análise da verdade contra a ideologia, ou, ainda, o espelhamento entre a infraestrutura e a superestrutura, além de uma tomada de posição em relação à verdade, ora como vinculada ao sujeito, ora ao objeto. Para nosso filósofo, a verdade do sujeito e a verdade de sua história estão abertas no *front* do mundo²⁷⁵. A verdade, no mundo em processo, objetivamente falando, não pode ser encerrada pelos fatos, como diz Bloch: “A abertura objetiva é, acima de tudo, a mesma coisa que a variabilidade objetiva; de acordo com a qual a verdade de uma certeza não é, em última análise, verificada pelo conteúdo observado de fatos, mas pela possível prática de mudança de processos e seus resultados”²⁷⁶. É na mediação com o mundo que se resolve o problema da verdade, não como o materialismo mecânico criticado por Bloch, nem pela via da abstração pura do pensamento.

Quanto à verdade estética e à verdade religiosa, Bloch estabelece cuidadosamente as distinções entre elas, salientando que tanto a arte quanto a religião inclinaram-se em direção ao padrão de verdade que a ciência utiliza, fazendo com que ambas recaíssem no mesmo erro. Não se podem estranhar, neste caso, as perguntas por provas e verificações de falseabilidades na arte e na religião por aqueles que se arvoram, e são considerados, cientistas. Contudo, a arte, no seu embate com a verdade e sua justificação para o mundo, é menos convincente que a religião. Visto que a verdade desta é retirada acima da razão, verdade transcendente ao

²⁷³ BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985, p. 162 (tradução nossa).

²⁷⁴ Ibidem, p. 164.

²⁷⁵ Ibidem, p. 169.

²⁷⁶ Ibidem, p. 171 (tradução nossa).

mundo, enquanto a arte, quando expõe sua verdade, aparece no âmbito do prazer, e, segundo a tradição kantiana, prazer desinteressado. Entretanto, para Bloch a arte é

[...] muito mais feliz, maçãs douradas em tigelas de prata, e o palco, diz o fruidor, é iluminado apenas à noite e apenas enquanto se joga nele, isso permite que a arte tenha mais traços pré-científicos ou extra-científicos, até mesmo memórias, sem desencantamento aqui estragando o jogo²⁷⁷.

Mesmo diante desse *muito mais feliz*, na relação entre a verdade e a obra de arte, os filósofos, seus intérpretes, a consideraram uma mentira necessária, como no caso da crítica nietzscheana, para tornar a vida mais suportável, fazendo encobrir-se a arte “[...] com o véu do pensamento impuro”²⁷⁸. Bloch lembra ainda das considerações de Francis Bacon sobre as *idola theatri* tradicionais. Na visão dos filósofos, segundo nosso autor, os artistas estão condenados à mentira e à ilusão. Não seria, por conseguinte, preocupação dos artistas o jogo entre arte e verdade na aparência da obra, mas unicamente com a aparência em si da obra. O ponto central desta crítica filosófica em relação à verdade da obra de arte se aprofunda no Iluminismo. Sabe-se que este debate entre obra de arte e verdade tem suas raízes em Platão e sua crítica à mimese pautada em sua famosa e contraditória expulsão dos poetas da República. Entretanto, Bloch se atém ao Iluminismo, em que, segundo ele, “[...] como um todo se encontram premissas para a antítese ‘arte-verdade’, e elas colocaram a fantasia artística sob suspeita a partir do senso para os fatos”²⁷⁹. Ele distingue dois tipos de objeções: a primeira são as dos empiristas, a segunda são as objeções dos racionalistas, todas contra a arte.

O questionamento de um matemático francês depois da apresentação da peça *Ifigênia* de Racine exemplifica, em parte para Bloch, as posições do racionalismo contra a arte: “[...] *Qu’est-ce que cela prouve?* Por mais que essa pergunta pareça rasteira e afetada pelo fetichismo da especialização, ela se situa, como pergunta puramente racional, na escola própria e representativa da estranheza da arte, equivalente à empírica”²⁸⁰. Segundo nosso autor, a estética é omitida nos grandes sistemas racionalistas, vide Descartes, Espinosa²⁸¹ e

²⁷⁷ BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie**. op. cit., p. 176 (tradução nossa).

²⁷⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 208-209.

²⁷⁹ Ibidem, p. 209.

²⁸⁰ Ibidem, p. 209. Conferir também: BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie**. op. cit., p. 177.

²⁸¹ Uma obra referência sobre este assunto é a de Sara Hornäk: “Espinosa e Vermeer: a imanência na filosofia e na pintura”. Ela é clara e incisiva em afirmar que sua análise e aproximação parte “[...] da dificuldade de não se ter na obra mesma de Espinosa uma teoria devidamente formulada da arte, nem mesmo rudimentos do que se considera uma teoria da arte, na abordagem que se seguirá para a determinação da relação de Espinosa e Vermeer, só se refletirá sobre a questão de uma conexão entre arte e filosofia na medida em que ela venha a posicionar uma problemática que, em seus fundamentos, se afine à minha proposta” (HORNÄK, Sara. **Espinosa e Vermeer: a imanência na filosofia e na pintura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Paulus, 2010, p. 329-330). E ainda: “também a busca para extrair uma teoria da arte explicitamente formulada a partir de sua filosofia [de Espinosa] parece vã” (Ibidem, p. 331).

Leibniz como exemplos de tratamento da arte em seus sistemas de ideias filosóficas, só usada quando necessária à fundamentação de suas teorias, como no caso do último em relação à harmonia na música. Baumgarten, a quem é dirigida a responsabilidade de ter convertido a estética do racionalismo em disciplina filosófica em seu início, não escapa à crítica de Bloch, para quem a estética:

[...] teve um início bem esquisito: começou com um pronunciado menosprezo do próprio objeto [*Gegenstand*], até desculpando a sua existência. O objeto [*Gegenstand*] estético era unicamente a capacidade cognitiva chamada baixa, efetiva na percepção sensível e em suas imaginações. E ainda que nesse âmbito beleza representasse perfeição, em termos de valor ela não era comparável à completa clareza do conhecimento conceitual²⁸².

Em geral, para Bloch, houve uma desqualificação racionalista e empirista da arte; inclusive, esse “ódio à arte” (*Kunsthass*) também chegou à religião. Não há nesta uma desqualificação pela razão, mas pela fé, embora ele acrescente que “pelo menos como algo espiritualmente verdadeiro”²⁸³. As consequências desta relação entre arte-religião é a iconoclastia: “O teor do veredito é que a beleza desencaminha para a superfície, esbugalha-se no lado externo sem essência e assim desvia da essência das coisas”²⁸⁴. A religião judaico-cristã retira a dimensão estética não do *logos*, mas da fé através do mandamento bíblico: *não farás para ti imagem nem qualquer similar ao que está lá em cima no céu, nem ao que está aqui embaixo na terra, nem ao que está na água sob a terra*, provendo assim, “[...] a senha para a iconoclastia da invisibilidade de Javé, a partir da proibição de qualquer idolatria”²⁸⁵. A arte impediria, nestes termos, o caminho do devoto a Deus, e, por ser *luciférica* e desviadora da Verdade celestial, não tem espaço na religião; sendo engano e ilusão, sua aparência é uma blasfêmia. Na expressão de Bloch, o *horror pulchri* predominou tanto no catolicismo quanto no protestantismo. Este, que é radicalmente contra qualquer expressão visível de Deus e de qualquer adoração de imagens, prioriza a verdade na palavra. Ademais, seja nas formas da razão, seja nas formas da fé, as objeções à arte sempre existiram. Entretanto, mesmo diante de todas as críticas e resguardados os juízos morais e políticos, é preciso salientar o empenho da religião cristã, especialmente da vertente católica, em financiar e difundir grandes artistas e suas produções.

²⁸² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 210.

²⁸³ Ibidem, p. 210.

²⁸⁴ Ibidem, p. 210.

²⁸⁵ Ibidem, p. 210.

Deve-se entender a interdição das imagens somente no sentido religioso? No tempo de Bloch também houve um momento de interdição das imagens e uma espécie de iconoclastia: a interdição das imagens à juventude revolucionária. A arte era designada como perda de tempo, enquanto desperdícios de esforços, uma outra espécie de iconoclastia, em que a arte aparecia “[...] como se fosse exclusivamente uma fábrica de mentiras”²⁸⁶, o que parecia ser um fim da arte. Isso ocasionou inclusive uma dificuldade de posicionamento diante das próprias Vanguardas artísticas históricas, uma vez que elas passaram pelo problema de legitimação e uma espécie de iconoclastia no interior da própria produção artística. O maior expoente foi, segundo Bloch, o expressionismo, que significou “[...] o último exemplo do que se poderia chamar uma plenitude artística”²⁸⁷. A época de Bloch foi uma época de mudança social, ele fez um diagnóstico em um momento em que a arte não tinha mais a segurança institucional que a sustentava. Nessa época de transição, sua expressão *o verniz rachou* (*Der Lack der Oberfläche*) expressa não só um passado, uma quebra na tranquilidade do estatuto da arte, como também o nascimento de um fragmento, que anuncia um novo que não está presente ainda e nem esteve no momento da produção da obra. Segundo a tese de Bloch, diante deste contexto,

[...] a teoria estética de uma arte possível de ocupar este vazio pode refletir as ameaças que o preconceito classicista sempre teve nas épocas de obras de arte bem-sucedidas, ou, pelo contrário, nunca capaz de ir além de si mesmo. Dentro da categoria setorial da arte se anuncia por ela mesma, promovendo a pré-aparência (*Vor-Schein*) acima da aparência – no lugar da aparência – uma estética sem ilusão significada e rompendo com toda relação da arte meramente contemplativa²⁸⁸.

Diante da mudança de época, as obras apontam um desejo daquilo de que se sente falta, que é urgente no humano. A pré-aparência se manifesta inclusive em obras que têm caráter pessimista, neste contexto seja no caso de um Samuel Beckett ou de um Musil (*Esperando Godot* e *O homem sem qualidades*, respectivamente.). Mesmo uma espera objetivamente não alcançável em Beckett move a centelha subjetiva de um ainda-não, se a menor pré-aparência em Beckett contribui na pré-aparência de Musil, Bloch destaca que, mesmo que a peça de Beckett sinalize uma inutilidade da espera, ela ainda assim tem um lado de pré-aparência. Musil não é só pessimista; como diz Bloch, sua obra vislumbra uma transformação: “[...] a indeterminação vazia, cheia de expectativas mas constantemente

²⁸⁶ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 197. Edição francesa: BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi: question, catégories de l'élaboration, praxis**. Traduction et notes de Gerard Raulet. Paris: Payot, 1981, p. 189 (tradução nossa).

²⁸⁷ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 189.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 197; edição francesa: p. 189-190 (tradução nossa).

negativa, cria ao mesmo tempo as condições para um resultado que permanece aberto para tentativas de ação que constantemente interrompem de suas experiências por suas insuficiências”²⁸⁹.

A falta que move a expectativa, que faz surgir um fragmento de esperança é radicalizada desde a peça de Brecht *Mahagonny* e a frase chave da ausência: “falta Algo!” (*Etwas fehlt!*). Esta é a chave de abertura reflexiva sobre a expectativa que acompanha Bloch em toda sua jornada filosófica. Mesmo que o tom desta peça pareça niilista, já que no final ninguém pode fazer nada por ninguém (*Können uns und euch und niemand helfen*)²⁹⁰, a peça não tem esse teor puramente pessimista, mas contém uma dose significativa de pré-aparência. Não poder fazer nada por ninguém não é pura contemplação do mal, embora Bloch reconheça que só posteriormente Brecht chame o espectador à reflexão.

Na relação arte-verdade, a expectativa bem fundada garante o teor de verdade da obra, devendo a pré-aparência ser buscada inclusive nestas obras onde rondam as sombras do niilismo e pessimismo. Uma vez que mesmo nelas a aparência foi por vários caminhos combatida, omitida e deturpada. Em última instância, é a disputa entre o *logos* e a beleza que gira em torno da questão fundamental pela verdade da obra de arte. A arte não teria como nos levar à essência das coisas, embora seja consenso na história da arte que não seja essa a finalidade. Assim, ao contrário do que disseram os filósofos, os artistas, segundo Bloch, preocuparam-se com a questão da verdade, e há neles uma seriedade não solipsista, mas um constante contato com o mundo. Não obstante, eles não resolveram a questão da verdade, mas seus trabalhos ampliaram e precisaram melhor essa questão; mesmo não alcançando aquela verdade pretendida pelos filósofos, a obra de arte se diferencia segundo a finalidade cognoscitiva, o que implica que a arte tem algo para nos dizer que é diferente das fontes históricas e científicas. A respeito dessa ampliação, é na arte realista que Bloch se fundamenta para reforçar seu argumento, pois nos poetas realistas “[...] o belo quer ser suficientemente verdadeiro também no nível metafórico. Isto não só no nível da convicção sensitiva, mas também no nível francamente aberto das relações sociais, dos processos naturais”²⁹¹.

A poesia de Homero, rica em detalhes reais, é um exemplo para Bloch ao lado de Shakespeare, Goethe e Keller para significar o compromisso da arte verbal realista com a verdade. No entanto, não é nos artistas nem nos filósofos que se deve buscar a verdade do belo, mas nas próprias obras que nos desafiam a esta tarefa. É preciso tensioná-las o máximo

²⁸⁹ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 190.

²⁹⁰ Ibidem, p. 198; edição francesa, p. 190.

²⁹¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. op. cit., p. 211.

possível para formular o argumento sobre a verdade estética da obra de arte – este é o método de Bloch, que o permite dizer:

A Ressurreição de Lázaro de Giotto, o *Paraíso* de Dante, o céu na parte final do *Fausto*: que relação eles têm – para além de qualquer realismo nos detalhes – com a pergunta filosófica pela verdade? Sem dúvida, eles não são verdadeiros no sentido de toda a noção de mundo adquirida por nós. Mas o que significa, então, de modo legítimo, com referência ao mundo, a extraordinária impressão causada pelo conteúdo-forma dessas obras, que não pode ser separado delas?²⁹²

A estética de Ernst Bloch, sendo determinada pelo conteúdo, não negligencia a forma, mas trata forma e conteúdo como par dialético na totalidade da obra, “privilegiando” o conteúdo. Diante das questões acima, ele retoma a pergunta do matemático francês depois da apresentação da *Ifigênia* de Racine. Porém, em outro nível do “*Qu’est-ce que cela prouve ?*”; ele reelabora e desloca a pergunta pela verdade da arte, indicando que a aparência bem acabada aparece nos romances justamente quando a obra ultrapassa seu próprio tema, quando ela, ao ser realista, não é vulgar, não abandona o mundo real, permanece imanente mesmo diante e por causa mesmo de sua fabulação e exageração na aparência. Por tratar a pergunta pela verdade da obra de arte em outros termos que não aqueles do racionalismo, do empirismo ou da iconoclastia religiosa, a questão ganha outra dimensão, segundo nosso autor:

a pergunta pela verdade da arte se transforma, no nível filosófico, na pergunta pela possibilidade ocasionalmente existente de representação da bela aparência, na pergunta pelo seu grau de realidade em meio à realidade de modo algum unidimensional do mundo, na pergunta pelo lugar do seu correlato como objeto²⁹³.

A estética é descolada da pura contemplação para uma estética cujo conteúdo tenha um correlato possível-real, uma estética de cunho dialético materialista. Se há na arte algo de utópico, se há uma função utópica na arte, então essa pergunta pela verdade passa pelo possível-real, por sua ontologia transgressiva fundada no ser-sendo-em-possibilidade. Concedendo assim à aparência artística não o *status* de pura ilusão, mas o estatuto ontológico de concretude cujo brilho aponta para mais-além, cujo correlato é o possível-real no presente aberto e inconcluso. Ora, se a pergunta é deslocada, a resposta também é outra; se não há uma unidimensionalidade na pergunta, também não há na resposta.

²⁹² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 212 (grifos do autor).

²⁹³ *Ibidem*, p. 212.

[...] em toda parte, a aparência artística não é mera aparência, mas uma significação envolta em imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para a frente, em que *a exageração e a fabulação representam a importante pré-aparência do real, que circula no próprio existente em movimento*, uma pré-aparência que pode ser representada especificamente de modo imanente-estético²⁹⁴.”

Com efeito, a estética do *Vor-Schein* aparece assim atrelada à resposta da questão da verdade na obra de arte e sua correlação direta com a aparência artística. Isto leva Bloch a assumir a tese de uma estética cujo teor de transcendência imanente reverbera a utopia concreta. A obra não é uma imagem por imagem, não está encerrada, estática, mas aberta, há nela uma pré-aparência que existe no real, no mundo cujas terminações passam pela matéria aberta e em processo. A não compreensão da pré-aparência na obra liga-se tanto às determinações subjetivas quanto às objetivas, e a alienação cumpre nestes termos um importante papel no embotamento dessa pré-aparência. A arte manifesta a pré-aparência através das infinitas possibilidades que esta permite a seu objeto: sua possibilidade está no fato de que a arte leva seus temas até o fim, sendo que “a própria pré-aparência é o que pode ser obtido pelo fato de a atividade do *levar-até-o-fim ocorrer no espaço dialético aberto*, no qual qualquer objeto [*Gegenstand*] pode ser representado esteticamente”²⁹⁵. Pelo fato de estar bem fundada e em relação com o possível-real, a pré-aparência garante à arte uma verdade concreta, pois aponta para um correlato material presente e para uma possibilidade-real futura, portanto utópica. Nestes termos, a estética de Bloch garante um estatuto ontológico à obra de arte fundada no possível-real, sustentando a necessidade da aparência da obra e salvando esta aparência da ignomínia do racionalismo e da religião. A antecipação daquilo que o tema só anuncia vem em *forma de beleza* ao nosso encontro na obra de arte como pré-aparência livre de ilusão, aparência como pré-aparência, pois “[...] tudo o que aparece na imagem artística foi aguçado ou reforçado numa firmeza de decisão que, mesmo apenas raramente manifestada pela realidade experiencial, é perfeitamente inerente aos temas”²⁹⁶.

A pré-aparência é fundamento ontológico da arte, cujo conteúdo de verdade é inerente à aparência da obra, aparência bem fundada. Justamente pelo fato de a arte levar até o fim em figuras, situações, ações individuais do mundo, sempre no universo do próprio real ela “[...] é não-ilusão, pois ela atua no prolongamento daquilo que se tornou existente, na caracterização mais adequada de sua forma”²⁹⁷, portanto, sem transcendência além-mundo. Diferente da

²⁹⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 212 (grifos do autor).

²⁹⁵ Ibidem, p. 212.

²⁹⁶ Ibidem, p. 212-213.

²⁹⁷ Ibidem, p. 213.

religião, a pré-aparência da arte permanece imanente, e este é um problema que persegue Bloch desde seu primeiro livro: “[...] como poderia *o mundo ser plenificado sem explodir e desaparecer apocalipticamente, como na pré-aparência religiosa cristã [...]*”²⁹⁸. A arte e a religião se diferenciam quanto à pré-aparência na medida em que a primeira só arredonda seu objeto, plenifica individualmente cada coisa, não há apocalipse nem salvação no paraíso, enquanto a religião cristã busca a plenificação da totalidade, um novo mundo, uma nova sociedade, uma nova ordem via chave apocalíptica. Nesse sentido, põe-se inevitavelmente a pergunta: como a pré-aparência resolve a pergunta estética pela verdade na obra de arte? A resposta de Bloch é que “[...] *a arte é um laboratório e igualmente uma festa de possibilidades efetivadas*, juntamente com as alternativas nelas experimentadas, sendo que tanto a execução quanto o resultado acontecem no modo da aparência bem fundada [...]”²⁹⁹.

O mundo é o lugar da resposta última dessa pergunta, é nele que podemos encontrar as antecipações e a pré-aparência plenificada. Se de início Bloch, provocativamente, coloca a arte verbal como lugar privilegiado para a verdade estética – por exemplo, a poesia – agora ele aponta definitivamente onde buscar a resposta a esta questão: “*todavia, não é na arte verbal e sim na sociedade que se decide se o clamor por plenitude – pode-se designá-lo como a oração ateia da poesia – pode até certo ponto assumir contornos práticos e não ficar restrito apenas à pré-aparência estética*”³⁰⁰. Mas aqui não se pode confundir essa sociedade com o fundamento último da obra de arte, porque toda a estética de Bloch tem por fundamento o ontológico, não o social. Isso é fundamental para entendermos como a estética de Bloch se diferencia das análises sociológicas e metafísicas das obras de arte. A pré-aparência é um conceito ontológico e não metafísico ou sociológico. Entretanto, como fragmento, as obras povoam nosso universo cultural significando e ressignificando aquilo que só pode ser pronunciado como pressentimento de uma ausência: como um “falta alguma coisa!”.

4.4. A obra e o fragmento

Ao alinhar a compreensão estética de Bloch à sua antropologia da falta e à sua ontologia do ainda-não-ser, chega-se também a uma arte em processo e inacabada. Contudo, como a obra de arte responde por esse inacabamento diante da exigência de beleza? Qual a

²⁹⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança v. 1.** op. cit., p. 213; BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis.** op. cit., p. 211.

²⁹⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança v. 1.** op. cit., p. 214.

³⁰⁰ Ibidem, p. 214 (grifos meus.)

finalidade, se existe uma, para uma arte inacabada? Como se dá a relação entre o inacabamento da obra, o artista e o inacabamento do mundo? Uma aparente contradição no pensamento de Bloch é correspondente à relação entre inacabamento e bela imagem, ou ainda, entre inacabamento da obra e o talento do artista que não a “termina”. A aparência quando é fundada na mera aparência possui superficialmente o aspecto do agradável. Isso lhe basta. Na representação da arte como mera aparência, ela se torna adorno decorativo ou apenas uma peça entre outras no museu, nela não está presente a fantasia objetiva, nem a função utópica bem fundada. A imaginação produtora da obra meramente aparente garante uma harmonia capaz de sustentá-la em meio à época em que surge, assemelhando-se à função da ideologia no sentido de embelezadora do real, enquanto a relação entre as imagens e o mundo vivencial do artista são postos em xeque pela situação-limite no jogo das produções artísticas entre a imaginação e o existente, uma vez que “[...] a mera aparência garante aquela coesão agradável da superfície, que não mostra qualquer interesse, e a presença de alguma coisa que vai além da pura ilusão”³⁰¹.

A questão da ilusão põe o problema da arte e sua representabilidade, principalmente quando se pensa a arte como acabada³⁰². Segundo Bloch, tanto na pintura como na arte verbal o perigo da mera aparência não é posto unicamente pela aparência em si da obra, mas por uma incredulidade na representação daquilo que veio a ser em forma de arte, de tal forma que a ilusão subsiste inclusive onde o acabamento da obra de arte não chegou a ser belo. A imanência pura em si da obra, *sem salto rompedor*³⁰³ também participa do jogo da ilusão na mera aparência, e nesse caso a bela aparência em seu torneamento pode servir também de subsídio e serve à ilusão. É o gótico o principal alvo de Bloch quando pensa na arte da Idade Média, mais especificamente o gótico alemão, como o de Grünewald³⁰⁴. O torneamento e a simetria da arte, por exemplo, Bloch explica por referência à figura mitológica do deus *Pan*. Este é o uno e o todo do mundo, de onde provém a simetria e o equilíbrio. Já plenificado, sem necessidade de complemento algum, ele “Era algo que girava incessantemente em si mesmo, o *hén kai pan* (o Uno e o Todo): sendo ele próprio um círculo e não uma parábola aberta, uma esfera e não o fragmento de um processo”³⁰⁵. Esta é uma das causas do agradavelmente belo

³⁰¹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 215.

³⁰² “[...] a Idade Média oferece, na sua arte, vários exemplos de uma satisfação torneada do tipo estético, apesar da consciência transcendental-religiosa. Inclusive o gótico tem essa consciência, mas ele mesmo continha igualmente uma harmonia procedente do equilíbrio grego clássico” (Ibidem, p. 215).

³⁰³ Ibidem, p. 215.

³⁰⁴ “[...] sucessões do gótico alemão, como a de Grünewald, não são atingidas por esse tipo de plenificação. De forma tanto mais coesa nos fita da Idade Média que permaneceu determinada pelo Mediterrâneo, essa hipóstase do estético, ainda que de modo algum tenha o vigor do clássico.” (Ibidem, p. 216).

³⁰⁵ Ibidem, p. 216 (grifos do autor).

na arte, sua falsa autarquia, sua simetria demasiado perfeita e sua circularidade: harmonia que não cessa. Contra essa falsa perfeição ou essa aparência rotunda que circunda a obra de arte, Bloch estabelece sua tese sobre a bela aparência na obra de arte:

[...] toda grande arte tem o aspecto agradável e homogêneo do conjunto de sua obra rompido, eclodido, compulsado por sua iconoclastia, sempre que a imanência não é levada ao ponto do fechamento em termos de forma e conteúdo, sempre que ela mesma ainda se dá como fragmental [*fragmenthaft*]³⁰⁶.

A arte como fragmento, em sentido blochiano, não se confunde com o fragmento habitual das coisas deixadas incompletas sem importância estética. A realidade não está findada, mas é processo, e, neste caminho, a imanência estética também é processo. Quando há essa eclosão na obra, esse fragmento surge como não torneado, restando ainda por ser completado. Segundo Bloch, aparece aí um espaço vazio onde

[...] as significações utópico-estéticas do belo e até do sublime mostram o seu trânsito. Somente o elemento quebrado da obra de arte demasiado silenciada, impregnada de um tom de galeria, que se transformou num mero *objet d'art* ou então, o que é bem melhor, o elemento aberto já formado pela própria grande arte, fornece o material e a forma para uma cifra do propriamente-dito³⁰⁷.

Nesta abertura, neste espaço vazio, a partir dessa rachadura, Bloch pode falar do fragmento posterior (*nachträgliches Fragment*) como aquilo que se mostra como excedente cultural, que sobre-existe quando a época culturalmente povoada pela ideologia embelezadora passa e a obra continua e se abre para o olhar de sua profundidade (essa abertura na ruína) e, assim: “[...] em lugar de uma ruína ou torso surge um fragmento *posterior*, mais precisamente um fragmento que consegue estar mais à altura do teor profundo da arte que do caráter de algo concluído [*Beendeheit*] que a obra possa mostrar no seu contexto próprio”³⁰⁸. Nesta perspectiva, a obra de arte sobrevive como herança e como pré-aparência que aponta para o utópico ainda não realizado na época de seu surgimento.

Se a apropriação do legado cultural deve ser crítica sempre, então essa apropriação implica, como momento especialmente importante, a autodissolução do que foi transformado num *objet d'art* de museu, mas também de um falso encerramento que a obra de arte possa ter no seu contexto próprio e que ainda se intensifica pela contemplação de museu³⁰⁹.

³⁰⁶ Ibidem, p. 216.

³⁰⁷ Ibidem, p. 217 (grifos do autor).

³⁰⁸ Ibidem, p. 217 (grifos do autor).

³⁰⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 217 (grifos do autor).

Por trás da obra quando é rompida se apresentam outras imagens, o fragmento posterior na arte está ligado àquilo que não foi encerrado e, que foi “transformado pela pressão utópica” (*des durch den Druck transformierten*). Nesse sentido, o gótico parece funcionar como uma espécie de paradigma, assim como o estilo egípcio, para a estética de Bloch. Embora reconheça a presença de *Pan* em ambos, ele ainda percebe nestes dois modelos uma incapacidade de finalização. Contudo, há no gótico aquele espaço vazio que ainda nos faz interrogar a obra, que ainda a faz inacabada porque não plenificada. É o que Bloch busca com a concepção de *escuridade fecunda* (*fruchtbare Finsternis*), esse *ultimum* que falta às obras sob o mando da mera aparência. Como artista singular do fragmento posterior, o modelo para o *Nós*, Bloch apresenta Michelangelo, que deixou inúmeras obras inacabadas no âmbito da arquitetura e da escultura.

Vasari deu à história da arte o sinal para se admirar com o reduzido número de obras levadas até o fim por Michelangelo e se admirar tanto mais porque a grandiosidade excessiva do alvo proposto combinava tão bem com a força e a natureza desse gênio. Mas, neste caso, o que ofereceu resistência ao torneamento da arte, à plenificação da arte, foi justamente o correspondente à grandiosidade excessiva do próprio Michelangelo, foi a questão do entendimento entre uma natureza sobrepujante e a sobrepujança de uma tarefa, de tal modo que nada do que era realizado conseguia satisfazer essa adequação, e a própria plenificação, sendo levada tão fundo no interior do em-absoluto, torna-se um fragmento³¹⁰.

A relação entre a plenificação na arte e seu inacabamento, que sobrevive em épocas posteriores, tem um caráter transgressor, não como a plenificação religiosa, porque não visa o transcendente, mas como uma imanência estética, aquela força criadora levada até o fim pela *explicação* do gênio, mas que devido à sua genialidade termina por ser um fragmento posterior. É no exemplo de Michelangelo, em que a obra não se adéqua à exigência do gênio, que Bloch baseia seu argumento sobre o fragmento posterior, do não acabamento da obra como aquilo que fica para existir como excedente cultural utópico. Este pode ser compreendido através do conceito de iconoclastia interior, dado o rompimento imanente da obra. Bloch inclusive pôde com este conceito reforçar a diferença entre a arte e a religião: mesmo que nesta a totalidade venha através do rompimento do que existe para o surgimento do novo em forma de santidade, esse rompimento não deixa de ser uma totalidade utópica. Diante da totalidade religiosa, tudo que veio a existir e existiu foi apenas fragmento objetivo (*objektives Fragment*); assim, o *eis que faço nova todas as coisas* “[...] no sentido de eclosão apocalíptica, está em tudo isso e influencia toda grande arte com o mesmo espírito que levou

³¹⁰ Ibidem, p. 218.

Dürer a denominar os seus quadros góticos de *Apocalypsis cum figuris*³¹¹. Neste argumento blochiano, encontra-se a estreita ligação entre antropologia transgressiva, ontologia transgressiva e a estética da antecipação transgressiva, fundamento desta tese:

[...] o ser humano ainda não é impermeável, o curso do mundo ainda não está decidido, encerrado, e assim se dá também com a profundidade em cada informação estética: *esse utópico é o paradoxal na imanência estética, é o que há de mais fundamentalmente imanente nela*. Sem essa potência para ser fragmento, a fantasia estética até encontraria admiração suficiente no mundo, mais do que qualquer outra percepção humana, mas não teria, em última instância, qualquer correlato, pois o próprio mundo, tanto quanto está em má situação, também está em incompletude e em processo experimental para sair dessa má situação³¹².

As obras são testemunhas, heranças, e, nesse sentido, mediadoras dos modos temporais de existência e consciência. O fragmento na obra é a chave da leitura estética blochiana, que chega mesmo a transgredir o estatuto ontológico do símbolo. Pois embora o símbolo seja a representação da unidade e, portanto, compreendido como estático, sintetizador de significados, a relação entre o fragmentário e o símbolo se põe em movimento e em processo, uma vez que ainda não é manifestação *em si e para si*³¹³. Portanto, percebe-se que a estética blochiana enquanto utopia concreta não é uma totalidade uniforme cuja essência é a esfera perfeita do ser, acabada e, logo, ideal. Mas uma estética que em virtude da arte em sua pré-aparência e seu ser fragmentário no mundo levar até o fim em seus temas e atitudes as melhores paisagens dos sonhos, proporciona um pensar transgressor dos limites na falsa totalidade.

4.5. Paisagens dos sonhos

O que significa o termo paisagens dos sonhos? O conceito de paisagem dos sonhos é inovador na estética. Bloch faz um movimento que parte da paisagem natural e social para uma paisagem produzida pelo humano. Entre as expressões humanas, a obra de arte é uma das paisagens dos sonhos, ela é uma paisagem com fragmentos de esperanças capaz de fazer a arte transgredir os limites de sua época. Se vemos na pintura a melhor imagem da paisagem dos sonhos é porque, como delineia Bloch com uma epígrafe em um dos capítulos de *O princípio esperança*, utilizando Franz Marc, “pintar é emergir em outro local”. Epígrafe que

³¹¹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 219.

³¹² Ibidem, p. 219.

³¹³ Ibidem, p. 219.

nos aponta a dupla referência da relação pintura-arte e utopia como paisagem dos sonhos: o expressionismo de um lado e a explosão da moldura como ruptura do presente pela pintura, de outro. Mesmo que, como visto acima, Bloch tenha legado à pintura menor propensão para a questão da verdade, ela também é um *locus* de possibilidades utópicas concretas. Assim, a pintura como fragmento posterior e componente da estética da antecipação transgressiva desempenha um papel fundamental no pensamento estético de Bloch desde o *Espírito da utopia*, onde ele analisa a pintura sob o signo da imagem da forma mais interior e nossa paráfrase secreta e sua expressão plástica. Nesta obra, ele buscava mais a compreensão do movimento expressionista e sua reflexão ou a interioridade na *vertical interna* do sujeito; em *O princípio esperança*, ao contrário, Bloch faz uma reflexão sobre a pintura na chave das paisagens dos sonhos, sem olvidar a compreensão da interioridade do artista e da profundidade da obra em sua *obscuridade fecunda*.

Bloch apresenta a relação entre a pintura e o mundo na chave crítica do debate com empiristas e sensualistas, referente à anulação da comunicação do belo, considerando que entre o artista e a obra enquanto expressão existe uma comunicação recíproca. Nesse sentido, a interioridade e a comunicação do sentimento da beleza estão intrinsecamente ligadas. Assim, contra os sensualistas ele afirma: “não leva a nada absolutamente sentir apenas de forma bela”. E contra os empiristas ele diz: “[...] sempre que se cria artisticamente, está pressuposta a interioridade. É preciso que haja um eu por trás da tinta aplicada, uma mão que aplica. Um sentimento percorre a mão movida, insere-se na pintura”³¹⁴. Se a obra de arte diz algo para além da interioridade do sujeito de quem pinta, ela se põe no mundo como fragmento posterior, dada sua comunicabilidade. Nisso, pode-se perceber que ele nunca abandonou suas teses do *Espírito da utopia*, onde já assinalava que a expressão é a linguagem do eu.

A pintura não é somente uma obra visual, ela também diz sobre si mesma, uma vez que “[...] uma figura também é ouvida, não meramente vista, ela narra aquilo que se vê nela. E antes de tudo de forma amigável, o colorido em si causa uma impressão prazerosa”³¹⁵. Esta relação é produto de uma fantasia objetiva modelada pelos sonhos diurnos, razão pela qual, para Bloch, a obra não pode ser indiferente ao artista. O problema é como ela comunica algo a quem a contempla. Uma possível resposta pode ser vislumbrada por meio dos sonhos diurnos coletivos expressos pelo sentimento do artista nas obras.

³¹⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 346.

³¹⁵ Ibidem, p. 346.

Quanto à paisagem do sonho na pintura e sua comunicabilidade, Bloch busca no Renascimento um ponto fundamental no desenvolvimento da pintura, a saber: a perspectiva e o horizonte amplo. Seus modelos transgressivos situam-se sobretudo em Van Eyck, Leonardo e Rembrandt. Para Bloch, é na amplidão que surgem as primeiras centelhas da paisagem dos sonhos, e a profundidade na pintura alarga a visão do humano, o que lhe permite uma transcendência imanente. Nela despertamos nossos sonhos acordados, assim como a “luz paradoxal” de Rembrandt é por ele considerada como “[...] *luz da perspectiva da esperança* [...]”³¹⁶. A pintura oferece uma paisagem de inconclusão do mundo e do humano e, ao mesmo tempo, uma chamada à transgressão de qualquer tentativa de fechamento deles. A utopia aparece aí, nesta abertura feita pela pintura, em sua *pré-aparência* transgressiva contra a estabilidade do real. E mesmo que ela tenha chegado ao fim na forma e materialmente, ela continua aberta, visto que “por causa dessa pré-aparência, a arte tampouco é absolutamente uma totalidade, mas sempre uma perspectiva em direção a ela, uma perspectiva elaborada dos próprios objetos apresentados, visando à perfeição imanente destes objetos”³¹⁷. A perspectiva surgida na pintura renascentista representa não só um avanço técnico, mas também um “avanço” utópico concreto na arte. Esta, quando vista desde a ilusão estética, não anuncia o novo, pois somente uma arte fundada ontologicamente na dialética sujeito-objeto (portanto, ligada ao real sem materialismo vulgar), é capaz de comunicar no âmbito da antecipação as paisagens dos sonhos do futuro autêntico. A relação entre arte e utopia, ou a esperança compreendida como *docta spes*, mediada pela pré-aparência, assegura no mundo a passagem dos sonhos diurnos ao possível-real. Na pintura pode-se encontrar esta passagem, seja na perspectiva, na luz, na amplidão, ou no repouso, como nos *quadros dominicais* analisados por Bloch.

Nos fragmentos da pintura, o domingo aparece como um mundo que ainda não está aí, mas que se pode contemplar. Quando Bloch analisa as pinturas de Seurat, Cézanne e Gauguin, ele utiliza o domingo como objeto estético utópico-concreto da arte. Sua análise não é só utópica, mas também estético-crítica. O domingo representa, para além do descanso, *o dia de prazer estético*. Este prazer pode ser a princípio contemplado na obra de Manet: *déjeuner sur l'herbe*, obra que representa o domingo extemporâneo ao seu momento histórico. O quadro *Un dimanche à La Grande-Jatte*, de Georges-Pierre Seurat, representa o domingo vazio da burguesia do final do século XIX e início do século XX. Aquilo que caracteriza o domingo, dia de felicidade e repouso, é apresentado como um ócio sem felicidade, revelando-se “[...]”

³¹⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 353.

³¹⁷ Ibidem, p. 361.

apenas como atormentada exigência, não mais como breve dádiva da terra prometida”³¹⁸. Em contraposição a essa condição, o repouso dominical, a felicidade além do mundo administrado, encontra em Cézanne seu ilustre representante, justamente porque ele reconstrói positivamente a imagem do domingo. É com a natureza que Cézanne representa uma felicidade não mais alcançada no domingo burguês. Nos quadros deste pintor, “[...] o que foi colhido, as maçãs, os limões, as laranjas não são mais frutos, [...] são testemunhas de uma poderosa satisfação, trazida de paisagens hespéricas para a toalha de mesa do feriado”³¹⁹. Podemos chamar Cézanne, adotando essa perspectiva blochiana, de *pintor do domingo moderno*, domingo desejado, mas não alcançado. É pelo repouso absoluto que a pintura de Cézanne transgride o presente: transgressão do movimento ao repouso e de novo ao movimento, ele preserva o domingo em sua pintura, “[...] uma utopia moldável apenas em baías e no mais frugal rigor da forma”³²⁰.

Eugène-Henri-Paul Gauguin é outro modelo transgressivo que também representa o domingo além do vazio burguês; ele buscou no Taiti a imagem de um domingo não mais existente na Europa. Em sua pintura “o domingo no Taiti é conquistado pelo primitivismo, e o primitivismo é recompensado pela despreocupação [...]”³²¹. O domingo representa a utopia além de todo cansaço do mundo do trabalho, um dia livre onde a felicidade humana é plena. A pintura com suas paisagens dos sonhos reflete o desejo do humano – como a arte em geral, em sua *pré-aparência*, ou ainda, em sua antecipação transgressiva – na busca do aperfeiçoamento do mundo e da felicidade para além da forma, afetando-o em seu processo de identidade e transgressão de seus limites. Arte e utopia, portanto, encontram na plena felicidade humana um lugar comum onde os sonhos acordados constroem um amanhã ainda distante, mas possível-real, e na pintura: diante dos olhos.

No percurso de fundamentação de sua estética, o classicismo é um dos alvos da crítica blochiana. Ele considera que o tipo de arte que não possui imagens dos sonhos é típico da *estética classicista-burguesa*, em que a contemplação e não a esperança é sua principal característica. Nesta estética, “[...] o belo devora a substância como ilusória, por meio da forma, mais precisamente por meio da forma que é indiferente à substância, mesmo a uma tendência na substância”³²². Para Bloch, esta estética pode ser percebida no conceito kantiano de “prazer desinteressado com a mera imagem mental do objeto”, e visível em Schopenhauer

³¹⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 366.

³¹⁹ Ibidem, p. 366.

³²⁰ Ibidem, p. 368.

³²¹ Ibidem, p. 369.

³²² Ibidem, p. 360.

como uma estética metafísica. Nestes termos, a estética classicista é em última instância para ele aquela que “[...] restringe a relação com o belo à pura contemplação, e o próprio belo às formas purificadas daquela. Restringe o objeto do belo a uma esfera que está completamente purificada dos interesses da existência tanto presente quanto futura”³²³. Neste modelo estético existe uma inércia e não uma *convocação* aos dias melhores e à compreensão do fragmento utópico da obra de arte aberta, sendo a própria arte a justificativa do mundo como fenômeno estético. Na perspectiva classicista da estética, há um arredondamento e fechamento do mundo pela e na bela aparência.

Bloch critica não somente o classicismo como também o realismo cujas aparências abstratas se impõem frente à realidade aberta; para ele, esse realismo representa um perigo quando visto ou pensado como um reducionismo do real. Nesse sentido, a discussão sobre a matéria determina o caráter da estética realista, e a crítica se dirige ao real fechado e encerrado, o que degenera em aparência-abstrata (*Abstrakt-Schein*). Disto isto, tem-se o tom da estética blochiana: ela é de caráter substancial-material. Assim, “[...] a arte substancial-material *com toda a sua teoria* sequer tinha como evitar ser uma arte não-empacotada, de perspectivas, de processo real, ao invés do mero processo alegado”³²⁴. A estética de Bloch, portanto, situa-se entre a interpretação do mundo e a transformação deste, e a arte nasce mediada e mediando essas duas potências: As *Onze teses de Marx sobre Feuerbach* desenvolvida por Bloch nos aponta este caminho³²⁵.

A pré-aparência elimina também a possibilidade de se ver ou pensar a arte como uma totalidade encerrada, mas Bloch não abandona a totalidade, pois a arte aponta para ela, e a estética da antecipação transgressiva é aquela onde a arte é “[...] por causa dessa pré-aparência [...] uma perspectiva em direção a ela [a totalidade], uma perspectiva elaborada dos próprios objetos apresentados, visando à perfeição imanente destes objetos”³²⁶. Uma totalidade imanente estética no objeto, um apocalipse no interior da obra. Bloch estabelece assim um paradoxo aparente: a arte como “pré-aparência real”, impedindo qualquer interpretação de que a pré-aparência em Bloch seja equivalente à utopia abstrata, parece-nos aqui que a arte não recai em relativismo e não dá margens ao niilismo, a arte é uma pré-aparência imanente

³²³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 360.

³²⁴ Ibidem, p. 361.

³²⁵ Cf. LORENZONI, Anna Maria. **Utopia e materialismo: estudo sobre a interpretação blochiana das Onze teses de Marx sobre Feuerbach**. Toledo, PR: 2015. Dissertação de Mestrado.

³²⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 361. Bloch se utiliza de Lessing, citando a fala do pintor em *Emilia Galotti*: “a arte tem de pintar como se a natureza plástica – se é que existe – tivesse concebido a figura: sem os dejetos que a matéria renitente inevitavelmente produz, sem a ruína com que o tempo a combate” (LESSING apud BLOCH, 2006, p. 361).

perfeita³²⁷, portanto, “[...] de forma mais bem-sucedida em termos imanentes, mais materialmente genuína e mais essencial que na ocorrência natural-direta ou também histórico-direta desse objeto”³²⁸.

Bloch liga sua estética ao conhecimento do real, não como epistemologia pura, mas como uma forma fundamentada da razão da pré-aparência, uma vez que a arte nestes termos tem conteúdos utópicos reais e não participa da ilusão abstrata ora criticada por ele. Segundo Bloch, “[...] a pré-aparência segundo a medida e categoria de seu tema utopicamente significante, e não por último cria, ao invés da fruição artística que não perfura nada, *um relacionamento com a cognição*, em forma suprema com a *matéria da esperança compreendida*”³²⁹. Para Bloch esta característica fundamental da estética é tão importante que mesmo as estéticas classicistas de alguma forma a apresentaram, mesmo que tenha sido de forma idealista-objetiva, como nas *Cartas sobre a beleza*, de Schiller, em que se define a “beleza como liberdade na aparência”. Bloch busca sempre a fundamentação concreta de seu conceito de pré-aparência³³⁰. Assim, nesta busca de fundamentação onto-estética, não só os conceitos antropológicos e ontológicos são mobilizados, mas também aquilo de que se ocupa a arte e que a sustenta em seus elementos estéticos, e neste caso, dois conceitos são fundamentais, a saber: a alegoria e o símbolo.

Em sua trajetória, a arte, portanto, *é tão consistentemente alegórica quanto continua compromissada com o simbólico*, o qual define o alvo que rege o caminho (segundo a unidade e totalidade, que em última análise o é somente como humana). E, como arte, tanto eventualmente reproduz de modo imanente a distância do que é correto, quanto arrisca, com outros objetos impulsionados de forma imanente até o fim, em uma pré-aparência positivamente viabilizada, um *Paradiso* [paraíso]³³¹.

4.6. Pré-aparência nos fragmentos do real: alegoria e símbolos

A estética transgressiva do processo pleno de pré-aparência objetiva-real é reforçada pelas análises das alegorias e dos símbolos plenos de pré-aparência que antecipam o ainda-não. A reflexão sobre estes conceitos percorre toda obra de Bloch, desde o *Espírito da utopia* até seu último livro, *Experimentum Mundi*³³². A importância da análise destes elementos

³²⁷ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 2. op. cit., p. 361.

³²⁸ Ibidem, p. 361-362.

³²⁹ Ibidem, p. 362.

³³⁰ Ibidem, p. 362.

³³¹ Ibidem, p. 365.

³³² Cf. BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit. *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, no capítulo 30, *Über Gleichnis, Allegorie, Symbol in der Welt*. p. 334-343. Em *O princípio esperança*, perpassa todo o livro, mas,

estéticos é que eles e a arte não são em-si, mas têm como referência algo outro de si, malgrado a unidade do símbolo, algo ainda oculto que é antecipado na arte, na religião e na natureza. Algo que não é revelado do transcendente além-mundo, mas presente pela mediação do artista no trato com o material. A antecipação pela pré-aparência objetiva, sendo em parte produto da imaginação, não é pura subjetividade ou ilusão, mas aponta para um futuro autêntico possível. Contudo, o futuro será diferente da representação estética na medida em que os materiais, as condições concretas e a própria subjetividade do sujeito envolvido no trabalho de transformação do mundo são distintos. Como categoria utópica da esperança, a pré-aparência pode ficar apenas na arte sem chegar a ser concretizada.

Esse futuro autêntico, quando pensado por Bloch, tem como referência Marx e Aristóteles, um pela práxis da transformação do mundo e o outro com referência à matéria com ser-sendo-conforme-a-possibilidade. As condições do futuro estão presentes de forma real, mas são fragmentárias e estão em latência. O condicionado, aquilo que está parcialmente condicionado, necessita de tempo e de mais mediação, por isso a ressalva contra o agir de modo imediato, e sua insistência no otimismo militante³³³, em que se reconhece as condições nas quais se deve agir. O parcialmente condicionado nos permite planejar o futuro antecipando-o; por isso, nas alegorias e símbolos podem se perceber, mesmo de forma fragmentária, as antecipações do ainda-não-ser, do ainda-não-existente: do *Novum*.

Uma estética como pré-aparência sem ilusão sustenta-se na centralidade da alegoria livre de ilusão. Entretanto, como livrar a arte da ilusão da beleza, do embelezamento do mundo se o belo e o *kitsch* agradam e dão prazer? A face ilusória da arte engajada na política levantou a desconfiança em muitas épocas e de diferentes formas contra a própria arte, instaurando inclusive a iconoclastia (*Bildersturm*), principalmente no ódio à sua manifestação na aparência, como no caso das interdições das imagens desde Moisés. No tratamento da alegoria, Bloch propõe uma virada cuja chave de leitura deve-se fazer junto à função utópica. Na arte como pré-aparência, o sujeito não anula o objeto em sua ânsia de perfectibilidade, de dar a forma mais bela possível ao objeto, pois, nesse laboratório de possibilidades que é a arte, o objeto não pode ser finalizado, mas a expressão estética o determina na forma mais perfeita possível de sua pré-aparência. As figuras típicas se tornam arquétipos típicos e fundam a obra de arte na sua arquitetura estética. Nesse sentido, Bloch estabelece três características

especificamente, é melhor sistematizado no capítulo 15, *O encontro da função utópica com as alegorias-símbolos* (p. 173). E, em *Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*, em *Drehung/Hebung: Gebiete und Prinzip als kommunizierende Kategorien (Inter-Zentrierungen)*; Epoche, Sphäre, Wertnormen Moralisch, Ästhetisch, Religiös, Natur, no capítulo 42 *Allegorischer Vor-Schein in der Kunst ohne Illusion* e 43 *Symbolischer Vor-Schein in Metareligion ohne Aberglauben*.

³³³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 196-203

fundamentais da arte: A primeira é o significante carregado de significado, a segunda são os Arquétipos e a terceira é a Alegoria.

Quanto aos arquétipos, Bloch diz que *a arte dá asilo a eles no sensível*³³⁴, e afirma que eles são sensivelmente encontrados nos dramas. A título de exemplo, há Shakespeare, que liga cada personagem a um arquétipo³³⁵, e podem-se encontrar exemplos destes também em Goethe, na figura do amor: “[...] Filemon e Baucis, juntamente com sua cabana, são visualizados como a imagem clássica do matrimônio antigo, já decorrido”³³⁶. Como modelo também do realismo estético aberto e crítico, Bloch percebe a associação dos arquétipos das personagens de Shakespeare às imagens alegóricas da natureza fundadas na correspondência com os arquétipos humanos³³⁷. Ora, os arquétipos como categorias da imaginação (*Kategorien der Phantasie*) na arte são levados ao extremo, e se deixam experimentar no laboratório de possibilidades da arte. Nem todos os arquétipos em sua profundidade no arcaico estão finalizados, mas podem, e devem, representar no mesmo sentido a altura, o futuro. Mesmo que Bloch tenha criticado severamente Jung³³⁸, ele vê nos arquétipos uma relação importante com seu projeto utópico, se pensados em dupla direção: para baixo, para as profundidades do ser e a profundidade para cima (alturas) e para a frente. Bloch não estabelece uma dicotomia para priorizar a perspectiva do para a frente, pois reconhece com Goethe que “a verdadeira profundidade sempre ocorre num movimento de duplo sentido: ‘submerge, então! Eu poderia dizer também, ‘Sobe’! É uma coisa só”, clama Mefisto para Fausto”³³⁹.

Esta preocupação de Bloch tem sentido na medida em que ele não quer deixar o arquétipo se perder nas profundidades do passado, pois para ele há uma relação entre esperança e arquétipo que se manifesta na arte, mas somente na medida em que há ainda algo não encerrado no arquétipo. Segundo nosso filósofo, existem no arcaico centelhas de esperanças que ali foram preparadas, não em todos os arquétipos, mas naqueles “[...] que

³³⁴ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 200; edição francesa: BLOCH, Ernst. *Experimentum Mundi : Question, catégories de l’élaboration, praxis*. op. cit., p. 192.

³³⁵ “Coriolano é destruído em sua arrogância, Macbeth é arruinado por sua excessiva ambição, Brutus pela abstração da legitimidade política, Otelo pela grandiosa estupidez de seu ciúme, Lear pela teimosia da idade, Hamlet por sua tristeza e paralisia. Romeu e Julieta incorporam o arquétipo do amor jovem; Antônio e Cleópatra, do maduro; está faltando apenas, apesar de Próspero e sua estadia reconfortante no belo fugitivo ilusório de Ariel, o arquétipo Faustiano.” BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 200; edição francesa: BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi: Question, catégories de l’élaboration, praxis**. op. cit., p. 162 (tradução nossa).

³³⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. op. cit., p. 159

³³⁷ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 200-201; BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi: Question, catégories de l’élaboration, praxis**. op. cit., p. 193.

³³⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. op. cit., p. 66-67

³³⁹ *Ibidem*, p. 157.

ainda tocam de perto e ocasionalmente restaram do tempo da consciência mítica como categorias da fantasia, ou seja, munidas de um excedente que não é mítico nem digerido”³⁴⁰. A arte, nesse sentido, leva até o fim aquilo que não ficou elaborado como resíduo no arcaico, e o aproveitamento utópico desses resíduos reclama o mesmo tratamento que se deve dar ao excedente inacabado das produções permeadas pela ideologia burguesa. O desconhecimento do objeto em sua totalidade e a ideia de perfeição no arcaico assemelha-se ao sonho noturno, de cuja origem só se pode ter conhecimento pela análise, podendo ser conhecido e decifrado: resguarda-se aqui a observação de Freud de que nem todo sonho pode ser decifrado. Entretanto, o *para cima*, aquilo que se avizinha, não pode ser totalmente conhecido, pois ainda está em processo.

Os arquétipos estão presentes em abundância na alegoria, esta que se move no mundo como *alteritas* da vida mundana, e aparecem também como símbolos ligados ao religioso e à arte. Em ambos os casos, o arquétipo é parte imprescindível da arte e das significações da pré-aparência objetiva do futuro autêntico³⁴¹. Mas não é só no domínio do arcaico que se move o arquétipo. Em *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Bloch lembra que mesmo os contos de fadas têm por referência os sonhos folclóricos (*Volksträume*) de tipo utópico para a busca da felicidade³⁴². Assim, existe algo de inconcluso no arcaico que se relaciona diretamente com a esperança. Por isso, Bloch pode afirmar que os arquétipos não têm somente um passado esquecido no inconsciente ligado ao irracional, como sugeriu Jung, mas também possuem algo de muito mais rico e significativo que ilumina o futuro (a título de exemplo, Bloch sempre se refere à *dança sobre as ruínas da Bastilha*³⁴³). Esse passado, esse mítico, apresenta “um sentido de urgência-utópica completamente brilhante”³⁴⁴ (*drägend-utopischer Sinn*). Quanto a isto, a referência é sempre à idade de ouro, que impele para a frente sendo uma referência no passado distante. Nos contos de fadas³⁴⁵, Bloch aponta uma quantidade significativa de arquétipos sempre em vista do conteúdo utópico de potencial emancipador, sem esquecer dos arquétipos que oprimem. Ele não faz apologia dos arquétipos, contudo, para ele, “[...] os arquétipos encapsulados, até abertamente humanos, não recusam o conceito utópico, nem se remetem ao mínimo inconsciente, diluvial, misterioso. Todos conhecem

³⁴⁰ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 158.

³⁴¹ Ibidem, p. 160.

³⁴² BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie.** op. cit., p. 99

³⁴³ Ibidem, p. 99.

³⁴⁴ Ibidem, p. 99.

³⁴⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 343.

muito mais da sua existência atual, do poder intenso, mas esclarecedor, de golpear imagens”³⁴⁶. As obras de artes estão prenhes de todos os tipos de arquétipos³⁴⁷.

Em todos os lugares onde se aponta a imagem do humano em processo, há sempre notícias de escravos em busca de sua libertação, as obras de arte nos apresentam, em contradição, sua ligação com os arquétipos e a ideologia, pois o contexto onde surgem tem sempre algo ainda inconcluso e latente apontando para o futuro. A obra de arte ultrapassa a época de sua criação e esses arquétipos são levados mais-além, na busca de sua interpretação adequada e de sua realização. Bloch não desloca a arte de seu solo, mas constata que ela o ultrapassa enquanto perecem a ideologia, as culturas e o social na qual nasce, seja na arte grega escravista, seja na arte moderna livre ou no auge do capitalismo. Importa a Bloch resgatar o excedente cultural da ideologia contemporânea à arte. Essa tese leva-o a desvencilhar-se de Lukács, pois para ele a arte não é só ideologia dominante, mas também fragmento de esperança posterior. Contra Lukács, ele pensa a obra de arte como não diretamente ligada ao esquema econômico e a sua relação com as estruturas sociais, mas defende que existe algo que escapa, e é esse algo que o filósofo deve buscar captar e interpretar em vista da utopia concreta, e é esse algo a mais que transgride essas formas estruturais do tempo em que a arte mediou o encontro agonístico entre o artista (sujeito) e a matéria (objeto).

Nesta relação entre os arquétipos, a arte e a utopia, Bloch critica a forma como o romantismo tratou os arquétipos. Para ele, os românticos entenderam mal a relação entre os arquétipos e a função utópica, visto que para eles os arquétipos levavam para as profundezas e estavam ligados à regressão. Eles chegam a ser mais nocivos que a própria ideologia, já que, enquanto esta distorce o presente, os arquétipos apontavam para trás. Segundo Bloch, “O *pathos* do mero arcaísmo põe a perder a esfera como um todo, muitas vezes tão animada e, em grande estilo, luminosamente vigorosa na poesia e também na filosofia”³⁴⁸. Por isso é necessário sempre um olhar utópico para cuidadosamente separar os arquétipos corrompidos que apontam para trás e os que impulsionam para a frente. Por reconhecer a potência dos arquétipos e sua dupla dimensionalidade – para baixo e para cima –, Bloch sabe que eles

³⁴⁶ BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie**. op. cit., p. 100.

³⁴⁷ “[...] a imagem do inimigo, a mãe, o salvador; o Zwingburg e seu assalto; o labirinto e o fio de Ariadne; o matador de dragões, mas também o salvador em forma de servo (retornando Ulisses, Jesus) e sua revelação. Típico da Arca são todas as cenas de Anagnorisis como reconhecimento de raios (Elektra e Orest, Josef e seus irmãos), arque-típico é o caminho da noite para a luz (trem do Egito para Canaã). E a última imagem básica já é uma utopia típica da arca; O galo vermelho pertence a ele e o toque da tempestade gaulesa e da Bastilha com a dança sobre os escombros, se o Perseu, que significa revolução, não só liberou Andrômeda.” (Ibidem, p. 100 tradução nossa).

³⁴⁸ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. op. cit., p. 161.

alimentam as artes e a esperança e não se nega a perguntar indiretamente “O que será, então, quando ocorrer a irrupção utópica tanto nos arquétipos arcaicos quanto nos historicamente recentes, a mudança para uma função *versada na libertação da esperança arquetipicamente encapsulada*”³⁴⁹. O argumento de Bloch é forte no sentido de esclarecer que os arquétipos não têm só ligação com o passado, caso contrário, como explicaríamos as fantasias prospectivas? A arte não se prende só ao passado, mas tem seu compromisso com o vindouro, uma vez que ela é, em muitos casos, fruto da fantasia objetiva que leva seus objetos a uma perfectibilidade imanente. Nesse sentido, não se poderiam explicar ou sustentar os sonhos diurnos se os arquétipos fossem apenas regressão.

No que diz respeito à alegoria, ela já nasce na arte pelo poder de comparação. Por levar em conta as épocas diferentes pela analogia, flutua de um lado para outro em busca da correspondência necessária à sua significação; entretanto, a alegoria não para aí, mas passa a outra analogia e assim transita no mundo como que em busca de si mesma. A alegoria não deve ser definida apenas como uma imagem imprecisa, fundada na ambiguidade. Bloch se alinha a Benjamin, que resgatou a categoria da alegoria para a filosofia indo até o barroco. Nela há uma plenitude de arquétipos efêmeros (*Archetypen der Vergänglichkeit*), que transitam no mundo significando e ressignificando, colocada sempre em relação a uma *alteritas*, diferenciando-se assim do símbolo, que é *unitas*. A relação entre alegoria, inacabamento e imperfeição é posta por Bloch em virtude de sua ambiguidade (*Mehrdeutigkeit*)³⁵⁰. O próprio objeto que compara não é uno, fechado. Bloch aponta para uma experiência da alegoria que busca parentesco entre coisas diversas, uma elevação ao nível filosófico da história da arte. Haveria aí um enriquecimento estético das obras de arte; um autêntico estilo alegórico (*veritabler Stilallegorie*) é como ele chama a correspondência entre grandes orientações estéticas. Bloch aqui pensa o egípcio e o gótico, o primeiro como cristal, imobilidade cristalina e o segundo como árvore da vida. Assim, “A pré-aparência alegórica na arte como tal é ambígua, ainda que alguém dominasse essa ambiguidade para torná-la um lugar sem violência da realização e intuição de experimentos abertos, modelos hipotéticos, soluções fragmentárias³⁵¹”.

Nada está estático no mundo. Em *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, Bloch retoma o tema do símbolo e da alegoria, argumentando que tudo está em comunicação, as palavras se concretizam na natureza ou em pessoas, as imagens em forma de metáfora tão

³⁴⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 162.

³⁵⁰ BLOCH, Ernst. **Experimentum mundi: Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. op. cit., p. 203; BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi : Question, catégories de l'élaboration, praxis**. op. cit., p. 195.

³⁵¹ Ibidem, p. 205; Ibidem, p. 197.

distantes da realidade encontram em lugares diversos seus correspondentes. Bloch chama atenção para o fato de que não há uma arbitrariedade na comparação, o uso do *Como* (*Wie*) não é fácil, aquilo que se deseja vive porque ainda não encontrou seu significante para o uso do *Como*. Este uso é mais fácil quando olhamos o mundo e sabemos o que estamos comparando. A comparação pode nos levar ao engano: comparações apressadas, confusas e sem muito nexos, ou mesmo aquelas que não temos como comprovar. Mas existem as comparações mais simples e que dizem mais onde não há um terceiro elemento para confundir, onde “a imagem indica ainda menos do que isso se espelha um no outro”³⁵². Bloch diferencia um tipo superior de *Como*, que faz com que o reflexo no espelho seja colorido. Temos a parábola (*Gleichnis*), que não é uma mera comparação, mas uma assimetria no *Como*, porque acaba por estar longe de seu objeto. Essa distância não diminui o colorido, mas ela se localiza mais na analogia romântica que na montagem moderna. Todavia, ao chegar ao barroco, que dá forma à alegoria, a parábola seria uma forma de alegoria menor. No barroco, os significados foram desenvolvidos na alegoria e não em parábolas. O poeta Jean Paul é para Bloch um desses modelos que encarnam a alegoria barroca e levam ao extremo o metafórico, retirando de todo o mundo a matéria para seu ser poético.

Bloch reconhece uma superioridade de profundidade no espelhamento do mundo na alegoria, pois sua ambiguidade dificulta a precisão conceitual. Enquanto a parábola é mais completa, a alegoria é dispersa. A ambiguidade deve ser e é a chave da alegoria. A este respeito, ela é diferenciada do símbolo na seguinte fórmula: “[...] o alegórico envia metaforicamente sempre por perto, o simbólico tentou metaforicamente para pousar. Assim, o tráfego de permuta diminui no símbolo ou quase cessa completamente,”³⁵³ Em termos gerais o simbólico fixa, mas não orienta. “O lugar do alegórico é, portanto, preferencialmente na arte de base ampla que é sempre transparente para o mundo, enquanto o simbólico está preferencialmente na religião e naquela arte que usa as profundezas simbólicas religiosas ou mesmo se volta para elas”³⁵⁴. Bloch não está preocupado com qualquer alegoria ou símbolo, mas com o real simbólico e o alegórico-real. A questão é o que significam as alegorias, aquilo que não se manifestou ainda nos objetos, que não foi revelado, mas se encontra no próprio mundo.

Bloch estabelece uma forte ligação entre a função utópica, as alegorias e os símbolos, que para ele consiste na compreensão do que ainda não está claro, ou terminado nas alegorias

³⁵² BLOCH, Ernst. *Tübinger Einleitung in die Philosophie*. op. cit., p. 335 (tradução nossa).

³⁵³ *Ibidem*, p. 339 (tradução nossa).

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 340 (tradução nossa).

e nos símbolos. Pois mesmo quando estes conseguem ser decifrados, neles existe algo que aponta para outro lugar e que não está neles. Por serem imperfeitas, as alegorias carregam o que Bloch chamou de claro-escuro, elas têm o significado de si e apontam para outra coisa. Um exemplo de alegoria que poderia ser “perfeita” no campo poético é retirado por Bloch do poeta Goethe: “Poesias são vidraças pintadas”. No entanto, ela não pode ser perfeita, uma vez que “[...] ela é *per definitionem* polissêmica, isto é, o próprio objeto [*Gegenstand*] do qual ela toma a sua metáfora esclarecedora (neste caso, as vidraças pintadas) não é de modo algum unívoco”³⁵⁵. A alegoria, para Bloch, ao remeter os significados para a frente e para outra coisa, se diferencia do símbolo; o que ela carrega de ainda-escuro, por sua alteridade a impede de ser perfeita, assim como o próprio objeto, ainda inacabado e imperfeito. Bloch critica a diferença estabelecida entre alegoria e símbolo pelos românticos: “De acordo com ela, o alegórico se comporia meramente de conceitos que receberam uma forma sensitiva ou foram sensitivamente decorados, ao passo que o simbólico repousaria sempre no chamado imediatismo”³⁵⁶. O ataque de Bloch chega até o romantismo alemão, que para ele não conhecia a alegoria barroca, que foi “[...] justamente a tentativa de reprodução de significados de alguma coisa mediante outros significados de outras coisas, mais precisamente com base no contrário das abstrações, com base nos arquétipos que unem os membros da metáfora no seu teor significante”³⁵⁷.

Já em defesa do símbolo ele retoma os arquétipos “[...] que fundamentam a ressonância do significado sem dúvida compromissado e central, na metáfora símbolo: esta não como arquétipo do estar-a-caminho e da transitoriedade, mas de um em-absoluto ou de um sentido definitivo mais severos”³⁵⁸. Assim, Bloch resgata os símbolos e alegorias diferenciando-os corretamente, para que eles não sejam confundidos com as *abstrações decoradas e teofanias corporais*. Na relação entre arquétipos e alegorias prevalece a transitoriedade daqueles nestas, o que garante uma diferença radical entre alegoria e símbolo nos conceitos de *alteritas e unitas*. Essa diferença se torna imprescindível para compreendermos como Bloch reconhece nestes dois elementos estéticos a função utópica. Aqui é interessante a paradoxal forma de antecipação tanto do símbolo como da alegoria, “o que ela tem a dizer é simultaneamente algo velado que se revela e algo revelando-se, abrindo-se, mas que ainda se fecha, porque também no símbolo o tempo ainda não está maduro (o significado) acrescentada a ele o processo ainda não está ganho, a coisa ainda não foi

³⁵⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 173.

³⁵⁶ Ibidem, p. 174.

³⁵⁷ Ibidem, p. 174.

³⁵⁸ Ibidem, p. 174.

definitivamente produzida e decidida”³⁵⁹. Assim, é na matéria do próprio símbolo e da própria alegoria que se descobre a função utópica, o que para Bloch é o *significar objetivo*, o lugar mesmo da função utópica no símbolo e na alegoria. A intenção de Bloch é resgatar os símbolos e as alegorias que apontam para a frente e que significam para além do seu existir algo ainda não encerrado e em devir. A arte para nós é o lugar privilegiado de Bloch para compreender essa força utópica, e nesse sentido, Goethe é o autor privilegiado nesta incursão.

4.7. Fausto como figura-modelo da transgressão de fronteiras

Hans-Georg Gadamer, em “Filosofia e Literatura” de 1981, afirma que, pela relação privilegiada com a interpretação, a obra literária ganha a *vizinhança da filosofia*³⁶⁰. Vizinhança sem muros, vizinhança de diálogos, de contaminação, de desconfiança e distanciamento. A separação entre literatura e filosofia é tênue, mas questões ontológicas e hermenêuticas preservam o território singular de cada uma das áreas. Nesse sentido, caminhar neste espaço entre filosofia e literatura é cuidar para não fazer uma serva da outra. É nessa relação entre as duas áreas que caminhou Ernst Bloch ao se deparar com a literatura. Dela soube ser um bom vizinho, pois, como nos disse Gadamer, “o encontro com uma grande obra de arte é sempre, eu diria, como um diálogo frutífero, um perguntar e responder ou um ser indagado e precisar responder – um verdadeiro diálogo junto ao qual algo veio à tona e ‘permanece’”³⁶¹. O *Fausto* de Goethe e *Dom Quixote* de Cervantes permitiram um encontro permanente com a filosofia de Bloch, sendo Fausto aquele modelo que permaneceu inquietando-o e fazendo-o responder, numa tênue simbiose que levou Fredric Jameson a afirmar que o trabalho de Bloch “no seu todo pode, de certo modo, ser visto como um imenso comentário ao poema de Goethe”³⁶². Esta afirmação faz sentido quando se acompanha a obra de Bloch e se percebe a presença constante de Fausto. Entretanto, Bloch não foi o único privilegiado com esse encontro; teve que fazer vizinhança também com outros gigantes, que inclusive chegaram primeiro, como por exemplo, Hegel e Schelling, e, entre outros, T. W. Adorno, W. Benjamin, Benedetto Croce, M. Berman, para não citar a recepção literária e sociológica. Uma comunidade hermenêutica que produziu uma fortuna crítica *quase*

³⁵⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 175.

³⁶⁰ GADAMER, Hans-Georg. *Filosofia e Literatura* (1981). In. _____. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998, p. 92.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 101.

³⁶² JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX**. Tradução de Iumna Maria Simon e Ismail Xavier Fernando Oliboni. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985, p. 111.

inesgotável. Entre os colaboradores desta fortuna crítica no Brasil, é digno de nota o trabalho de Marcus Mazzari na apresentação, comentários, notas e revisão da tradução do *Fausto: uma tragédia* em dois volumes, bilíngue, feita do original alemão por Jenny Klabin Segall³⁶³. Pode-se nesta edição ter um panorama geral e rigoroso do processo de escrita da obra por Goethe, assim como suas influências e as sutilezas hermenêuticas da poética do *Fausto*. Nesse sentido, não há necessidade de reconstruir aqui essa obra em forma historiográfica, mas situar no debate filosófico a hermenêutica blochiana acerca do conceito de transgressão, em outras palavras, localizar no argumento blochiano a potência faústica da transgressão.

Quando Goethe optou por não publicar a segunda parte do *Fausto*, pela evidente incompreensão de seu texto na recepção de seu tempo, ele não tinha dimensão que a posteridade de sua tragédia fosse sua própria atualidade, pois, ainda que mergulhados no legado dos mais diversos intérpretes, esta obra não para de fazer vizinhos e suscitar novas questões hoje. A interpretação blochiana do *Fausto* de Goethe permite uma prova exemplar da contínua renovação interpretativa desta obra. A figura de Fausto não pode ser compreendida em uma leitura isolada, sem seu par dialético direto, a figura-modelo da transgressão que é Dom Quixote de La Mancha. Ambos os modelos são uma clara contraposição aos modelos do sistema capitalista: o funcionário e, ainda, o modelo do cidadão conformado com sua realidade e servil³⁶⁴.

Existem diferenças nas formas de transgressão destes dois modelos, que são, deve-se ressaltar, diferenças interdependentes. Sendo Fausto o transgressor por excelência, sua transgressão está ligada diretamente ao conteúdo de sua aposta, a busca do instante plenificado, como veremos mais à frente. Algo lhe falta, nada o satisfaz, o mundo empobrecido a seus olhos necessita do novo. Em busca desse novo, ele inicia uma viagem dialética, onde cada estação de chegada já é estação de partida, pois não lhe preenche o espírito a experiência alcançada, falta-lhe o *instante lindo*. A decisão de partir para uma nova estação é sempre mediada pela experiência alcançada na jornada anterior. Essa mediação falta a *Dom Quixote*³⁶⁵. Bloch reconhece que, “dentre os sonhadores incondicionais, ele [Dom Quixote] foi o mais inflexível; logo, age de modo tão ridicularizado quanto grandioso, e

³⁶³ Quanto ao trabalho minucioso de Mazzari, conferir: GALLE, Helmut. Resenha de GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Segunda parte. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007. **Pandaemonium germanicum**. v. 8, 2004, p. 229-233. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/68428>>. Acesso em: 1 dez. 2019.

³⁶⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 13.

³⁶⁵ Ver capítulo acima sobre esse tema. Aqui apenas o colocaremos em relação ao Fausto de Goethe para melhor compreensão do argumento de Bloch.

representa simultaneamente uma advertência e uma admoestação”³⁶⁶. A não-mediação da transgressão, ou sua imediatividade, não permite em Dom Quixote a concretude da ação almejada. Embora haja utopia e esperança no fidalgo, ambas se tornam abstratas, ou seja, a não-mediação com o mundo concreto, a banalização do real, a visão presa ao passado, não permitem ao herói perceber que a sociedade de seu tempo não reserva espaço para seus ideais. Por isso, Dom Quixote não consegue realizar sua façanha, pois “o instante no sentido de Fausto, como aterrissagem de algo incondicionado e sua intenção no presentemente incondicionado, de modo algum existe, para Dom Quixote, como objeto supostamente real [...]”³⁶⁷. Mas ainda assim, ao fazer Dom Quixote representar uma figura-modelo de transgressão de limites, Cervantes antecipa as consequências da não-mediação das potências subjetivas com as potências objetivas, deixando-nos a necessidade de transgressão contínua no mundo real. Nestes termos, Fausto e Dom Quixote representam figuras dialéticas da utopia concreta, um no mediatismo, outro no imediatismo, mas ambos necessários para o correto caminho da concretização objetiva dos sonhos acordados. Pois, “o paradigma do mediatismo é mais elevado do que o do imediatismo; ele, no entanto, só é mais elevado *na medida em que impõe a si mesmo a consciência radical do imediatismo, como memória a ser mantida em cada mediação*”³⁶⁸.

Mesmo diante da tácita importância de Dom Quixote no projeto teórico de Bloch, é destacadamente Fausto a figura-modelo que lhe assalta a atenção. Essa especial atenção sobre a obra de Goethe não é desvinculada do contexto histórico e da metamorfose por que passaram as histórias do tema Fausto na literatura. Em Goethe não há mais um pacto com Mefistófeles no sentido antigo, mas há uma aposta, e, com esta, ele retira aquilo que havia em outras histórias do Fausto: o medo do inferno, riquezas, mulheres etc. A aposta é na obra de Goethe uma roupagem para nomear aquilo cuja falta apenas se pressente. Segundo Bloch, entre o *Proto-Fausto* de 1587³⁶⁹ e o *Fausto* de Goethe ocorreu “[...] uma mudança ideológica de lugar, que correspondeu ao modelo econômico individualista em surgimento com o típico retardamento alemão”³⁷⁰. A relação com a ideologia está associada às condições materiais que divergiam tanto na Inglaterra de Marlowe de 1604, quanto na Prússia de Goethe. O pacto

³⁶⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op.cit., p. 118.

³⁶⁷ Ibidem, p. 124.

³⁶⁸ Ibidem, p. 136 (grifo do autor).

³⁶⁹ Existe uma excelente edição brasileira que contém tanto a obra *A trágica história do doutor Fausto* de Christopher Marlowe, como a *História do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária (Faustbuch)*, publicado por Johannes Spies, com uma instigante introdução de Luís Bueno. Essa edição bilíngue possibilita ao leitor uma visão geral sobre essas duas obras que influenciaram o *Fausto* de Goethe, e contém ainda um posfácio esclarecedor de Patrícia Cardoso relacionando estas três histórias do Fausto.

³⁷⁰ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 95.

antigo perdia o sentido diante das novas relações sociais, e passou por sua primeira atualização com Lessing³⁷¹, que, segundo nosso autor, direcionou o pacto-aposta para a relação inferno-conhecimento. As efemeridades materiais perderam o sentido e o caminho para a redenção fora iniciado na história do Fausto. Lessing atualiza a história atento à relação entre o desenvolvimento do sujeito e as aspirações de sua época. Bloch acrescenta: “é verdade que a alma de Fausto ainda é entregue ao inferno, mas apenas numa visão onírica [...]”³⁷². Lessing foi responsável assim pela redenção da alma de Fausto no céu e na terra, fazendo-o representar o modelo da subjetividade moderna que busca o infinito malgrado sua finitude.

Sem desconsiderar a época em que o *Fausto* de Goethe foi escrito, a recepção blochiana não restringe a personagem à forma burguesa da individualidade acumulativa da propriedade privada, mesmo que paradoxalmente tenhamos um Fausto proprietário na segunda parte da tragédia goethiana. O objeto de interesse maior de Bloch é a potência utópica do *Fausto* e o modelo de transgressão mediada que percorre toda a obra. Embora reconhecendo as questões econômicas e sociais, ele não se detém nelas, como Marshall Berman, que anunciou o *Fausto*, seguindo a linha lukacsiana, como tragédia do desenvolvimento em seu livro *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. No capítulo dedicado ao *Fausto* de Goethe, ele desenvolve essa tese através daquilo que ele chamou de “as três metamorfoses de Fausto”, a saber: o sonhador, o amador e o fomentador. Para Berman, a própria ideia de modernidade está diretamente ligada à figura de Fausto como um de seus heróis culturais³⁷³. A atenção ao *Fausto* e sua atualidade dada por ele reflete sua aproximação à literatura pelo caminho de um desenvolvimento do que se chama modernidade. Ele reconstitui a dialética interna do *Fausto* de Goethe como desenvolvimento da modernidade, com a hipótese de que há nesta obra uma espécie de reflexo social apreendido por Goethe. Como Bloch e a recepção da obra no século XX, ele considera que o *Fausto* de Goethe “[...] ultrapassa todos os outros, em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e

³⁷¹ É importante salientar que Lessing não publicou uma história do Fausto; temos de seu projeto um fragmento e alguns comentários reunidos em suas obras completas em forma de cartas. Assim como Goethe, a história de Fausto chegou a Lessing pelo teatro de marionetes. Seu projeto foi pensado levando em consideração a Alemanha de sua época e suas estruturas morais. Cf. LESSING, Gotthold Ephraim. D. Fausto. In: **Werke (1758-1759). Bd. 4.** Frankfurt am Main: Herausgegeben von Gunter E. GRIMM. DKV, 1997. Conferir ainda: BAPTISTA, Diego; OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. [GOTTHOLD EPHRAIM LESSING:] “DÉCIMA SÉTIMA CARTA”, DAS CARTAS SOBRE A LITERATURA MAIS RECENTE (FEVEREIRO DE 1759): Tradução e comentário. **O Percevejo Online.** v. 5, n. 2, p. 55-74., jul./ago.2014. Disponível em: <www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/download/3770/3262>. Acesso em: 1 dez. 2019.

³⁷² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança.** v. 3. op. cit., p. 95.

³⁷³ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 39.

percepção psicológica”³⁷⁴. Reforça também sua tese de que o período em que Goethe escreve é um dos mais revolucionários da história.

A argumentação de Berman parte dessa dialética entre o *Fausto* (sua produção) e o surgimento da modernidade. O *leitmotiv* para essa relação é o “desejo de desenvolvimento” que impulsiona Fausto, impulso que segundo o crítico em questão é aquilo que diferencia o *Fausto* de Goethe dos outros até então existentes. Assim, na linha bermaniana, o desejo de desenvolvimento do *Fausto* de Goethe estabelece uma “[...] afinidade entre o ideal cultural do autodesenvolvimento e o efetivo movimento social na direção do desenvolvimento econômico”³⁷⁵. Essa afinidade é uma necessidade do homem moderno, seu autodesenvolvimento depende da transformação do mundo físico, social e moral. É juntamente nesta perspectiva que Berman caracteriza a obra de Goethe como *tragédia do desenvolvimento*. Nessa interpretação, as três metamorfoses por que passa Fausto são a própria metamorfose do mundo. A primeira é a saída da interioridade, de seu *pequeno mundo*, tanto de seu quarto e tudo que o circunda quanto do mundo idílico em que vive, onde a expressão de sua interioridade não encontra objeto para manifestação. Esta metamorfose está ligada à abertura do mundo pelos anseios, desejos e sonhos do humano, que agem modificando sua estrutura interior e alargando suas fronteiras espaciais. Esta interpretação de Berman corrobora a hipótese da primeira transgressão que se apresentou no início desta tese. Defende-se que Bloch concordaria com a interpretação bermaniana na medida em que os sonhos diurnos e o anseio do melhor alargam tanto a subjetividade do indivíduo quanto o meio em que vive.

Desde que saiu de seu quarto para passear, Fausto não parou de agir; nestes termos, o impulso do desenvolvimento gira em torno da ação. Berman faz uma importante observação sobre a ação de Fausto: segundo ele, a ajuda de Mefistófeles é imprescindível na criação de novos horizontes, mas a ação é exclusivamente faústica. Berman não perde de vista o capitalismo em desenvolvimento e a modernidade em sua *velocidade* no momento da evolução de Fausto, levando-o a afirmar que a tragédia do desenvolvimento passa pela liberação das potências criativas e destrutivas do homem moderno, tal como na dialética interna do *Fausto*.

A segunda metamorfose de Fausto defendida por Berman aprofunda a primeira, a saber: realização da destruição do pequeno mundo na figura de Gretchen. A tragédia de Gretchen revela o alto preço do desenvolvimento moderno, e a impossibilidade “[...] de

³⁷⁴ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. op. cit., p. 40.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 41.

diálogo entre um homem aberto e um mundo fechado”³⁷⁶. A terceira metamorfose é a do fomentador, que melhor atende aos interesses de Berman ao defender que o *Fausto* é uma *aventura da modernidade* em forma literária. Esta metamorfose acontece na segunda parte da obra de Goethe, escrita entre 1825 e 1831. Segundo Berman, é nesta metamorfose que Fausto

[...] conecta seus rumos pessoais com as forças econômicas, políticas e sociais que dirigem o mundo; aprende a construir e a destruir. Expande o horizonte de seu ser, da vida privada para a pública, da intimidade para o ativismo, da comunhão para a organização. Lança todos os seus poderes contra a natureza e a sociedade; luta para mudar não só a sua vida, mas a vida de todos. Assim encontra meios de agir de maneira efetiva contra o mundo feudal e patriarcal: para construir um ambiente social radicalmente novo, destinado a esvaziar de vez o velho mundo ou a destruí-lo³⁷⁷.

É nesta metamorfose que o impulso do desenvolvimento se ergue com mais força, toda a ação é de Fausto, que tem o controle de todo o processo de sua ação sobre o mundo. Não há espaço para sonhos ou fantasias, ele cria um mundo novo a partir da própria natureza e do trabalho humano. O impulso se alinha com o desenvolvimento econômico, o autodesenvolvimento espelhou-se no mundo tanto nas formas econômicas quanto políticas.

Contextualizando a época da escrita do *Fausto* de Goethe no que diz respeito à política, Benjamin compara Goethe a Napoleão. Segundo ele, o contexto sociopolítico era de uma burguesia emancipada “[...] sob a forma política do despotismo”³⁷⁸. Os tormentos dos dois eram os mesmos: o *impossível*, o *incomensurável*, o *insuficiente*, mas enquanto Napoleão fracassou diante disso, Goethe, “[...] ao contrário, pode-se dizer que, quanto mais envelhecia, tanto mais adaptava sua vida a essa ideia política, designando-a conscientemente de incomensurável, insuficiente, elevando-a a uma pequena imagem primeva de sua ideia política³⁷⁹”, revertendo parte disso na segunda parte do *Fausto*. Neste ponto, Benjamin e Berman se complementam.

Mesmo não trabalhando da perspectiva da transgressão, Berman corrobora esta tese quando interpreta que o objetivo de Fausto é “[...] não desperdiçar nada nem ninguém, passar por cima de todas as fronteiras: não só a fronteira entre a terra e o mar, não apenas os limites morais tradicionais na exploração do trabalho, mas também o dualismo humano primário do dia e da noite”³⁸⁰, ainda que essa ultrapassagem de barreiras seja mediada pelo

³⁷⁶ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. op. cit., p. 58.

³⁷⁷ Ibidem, p. 60-61.

³⁷⁸ BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009, p. 155.

³⁷⁹ Ibidem, p. 156.

³⁸⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. op. cit., p. 64.

desenvolvimento da economia moderna. Fausto construiu um novo mundo, e nesse processo foi também modificado por sua jornada, tornando-se moderno assim como todo seu entorno foi criado à sua imagem, portanto, modernizado. Contudo, a consequência de toda essa *aventura* pode ser resumida no seguinte argumento de Berman: “é como se o processo de desenvolvimento, ainda quando transforma a terra vazia num deslumbrante espaço físico e social, recriasse a terra vazia no coração do próprio fomentador. É assim que funciona a tragédia do desenvolvimento”³⁸¹.

Ainda que Berman esteja ligado à corrente lukacsiana e sua interpretação enfatize o desenvolvimento capitalista, a realidade de Goethe e a expansão da indústria na Inglaterra do século 18, ele afirma que a empreitada de *herói trágico* não é capitalista em seus objetivos últimos, tampouco em suas motivações. Existe, segundo sua interpretação, uma diferença entre Mefistófeles e Fausto: o primeiro tem uma visão que poderia ser associada ao capitalista, enquanto os empreendimentos de Fausto não são em proveito próprio, mas têm em vista o futuro da humanidade. Essa interpretação decorre de uma aproximação de Goethe com os socialistas utópicos franceses, pois, na velhice, Goethe aspirava viver para ver realizados os projetos que lia no jornal socialista *Le Globe*, justamente quando estava escrevendo as últimas páginas do *Fausto*. Goethe estava admirado com os projetos de Saint-Simon e dos saint-simonianos. Projetos esses que, segundo Berman, realizam-se na última parte do *Fausto*. Contudo, fica o alerta de Benjamin, segundo o qual, “não se pode enfatizar de modo suficientemente vigoroso quanta apologia política, quanta experiência da antiga atividade palaciana de Goethe está presente nessa parte posterior, especialmente nas cenas que transcorrem na corte imperial e nos acampamentos militares!”³⁸². Embora Benjamin reconheça no *Fausto* elementos de *íntima política*.

Não é possível afirmar a partir dos argumentos de Berman que há no *Fausto* de Goethe uma utopia. Seu objetivo era compreender a modernidade e seu processo de desenvolvimento, tendo na obra de Goethe um modelo. Os argumentos de Bloch em sua hermenêutica do *Fausto* têm o utópico como ponto central de análise. Mesmo ele não desenvolvendo a relação direta entre o capitalismo e o autodesenvolvimento de Fausto, ele não separa suas análises do *Fausto* de Goethe do mundo onde ocorre o processo dialético de constituição da subjetividade transgressora de limites na figura-modelo Fausto. O fio condutor de Bloch é a aposta no instante plenificado.

³⁸¹ Ibidem, p. 67.

³⁸² BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. op. cit., p. 173.

A experiência desse instante, o do ser-aí [*Da-Sein*] pleno e o do aspecto absoluto de sua intenção, perpassa a poesia como um todo, desde a Adega de Auerbach até o povo livre em terra livre atuando tanto na pergunta faustiana quanto nas imagens correlatas mundo, que ora respondem a ela, ora até a transcendem³⁸³.

A relação entre o teor da aposta e o instante plenificado está diretamente ligada ao autoencontro do sujeito consigo mesmo, à identidade almejada, à reconciliação sujeito-objeto e ao que Bloch denomina de pátria. Lembre-se que aposta não é mais o mesmo que pacto: a diferença se estabelece aqui por uma nuance metafísica, mesmo que esta não se refira mais ao transcendente além-mundo. O objeto de desejo de Fausto não está no espaço – não é um lugar ou uma coisa, mais um instante – encontra-se no tempo, não se concretiza em bens materiais nem em prazeres do corpo. Embora esteja no tempo, o desejo desse instante ao qual Fausto se direciona é uma ideia concreta, “[...] tão concreta que nem se trata mais de uma ideia, e sim de um experimento, ainda que seja um bem direcionado, um experimento direcionado para aquilo que plenifica”³⁸⁴. Esta busca que inquieta todo ser humano é ativada em Fausto, que não se prende à sua vida burguesa, não se satisfaz com o conhecimento, as mulheres, a luxúria, a vida promíscua ou o dinheiro; ele quer experimentar o mundo, ávido por recolher em si algo capaz de impulsioná-lo com mais força e mais à frente transgredindo todas as barreiras de seu autodesenvolvimento. Nesse sentido, a relação com o mundo não é puramente subjetivista, é uma relação sujeito-objeto em busca de sua identidade.

A aposta é feita no *Quarto de trabalho*, no segundo encontro que Fausto tem com Mefistófeles³⁸⁵. Este se oferece para ser lacaios e criado de Fausto, que lhe pergunta: “e com que ofício retribuo os teus?”³⁸⁶, e a resposta de Mefistófeles é de que Fausto tem tempo para pagar. Entretanto, Fausto conhece as astúcias de Mefisto e sabe que há um preço pelos serviços. Percebe-se aqui uma resistência de Fausto à relação crédito-débito entre ele e Mefistófeles. Coagido a dizer a condição do preço pelos serviços, Mefistófeles diz que servirá Fausto em tudo neste mundo, e que depois da morte Fausto o servirá. Uma chave de leitura importante nesse processo do crédito-débito é que Goethe não coloca mais a condição clássica

³⁸³ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 96.

³⁸⁴ Ibidem, p. 96.

³⁸⁵ Para Walter Benjamin, Mefistófeles na obra de Goethe, já é “[...] muito menos o demônio da doutrina cristã do que o espírito telúrico das tradições mágicas e cabalísticas [...] enquanto Fausto seria a figura de “[...] homem primitivo titânico, o irmão gêmeo de um Moisés planejado em épocas passadas e que também devia tentar arrancar do Deus-natureza o segredo da criação”. Estas características dos dois personagens principais da obra já estavam presentes no *Urfaust* de 1775, segundo Benjamin. Cf. BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. op. cit., p. 171.

³⁸⁶ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte**. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius Mazzari. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 65.

de Mefistófeles servir por 24 anos na terra seu senhor, como aconteceu no *Doutor Fausto* de Marlowe, quando, na cena 3, Mefistófeles pergunta “Agora, Fausto, o que queres de mim?”, o Doutor Fausto responde:

Que me acompanhes enquanto eu viver
Fazendo tudo o que Fausto mandar:
Derrubar a lua de sua esfera
Ou afogar o mundo no oceano³⁸⁷.

E enviando Mefistófeles para anunciar seu desejo do pacto com Lúcifer, Fausto determina o tempo que pretende ser servido e o que deseja na relação crédito-débito:

Em troca de mais vinte e quatro anos
De uma existência de volúpia plena,
Tendo a ti sempre para me servir
Para dar tudo aquilo que eu deseje,
Dizer-me tudo aquilo que eu pergunte,
Matar quem odeio, alçar a quem amo
E sempre obedecer minha vontade
Vai, e retorna ao poderoso Lúcifer
Encontra-me de novo à meia-noite
E explica-me o que planeja teu Mestre³⁸⁸.

No *Fausto* de Goethe não há um tempo determinado para os serviços de Mefistófeles a Fausto, o tempo nesta obra escorre como fluxo contínuo, mas finito para Fausto enquanto homem, e eterno para Mefisto. Embora Fausto não se interesse pelo *outro mundo*, visto que seu ceticismo metafísico já ficou há muito tempo para trás na cena da *Noite*, ele viverá muitos prazeres em sua jornada, mas, por isso mesmo, ele diz com certeza e arrogância

Nem me interessa ouvir, deveras,
Se há, no Além, ódio, amor, estima,
E se há também em tais esferas
Algum ‘embaixo’ e algum ‘em cima’³⁸⁹.

A sedução de Mefistófeles com seus créditos chega ao ponto de oferecer a Fausto o que nunca outro ser humano teve (não anuncia o que seria isso). Mas Fausto acredita ainda nas profundezas subterrâneas dos anseios humanos e sabe que *em seu afã supremo* o ser humano nunca será desvendado, nunca terá satisfação plena com os bens materiais ou prazeres efêmeros. Benjamin chega a apontar que “[...] o ponto crucial da obra é o seguinte: a

³⁸⁷ MARLOWE, Christopher. **A trágica história do Doutor Fausto e a História do Doutor João Fausto de 1587: o nascimento de uma tradição literária**. Tradução de Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Ateliê Editorial/Campinas: Editora da Unicamp, 2018, p. 67.

³⁸⁸ Ibidem, p. 73-75.

³⁸⁹ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte**. op. cit., p. 167.

ambição selvagem e inquieta de Fausto pelo absoluto frustra a arte de sedução de Mefisto e o círculo dos prazeres sensuais é logo percorrido sem aprisionar Fausto [...]”³⁹⁰. Mefisto insiste com sua sedução, diz que fará com que Fausto se curve aos prazeres. Fausto inquieto, e diante dessa provocação de Mefistófeles introduz então a aposta com Mefisto para regular a relação crédito-débito.

Se eu me estirar jamais num leito de lazer,
Acabe-se comigo, já!
Se me logreres com deleite
E adulação falsa e sonora,
Para que o próprio Eu preze e aceite,
Seja-me aquela a última hora! Aposto! e tu?³⁹¹

Mefistófeles aposta e Fausto então arremata os termos desta:

E sem dó nem mora!
Se vier um dia em que ao momento (*Augenblike*)
Disser: Oh, para! és tão formoso! (*Verweile doch! du bist so schön!*)
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim,
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim!³⁹²

Interessante notar que o próprio Mefistófeles parece não entender a aposta, a ponto de pedir a Fausto um contrato por escrito e assinado com sangue, típico dos pactos anteriores, como no caso do *Doutor Fausto* de Marlowe, em que, na cena 5, o Doutor Fausto sela o pacto com Mefistófeles, que exige daquele um contrato escrito com sangue como garantia. O Doutor Fausto confirma que escreverá³⁹³. O pacto é selado com sangue, mesmo com dificuldade e ajudado por Mefistófeles, pois o sangue do Doutor Fausto coagula na hora da escrita. Entretanto, este tipo de pacto não tem mais lugar na obra de Goethe: Fausto se resume a dizer que: “Não há perigo de eu romper o pacto! O afã do meu vigor completo”³⁹⁴. E Fausto,

³⁹⁰ BENJAMIN, Walter. Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe. op. cit., p. 172.

³⁹¹ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte.** op. cit., p. 169.

³⁹² Ibidem, p. 169. É oportuno fazer a comparação com o Doutor Fausto de Marlowe e suas exigências para entregar sua alma a Lúcifer:

“Em troca de mais vinte e quatro anos / De uma existência de volúpia plena, / Tendo a ti sempre para me servir
Para dar tudo aquilo que eu deseje, / Dizer-me tudo aquilo que eu pergunte, / Matar quem odeio, alçar a quem
amo / E sempre obedecer minha vontade / Vai, e retorna ao poderoso Lúcifer / Encontra-me de novo à meia-
noite / E explica-me o que planeja teu Mestre.” 73/75

³⁹³ MARLOWE, Christopher. **A trágica história do Doutor Fausto e a História do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária.** op. cit., p. 95.

³⁹⁴ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte.** op. cit., p. 173.

diante da aposta, inicia seu caminhar pelo *pequeno mundo*, com a certeza de que não pensa em alegrias; mas isso não o impedirá de vivenciar prazeres e poder. Ele quer tudo, viver a humanidade em si. Quer tudo sem freios. O tempo, porém, ele quer parar por um instante. Fausto reafirma seu desejo do todo,

Não penso em alegrias, já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso.
Meu peito, da ânsia do saber curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é doado,
Quero gozar no próprio Eu, a fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu perecer³⁹⁵.

Mesmo diante do alerta da impossibilidade desse feito, dado por Mefistófeles, pertencer somente a Deus, Fausto o quer, ele deseja o todo em si, quer ser o próprio Deus, e em certa medida será, construirá um novo mundo, destruirá velhas formas de vida, decidirá sobre a guerra, sobre a morte e a vida das pessoas. Mas, no fim, Fausto revelará em si as palavras de Mefistófeles logo após a aposta, “no fim sereis sempre o que sois”³⁹⁶. Quem é Fausto? Para Bloch, um homem que está sempre transgredindo seus limites, e, na literatura, representa a figura-modelo da transgressão por excelência.

Sob o signo da incondicionalidade, do sentimento de sair de si sempre em busca de algo que lhe falta, desse desejo de um minuto de deleite onde ele possa dizer “demora eternamente! És tão lindo!”, sustenta-se a transgressão no *Fausto* de Goethe. O utópico surge em uma figura que é transformada completamente em seu percurso que vai do *Quarto de trabalho* até o momento em que sucumbe diante de Mefistófeles na segunda parte da obra. Saciado pelo conhecimento, já que se julgava sábio, Fausto quer algo a mais. Ele quer o instante plenificado, na interpretação de Bloch: “Sublime como no primeiro dia permanece a vontade de uma intenção que não pode ser limitada à sua forma burguesa: a mediação do sujeito no mundo e por intermédio do mundo, tendo como base o problema do instante plenificado”³⁹⁷. Bloch salienta que essa figura que busca esse instante é um ser humano, um humano que não é uma abstração, mas concreto que transcende seus limites de forma

³⁹⁵ Ibidem, p. 175.

³⁹⁶ Ibidem, p. 177.

³⁹⁷ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 96.

imane, já que não é o além-mundo que interessa a Fausto. A saída de si rumo ao instante plenificado perpassa toda uma condição de experimentação concreta do mundo.

Vestido com o capote mágico que o carrega pelos ares, Fausto vive tudo o que lhe sucedeu e o transcende a partir da mais densa e ampla vontade de atingir o instante, a mesma que determina a aposta. O centro faustiano atravessa tanto o mundo quanto o céu, sendo que ambos, numa mediação gradativa, atuam como símbolos em torno dele; todavia, no final das contas nem o mundo nem seu céu são capazes de abranger este centro excêntrico³⁹⁸.

A vigem dialética de Fausto o faz transgredir todos os momentos concretos, indo mais além. Ele busca a dilatação de si-mesmo na experiência com o real, não conhece os limites; ou melhor, se conhece, busca dilatá-los criando outros limites para poder rompê-los novamente. Só a transgressão dos limites impostos pode enriquecer o homem, mas a transgressão só acontece se o humano for capaz de compreender, assimilar e ressignificar seu próprio momento existencial: de si com o mundo, não isoladamente. Assim, “[...] cada desfrute alcançado é riscado por um novo desejo bem próprio despertado por ele. Além disso, cada ponto de chegada atingido é refutado por um movimento novo que o contradiz, pois algo está faltando, o instante lindo ainda está ausente”³⁹⁹. O sujeito Fausto vai mudando à medida que passam suas experiências no mundo e sente a vulgaridade do prazer efêmero. Fausto passa por uma formação, no sentido de experimento e autoconhecimento, superação e transgressão dos instantes vulgares da existência. A mudança de Fausto está para além do mundo reificado burguês em que existe. Transgredir é em certo sentido recomeçar, não do marco zero, pois o espírito já é outro. Isso acontece o tempo todo com Fausto, a força impulsionadora para a frente, como busca constante de algo que falta, assemelha-se ao impulso provado pelos sonhos diurnos; nesse sentido, essa figura transgressora chamada Fausto representa aquele humano que não se contenta com o ruim que está aí, mas caminha mais à frente em busca do novo. Benjamin corrobora a tese da transgressão quando nos diz que “a busca de Fausto impele-o ao ilimitado, de maneira tanto mais decisiva quanto mais longamente subsiste essa busca”⁴⁰⁰.

A inquietação de Fausto é a inadequação entre a existência e a natureza, entre sujeito e objeto, a inquietação daquele pressentimento que fervilha no fundo de cada ser. Os humanos querem ser aquilo que ainda não são, em decorrência da insatisfação consigo mesmos e da condição de inacabamento do humano. Em marcha, eis nossa condição. Sair, Bloch

³⁹⁸ Ibidem, p. 97.

³⁹⁹ Ibidem, p. 97.

⁴⁰⁰ BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. op. cit., p. 172.

caracteriza as pessoas que não deixam de seguir seus anseios por algo que lhes falta como indomáveis. A literatura e as artes estão plenas desses exemplos, mas, como bem salienta Bloch, dificilmente passa do livro para o leitor. Seguir os textos analisados por Bloch na literatura seria cair no abismo “quase” sem fim de sua erudição, mas há que se ressaltar que, na vizinhança de sua filosofia ele diferenciou, na literatura, os espíritos que marcham em busca de si e os que marcham em busca de aventura e não se encontram porque ainda estão na lógica do individualismo burguês e os que saem ou buscam a superação dessa ordem tornando-se incondicionais. E entre estes últimos, Fausto é a maior figura da inquietação, que sai para buscar a superação de si e de seu *Quarto de trabalho*, que significa ainda o mundo burguês na forma e na limitada experiência do conhecimento humano no conteúdo, inquietação pelo “Demora eternamente! És tão lindo!”, tornando-se o *exemplo de humano utópico*.

4.8. A obscuridade do instante vivido

A compreensão do “Demora eternamente! És tão lindo!” dito por Fausto ao instante tem na obscuridade do instante vivido sua fundamentação filosófica pensada por Bloch. Este conceito sustenta a dialética interna do pensamento blochiano desde a questão “quem é que, dentro de nós, nos impulsiona?” feita no início de *O princípio esperança* até os desdobramentos finais de suas análises sobre as figuras da transgressão e a música no final dessa obra. Entretanto, deve-se levar em conta que este conceito já aparece na segunda edição de *Espírito da utopia* em 1923, demarcando o caminho da consciência antecipadora desenvolvida só posteriormente na maturidade de seu pensamento.

Na busca da resposta à pergunta “quem nos impulsiona?” Bloch parte do primeiro impulso do humano que é feito por si mesmo a partir de um estado caracterizado por ele de *urgência*. Aquilo que nos impulsiona para a vida se apresenta primeiro em forma de almejar; se o sentimos, então, passamos a ansiar e esse ansiar pode ter dois destinos: ficar reduzido ao genérico de si mesmo ou direcionar-se para algo. Esse direcionar-se “torna-se um *buscar*”, tem agora um *alvo* – eis o que é conceituado como pulsão. Bloch estabelece pulsão e necessidade como sinônimos; contudo, reconhece que pulsão é o melhor conceito para seu desenvolvimento filosófico.

Nosso autor então diferencia avidez de pulsão, pois esta última “[...] busca preencher, mediante algo exterior, um vazio, algo de que carece o almejar e o ansiar, algo que falta”⁴⁰¹. Depois de saciada, ela pode por um tempo diminuir, já a avidez é insaciável, o que leva à constatação de que a pulsão se sacia em seu alvo diferente da avidez. Aqui a diferença entre o humano e o animal é estabelecida: o animal dirige-se para o alvo pelo apetite, o humano o faz por antecipação⁴⁰².

Essa digressão demonstra que somos impulsionados por algo que nem mesmo sentimos em nosso interior como urgência na forma fisiológica e que o próprio instante para Bloch é um *segredo íntimo*, vivência imediata que não é compreendida por nós. Mas já nos percebemos em ação, em movimento para saciar aquilo que falta. Assim, o instante que Fausto⁴⁰³ busca é aquele mais imediato, que possa se dar no aqui e agora, onde estamos mais próximos e “cegos”. Não sentimos a própria vida – esse problema ou paradoxo nos coloca frente ao agora.

[...] o mais obscuro é o próprio agora em que nós, como vivenciadores, em cada momento nos encontramos. O agora é o lugar em que o foco imediato da vivência [*Erleben*] como tal está, onde ele está em questão: assim, o que se acabou de viver é o que se encontra mais imediato, portanto, o que ainda é menos vivenciável⁴⁰⁴.

O agora se situa na obscuridade do instante, não vivenciamos a experiência em seu acontecimento, mas somente quando ela passou⁴⁰⁵. Isso leva Bloch a pensar o agora não só no tempo, mas também no espaço na chave “agora-aqui”. Só do que passou podemos ter experiência consciente, assim como aquilo que virá em forma de angústia ou expectativa⁴⁰⁶. Mas o acontecimento, o agora, o evento em si, não o vivenciamos. Nesses termos o *que* nos impulsiona e o agora não são percebidos. Na busca da compreensão desse instante, Bloch retoma o ponto de partida da fome, pois aquele *que* que nos impulsiona no agora busca algo à frente. A interioridade quer algo que existe no exterior, esse impulso para a frente, em busca daquilo que falta; é algo em aberto, o polo oposto do instante obscuro.

⁴⁰¹ BLOCH, O princípio esperança. v. 1. op. cit., p. 50.

⁴⁰² Ibidem, p. 50.

⁴⁰³ BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. op. cit., p. 179. Bloch já associava Fausto às suas intuições filosóficas da obscuridade do instante vivido na segunda edição de *Espírito da utopia*, de 1923.

⁴⁰⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1**. op. cit., p. 283.

⁴⁰⁵ BLOCH, Ernst. *Espírito da utopia*. op. cit., p. 174.

⁴⁰⁶ A tese de Janvier Contreras é de que a *obscuridade do instante vivido* é ponto de partida do pensamento de Bloch. Desta tese, ele desenvolve uma reflexão importante para a compreensão da estética de nosso autor. Para aprofundamentos deste conceito, Cf. CONTRERAS, Javier Martínez. **Las huellas de lo oscuro: estética y filosofía en Ernst Bloch**. op. cit. Particularmente o capítulo “La oscuridad del instante vivido o la Estética en el centro de la Filosofía”.

Que coisa é esse aberto? Aquilo que ainda pode vir a ser, aquilo que está fermentando no horizonte, porém que já tem as condições concretas em fragmentos para existir no presente. Esse em aberto não é abstrato, mas sustenta-se, como demonstrado acima, na categoria de possível real, no conceito de matéria como sendo-conforme-a-possibilidade. Enquanto na subjetividade existe como sonhos acordados, como imaginação objetiva, pois, como afirma nosso autor: “nas coisas há uma atividade, em que nossos interesses ainda podem ser tratados, uma linha de frente, em que nosso futuro, justamente este pode ser decidido”⁴⁰⁷. A busca no fluxo das coisas, ou ainda, no fluxo do mundo, é pelo ainda-não, por aquela realidade que não veio a ser, mas possível, dada as condições concretas para seu surgimento. Segundo Bloch, a busca aqui é pelo futuro autêntico, pelo *novum*, algo que nunca existiu. Esse algo que se encontra na outra margem é o objeto da consciência antecipatória, ainda está amadurecendo, não como final, visto que a utopia como realização final seria a própria aniquilação da utopia. A busca pelo instante plenificado não finalizou a jornada de Fausto; mesmo na cena final, o céu não é estático. Isso não implica dizer que a consciência antecipatória não busque o *ultimum*, o final utópico na figura do bem supremo. Ora, a cena do quinto ato do Fausto, *região aberta*, para além das polêmicas se Fausto perde ou não a aposta, é marcada pela intuição do instante plenificado, pelo *ultimum*, esse final utópico que a consciência antecipadora almeja.

Fausto:

Do pé da serra forma um brejo o marco,
Toda a área conquistada infecta;
Drenar o apodrecido charco,
Seria isso a obra máxima, completa.
Espaço abro a milhões – lá a massa humana viva,
Se não segura, ao menos livre e ativa.
Fértil o campo verde; homens rebanhos,
Povoando, prósperos, os sítios ganhos,
Sob a colina que os sombreia e ampara,
Que a multidão ativa-intrépida amontoara.
Paradisiaco agro, ao centro e ao pé:
Lá fora brame, então, até à beira a maré.
E, se para invadi-la à força, lambe a terra,
Comum esforço acode e a brecha aberta cerra.
Sim! da razão isto é a suprema luz,
A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
À liberdade e à vida só faz jus,
Quem tem de conquistá-la diariamente.
E assim, passam em luta e em destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Quisera eu ver tal povoamento novo,

⁴⁰⁷ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 284.

*E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! para enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá, de minha térrea via,
Este vestígio portentoso! –
Na ima presciência desse altíssimo contento,
Vivo ora o máximo, único momento (Augenblick)⁴⁰⁸*

Instante escutado, não contemplado pela visão da sensação, mas pela visão do em-
absoluto, antecipação concreta da liberdade que veio ao nosso encontro em forma de arte em
seu conteúdo utópico final, liberdade para nós, o obscuro instante vivido tomado pela intuição
suprema do artista na forma de poesia. Esse instante plenificado do *Fausto* é a metafísica
concreta que sustenta toda a intuição filosófica do pensamento blochiano a respeito da utopia.
Não há paisagem mais desejada que uma terra de homens livres, paisagem do sonho acordado
onde o pintor se encontra paradoxalmente na obra. Se Fausto estava cego quando disse ao
tempo para parar, não parece coincidência que não havia ainda a paisagem utópica para ser
contemplada, mas as condições para que esse instante fosse professado como o Máximo.
Instante que não é estático, pois havia trabalho, não é um estado fixo, mas uma origem sem
princípio como a própria obscuridade do instante vivido. Por isso Bloch pode demonstrar que
surge daí a pergunta inconstruível,

Essas experiências de um estado final utópico certamente não tornam esse
estado fixo, senão não se trataria de experiências de mera *intenção simbólica*
nem de experiências utópicas, ou até centralmente utópicas. Elas, porém
atingem de fato o *cerne da latência*, mais precisamente como pergunta
última que repercute dentro de si mesma⁴⁰⁹.

A pergunta não tem resposta pronta, por isso Fausto não nomeou este lugar, não havia
ainda lugar pronto. A pergunta por quem somos, por exemplo, não pode ser simplesmente
respondida pelos critérios empíricos ou históricos existentes, pois S ainda-não é P. Não nos
encontramos onde desejamos. Fausto, mesmo diante de todas as conquistas, ainda almejava
um *plus*, ainda não se bastava, ainda queria a liberdade do nós, estar entre homens livres, e
não ser senhor. Assim, o conteúdo da resposta da pergunta informulável está em processo,
fermentando. Sendo assim, a profunda admiração é o escopo da pergunta, em que a
identificação entre sujeito e objeto ocorre sem possível resposta, sem ponto fixo:

⁴⁰⁸ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: uma tragédia. Segunda parte.** op. cit., p. 981-983 (grifos
nossos).

⁴⁰⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. v. 1.** op. cit., p. 285.

Assim, a pergunta que não pode ser formulada, a pergunta absoluta de fato corre novamente rumo ao instante, para dentro de sua obscuridade. Não como clareira, e sim como indicação inconfundível da escuridão imediata do agora, na medida em que a latência central do seu conteúdo ao menos se retrata nesse perguntar admirativo, nesse admirar-se interrogativo. Se o conteúdo do que se move no agora do que foi tocado no aqui, se externasse positivamente, se fosse um “Demora eternamente! És tão lindo!”, então a esperança imaginada, o mundo esperando teria chegado ao seu alvo⁴¹⁰.

Segundo Bloch, a questão do obscuro tem na própria vida seu fundamento. Aquilo que nos estimula dorme silenciosamente, ferve dentro de nós; por isso nossos sentidos não podem perceber o vivenciado. Não é por acaso que Fausto está cego, e o próprio Édipo no meio do mal não percebeu seu destino e o cumpriu. Mas não se quer viver para sempre nessa obscuridade, não se deseja apenas viver, faz-se necessário vivenciar a experiência. Essa busca de nós mesmos nesse agora-aqui faz do pensamento de Bloch um pensamento da existência em sua mais profunda radicalidade, uma existência que busca sua identificação consigo mesma e com o uno: S não quer ser apenas P, S quer também estar em casa.

Segundo Carlos Jordão, existe uma afinidade e uma diferença importantes entre Bloch e Benjamin concernentes ao tema da obscuridade do instante vivido e sua relação com o *saber-ainda-não-consciente do passado* e às categorias de vivência e experiência. Quanto ao primeiro caso, sabe-se que para ambos os autores existe algo ainda inconcluso no passado, já que eles não consideram a história como linear e nem seguem o desenvolvimento do ideal de progresso histórico. A obscuridade do instante vivido, para Bloch, “[...] significa a obscuridade da própria *vivência*, em que tudo coincide e se confunde, uma vivência difícil de se apreender, como se fosse algo “espectral”, misterioso e perturbador, já que não podemos experimentar nada do que é passado ou está emergindo”.⁴¹¹ O que implicou uma mudança de perspectiva do *não-mais-consciente* para o *ainda-não-consciente*, que com as mediações necessárias torna o passado não estático, mas fluido.

No que diz respeito ao segundo caso, das diferenças entre os autores, Bloch concebe a vivência no âmbito individual, enquanto Benjamin “[...] concebe a ‘obscuridade do instante vivido’ não como vivência interior, mas como experiência coletiva”⁴¹², colocando a moda, por exemplo, na obscuridade do instante vivido como instante coletivo. Essa análise pode ser encontrada nos *Exposés* de 1935 e de 1939, desenvolvidos em seu projeto inacabado *Obras das Passagens, Paris Capital do Século XIX*. As passagens de Paris “são o centro das

⁴¹⁰ Ibidem, p. 286.

⁴¹¹ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo (Ernst Bloch, Hans Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht)**. op. cit., p. 103.

⁴¹² Ibidem, p. 104.

mercadorias de luxo”⁴¹³, e para que estas apareçam e se tornem mais atraentes, magnéticas e possíveis, os comerciantes usam a arte como meio para concretização de seus objetivos: as vendas. A novidade era tão nova, que as passagens se tornaram o lugar perfeito para se passear, prova disso é que “durante muito tempo permanecerão uma atração para os forasteiros”⁴¹⁴. Benjamin nos apresenta a moda como sendo aquilo que “prescreve o ritual segundo o qual o fetiche da mercadoria deseja ser adorado”⁴¹⁵. Para ele, Grandville pensa também os utensílios do cotidiano como regidos pela moda. A este, ele atribui o mérito de ter desvelado a natureza da moda, pois esta “se encontra em conflito com o orgânico. Unindo o corpo vivo ao mundo inorgânico e fazendo valer no corpo vivo o direito de cadáver. O fetiche da mercadoria subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto à mercadoria coloca-o a seu serviço”⁴¹⁶.

Benjamin nos revela muito mais do que uma crítica clara à economia política, revelando a vivificação do inorgânico pela cultura da moda. Ele vê Paris se consolidar como “capital do luxo e da moda”⁴¹⁷ a partir da exposição universal de 1867, quando o “império está no auge de seu poder”⁴¹⁸ e “a fantasmagoria da cultura capitalista alcançou seu desdobramento mais brilhante”⁴¹⁹. Todos passeiam em Paris, capital do século XIX. Dito isto, pode se afirmar, com Carlos Jordão, sobre a diferença entre o uso coletivo e individual do conceito de vivência pelos dois autores, que “esta mudança é essencial, pois Bloch opera indiferenciadamente com conceitos como “vivência” e “experiência”, que em Benjamin constituem dois polos opostos. Para Benjamin, a experiência é resultado do hábito e a vivência não, ela constitui a própria desagregação do hábito: ‘Os hábitos constituem a armadura da experiência (*Erfahrung*), as vivências (*Erlebnisse*) desagregam-nos”⁴²⁰.

4.9. O itinerário: Fausto e a *Fenomenologia do Espírito*

⁴¹³ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização de Willi Bole e Olgária Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 40.

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 40.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 45.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 45.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁴²⁰ MACHADO, Carlos Eduardo. **Um capítulo da história da modernidade estética**. op. cit., p. 105.

Se Fausto tem em Dom Quixote seu par dialético na literatura, na filosofia tem parentesco com a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel⁴²¹. Segundo Bloch, Fausto não só passa pelo mundo experimentando-o, modificando-o com as suas ações, interferindo na ordem social, como também modifica a si mesmo. O processo é de duplo sentido, uma experiência *sempre renovada*. Bloch percebe que na *Fenomenologia do Espírito* há uma “[...] determinação recíproca progressiva do sujeito pelo objeto, do objeto pelo sujeito, até que o sujeito não mais seja afetado pelo objeto, como se este fosse algo estranho”⁴²². Há aqui, mais que uma vizinhança entre filosofia e literatura, uma semelhança que Bloch acaba por conceber como “[...] vontade de chegar ao agora e ao ser para-si plenos [...]”⁴²³.

Aquele “falta algo!” não pode ser encontrado na efemeridade que apraz os sentidos, como bem observa Bloch. Aquilo que falta não se consegue nomear, mas se pressente. Fausto quer o instante inominável, instante puro. Por isso em sua jornada Fausto não vacilou em pedir o “demora-te...” nem na Adega de Auerbach, nem no encontro com Gretchen, nem diante da beleza de Helena, nem diante do dinheiro, tampouco da vitória. Como apontou Bloch, “o motivo para o desfrute do instante supremo é constituído, no final, ainda que de modo meramente representativo, somente de um ato de conquista de terra; entretanto, entrelaçada com ele está precisamente *a terra paradisíaca*, sua constituição a partir do pântano”⁴²⁴. O paralelo com a *Fenomenologia* de Hegel se dá em sua dinâmica de movimento em que sujeito e objeto se entrecruzam em busca de unidade⁴²⁵. A saída não é mais motivada por aquela primeira fome que lança o humano para frente; aqui é a *fome de vida*, uma vez que a fome de conhecimento já havia sido saciada em Fausto. O itinerário dessa figura pelo mundo se compara com a *Fenomenologia do Espírito* na medida em que há nas duas obras “o

⁴²¹ Esta relação entre *Fausto* e a *Fenomenologia* também foi feita por Lukács que escreveu uma série de textos sobre Goethe reunidos em seu livro *Goethe e sua época*. Os textos que compõem esta obra foram escritos entre as décadas de 30 e 40 do séc. XX. Nesta obra Lukács faz uma análise literária e filosófica do *Fausto* com caráter marxista. Como Bloch, ele abarca a época de Goethe com olhos voltados para as questões da Alemanha de sua época. Nas análises do *Fausto*, Mazzari situa Lukács e Bloch numa tradição de exegese chamada “perfectibilista”. Quanto às aproximações entre o *Fausto* e a *Fenomenologia*, cada filósofo buscou seus próprios interesses. Bloch busca a fundamentação do instante plenificado concentrando-se no tema da aposta, enquanto Lukács, grosso modo, detém-se ao desenvolvimento econômico, caracterizando o *Fausto* como uma “tragédia do desenvolvimento capitalista”. Não temos uma tradução para o português de *Goethe e sua época*, mas existem traduções para o francês, espanhol, italiano e inglês de fácil acesso. Para citar a edição consultada: LUKÁCS, Georges. **Goethe et son époque**. Paris: Nagel, 1972.

⁴²² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 98.

⁴²³ Ibidem, p. 98.

⁴²⁴ Ibidem, p. 98.

⁴²⁵ “A gradação do eu em relação ao respectivo não-eu que se comunica por meio dele é um comportamento reflexo do mundo. No poema de Goethe esta gradação está implícita, ao passo que na *Fenomenologia* aparece explicitamente, numa estruturação bem ordenada. Além disso, sua história pregressa começa claramente na mística medieval, em seus livros de viagens (Itinerária) até Deus, em que o próprio viajante altera seus preparativos e seu equipamento conforme o terreno e o objeto que precisa superar.” BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**, v. 3., p. 98.

movimento de um consciente inquieto por uma galeria chamada mundo, o insuficiente como devir rumo ao acontecimento: essa *história tempestuosa de trabalho e formação* entre sujeito e objeto [...]”⁴²⁶. Esta relação entre sujeito e objeto nas duas obras se dá pelo conceito de mediação imanente, pois o sujeito em marcha pelo mundo busca sempre o mais elevado desde sua inquietação e insatisfação com o mundo burguês. A inquietação não findada, o espontaneísmo e o imediatismo não se sustentam diante do mundo e suas contradições, o sujeito quer transgredir seus horizontes, e as imagens do desejo espelhadas nos sonhos diurnos fermentam essa transgressão. Fausto em marcha pelo mundo, transgredindo os limites subjetivos e materiais, cada nova partida era mediada por suas experiências anteriores, era ele quem decidia sobre seu caminho, não havendo a intervenção de Mefistófeles em sua ação. Segundo Bloch:

[...] a partida em viagem e o curso do mundo compõem incessantemente a estrutura do Fausto e da Fenomenologia, Fausto “percorre dentro da acanhada cabana de madeira toda a circunferência da criação”, o espírito de Hegel partilha de todas as figuras do mundo pela “re-memoração” [*Er-Innerung*], retrata, baseado no espírito universal [*Weltgeist*], a aventura da necessidade ou a paciência de “percorrer essas formas na longa extensão do tempo e de empreender o gigantesco trabalho da história mundial, plasmando nela, em cada forma, na medida de sua capacidade, na totalidade de seu conteúdo” (Werk 1832, II, p. 24)⁴²⁷.

As obras *Fausto* e a *Fenomenologia do Espírito* são aproximadas também por um programa de formação, seja do *Sturm und Drang*, seja do romance de formação. As duas obras, nesse sentido, têm parentesco com duas outras obras do tempo de Goethe e Hegel, a saber: a obra de Schiller e a obra de Schelling. O fio de Ariadne que liga esses quatro autores é a formação em movimento, o itinerário a ser seguido. Bloch vê no poema *O passeio* de 1795 de Schiller um itinerário onde os acontecimentos estão associados, que parte do viajante e retorna para ele, “[...] uma poesia didática da história em surgimento, conforme a sequência dos pontos de visualização”⁴²⁸. No caso de Schelling a didática é explícita. Bloch remete às *Preleções sobre o método do estudo acadêmico*, escritas em 1803. Não se trata aí de uma viagem pelo mundo, como a *poesia itinerante* de Schiller, mas uma viagem pelo conhecimento em forma de método para o correto desenvolvimento do sujeito e da sua formação. Bloch associa o método de formação de Schelling às *botas-sete-léguas do conceito*

⁴²⁶ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 100.

⁴²⁷ Ibidem, p. 100-101.

⁴²⁸ Ibidem, p. 103.

de Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, com menor potência nas *Preleções*, e compara o *capote mágico* de Fausto com a poesia de Schiller, com menor potência nesta também.

A jornada, seja do sujeito nos dois poemas, seja do conhecimento nas duas filosofias, tem para Bloch igual importância, na medida em que as obras citadas por ele desvelam um percurso de inquietação, partida e formação; entretanto, esses três momentos são todos mediados, não há nestas obras citadas o puro espontaneísmo. Contudo, o exemplo modelo levado até o fim é o *Fausto* de Goethe e sua relação com a *Fenomenologia*: “[...] um *itinerarium* sem teologia que escalonou cada um dos pontos de partida da *poesia faustiana*, [...] Foi igualmente o *itinerarium* do conceito que na *Fenomenologia* encadeou pontos de partida de feição científica juntamente com uma gama de terraços do mundo”⁴²⁹. Todo o itinerário de Fausto e seu processo de formação tem na aposta seu ponto arquimediano, seu começar e o recomeçar não são vazios de conteúdo, pois o teor da aposta media o processo de superação das estações rumo ao instante plenificado.

Bloch não se restringe apenas a demonstrar o parentesco entre o *Fausto* de Goethe e a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel; mais que isso, faz delas obras complementares, autênticos vizinhos, mas não permite um parasitismo entre elas. A vizinhança é um encontro que *permanece*, de tal forma que:

A forma da atuação no Fausto legitima-se de forma hegeliana, isto é, por meio da constante referência dialética do consciente a seu objeto, por meio do que ambos continuamente se definem com mais exatidão, até que seja desenvolvida uma identidade entre sujeito e objeto. A *dialética nuclear* da *Fenomenologia*, entretanto, encontra sua legitimação somente com a intensidade e a moralidade faustianas do instante visado que está em aperfeiçoamento, só nelas é que se evidencia, de modo contundente, o que Hegel estabelece como o saber melhor do ser-para-si⁴³⁰.

O *Fausto* é um gigantesco laboratório de experimento onde Goethe pode levar até o fim a inquietação, o anseio pelo *que* que nos falta e que nos impulsiona. Fausto e a *Fenomenologia* nos ensinam as passagens para o mais alto, verdade que o Fausto da *Adega de Auerbach* não é o mesmo do *Quarto de trabalho*, assim como não é o mesmo que surge no palácio real. Embora no fim Fausto realize as palavras de Mefistófeles, ele é ainda um mortal cujo modelo não encontrou fora dos livros seu representante, a transgressão de limites, mediada pela aposta no instante, e sustenta, assim, a juventude dessa obra de arte. Partindo de si mesmo, assim como o espírito na *Fenomenologia*, que parte do imediato, Fausto se tornou

⁴²⁹ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 3. op. cit., p. 102.

⁴³⁰ Ibidem, p. 103-104.

não só um herói dos tempos modernos, mas um modelo a ser seguido no limiar entre estética, vida e transgressão. Embora as duas obras tenham parentesco, Bloch deixa claro que Fausto “[...] *de modo algum* intui e toca o ser-para si do instante pleno, como ocorre no final com a *Fenomenologia* de Hegel, como *perda do próprio caráter objetal*, como suspensão de *todo caráter objetivo*, portanto não só do alienado, para o nível do sujeito, de um sujeito que no final fica sem mundo”⁴³¹, garantindo assim uma vizinhança saudável e tensa entre filosofia e literatura.

⁴³¹ Ibidem, p. 105.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA ESTÉTICA TRANSGRESSIVA EM VIDAS SECAS DE GRACILIANO RAMOS

Antônio Cândido, seguindo a tradição de intérpretes de Graciliano Ramos, concorda que cada romance deste literato é singular. *Vidas Secas*, por exemplo, é seu único romance escrito na terceira pessoa e o “[...] único inteiramente voltado para o drama social e geográfico da sua região [...]”⁴³². O mundo de Fabiano e sua família é limitado e fechado, sendo as esperanças que mobilizam os “pobres-diabos” em marcha *vagas e sempre renovadas*, segundo a interpretação de Antônio Cândido, leitura próxima à de Carlos Nelson Coutinho, como veremos abaixo, realizada na chave sociológica de um realismo próximo ao condenado por Ernst Bloch. A leitura da obra empregada pelos dois especialistas de Graciliano, mesmo ressaltando elementos psicológicos das personagens, é circundada por uma abordagem da realidade social imposta pela aspereza climática ou pelas rudimentares relações de produção capitalistas no campo brasileiro. Antônio Cândido destaca que

Fabiano, sua mulher, seus filhos rodam num âmbito exíguo, sem saída nem variedade. Daí a construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas⁴³³.

O caráter fragmentário da obra em questão deve ser compreendido desde sua concepção e não por alguma forma de inacabamento⁴³⁴. Sobre o caráter fragmentário, é válido salientar que o livro se articula em torno do capítulo da cachorra Baleia, que primeiro foi escrito como conto. A obra se estrutura entre duas secas, e o plano temporal nos foge como a consciência de nosso instante, provocando no leitor a experiência da atemporalidade rompida apenas pelos ciclos da natureza: seca, inverno, arribações e seca novamente. O tema do retirante, da travessia, da marcha dos “pobres-diabos” aparece em primeiro plano junto com a seca, assim como uma paisagem literária de protesto e utopia. Os cinco personagens principais do livro são: Fabiano, Sinhá Vitória sua esposa, seus dois filhos, o Menino mais

⁴³² CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 121.

⁴³³ *Ibidem*, p. 121.

⁴³⁴ Sobre este caráter fragmentário da obra, é oportuna a citação a seguir: “*Vidas Secas* é composto por segmentos relativamente extensos, autônomos mas completos, de narrativa cheia e contínua, baseada num discurso que nada tem de fragmentário. É a justaposição dos segmentos (não fragmentos) que estabelece a descontinuidade, porque não há entre eles os famosos elementos de ligação, cavalos de batalha da composição tradicional.” (*Ibidem*, p. 151).

novo e o Menino mais velho, e, a personagem Baleia⁴³⁵. Salta aos olhos que mesmo diante da pobreza de linguagem e fluxo limitado de consciência, podemos aproximar os conceitos de sonhos diurnos, transgressão, paisagens do desejo e utopia pensados por Bloch nesta obra. Antes, cumpre-nos apresentar duas leituras semelhantes de *Vidas Secas*, cujos méritos são indiscutíveis, mas que nos servem para pensar um realismo em processo, como nos aponta Bloch.

Mesmo sendo uma leitura colada à sociologia do romance, ao comentar sobre os cinquenta anos de *Vidas Secas*, Antônio Cândido nega o sociologismo e a petrificação da obra. Para isso alude ao comentário de Lúcia Miguel Pereira⁴³⁶, para quem a obra “é antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza”⁴³⁷, e faz a seguinte afirmação sobre esta assertiva:

Esta imagem é adequada à perspectiva da ensaísta, que graças a ela nega o caráter fotográfico, isto é, de documentário realista (então na moda), mostrando a força de Graciliano ao construir um discurso poderoso a partir de personagens quase incapazes de falar, devido à rusticidade extrema, para os quais o narrador elabora uma linguagem virtual a partir do silêncio⁴³⁸.

Baseado ainda na resenha de Lúcia Miguel, ele destaca alguns pontos importantes para a compreensão da obra:

[...] o problema da classificação de uma narrativa que o autor qualificou de “romance”, apesar de ser muito breve [...]; a sua estrutura descontínua; a força com que transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devida a uma capacidade de generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir a “vida em potencial”⁴³⁹.

A análise de *Vidas Secas* elaborada por Carlos Nelson Coutinho liga-se a uma abordagem mais socioeconômica do que a de Antônio Cândido, que, mesmo falando em superação do realismo descritivo, não apresenta uma abertura no processo do

⁴³⁵ Uma curiosidade sobre *Vidas Secas* é que o livro primeiramente se chamaria *O mundo coberto de penas*, mas, a partir de um comentário do poeta Frederico Schmidt, teve seu título alterado: “que terrivelmente trágicas são essas vidas secas!” (ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos: cidadão e artista**. Brasília: Editora UNB, 1999, p. 286).

⁴³⁶ Este comentário Antonio Cândido leitura da resenha de Lúcia Miguel Pereira do *Boletim de Ariel*, em maio de 1938:

⁴³⁷ CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. op. cit., p. 145.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 145.

⁴³⁹ *Ibidem*, p. 147.

desenvolvimento dos personagens rumo à superação de suas limitações existenciais e psicológicas. Entende-se que talvez não fosse essa a intenção do crítico.

Para Coutinho, não só *Vidas Secas*, mas a obra de Graciliano Ramos está ligada ao “[...] processo de formação da sociedade brasileira contemporânea, em suas íntimas e essenciais determinações”⁴⁴⁰. Para ele, Graciliano busca o universal naquilo que é típico de toda a realidade brasileira, fugindo assim de qualquer regionalismo possível em que se queira classificar a obra, cujo tema é peculiar do nordeste brasileiro. Segundo sua interpretação, não existe apriorismo na literatura de Graciliano, mas “[...] a narração do destino de homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta. Por isso, pôde ele descobrir e criar verdadeiros *tipos humanos*, diversos tanto da média cotidiana como caricatura abstrata”⁴⁴¹. A crítica de Coutinho liga, assim, a obra de Graciliano ao realismo do nordeste brasileiro sem o tornar regionalista.

Na década de 30, o Brasil ainda tinha características semicoloniais. A citação abaixo apresenta o quadro no qual Coutinho lê a obra de Graciliano:

O esgotamento das potencialidades de nossa economia pré-capitalista não fora seguido por uma renovação radical, pela criação de uma forma moderna de economia e de relações sociais. A ausência de uma economia integrada, estruturada em torno de um mercado interno único, era causa e efeito da inexistência de uma classe burguesa orgânica, que tivesse em condições de promover uma autêntica revolução democrática. A fragmentação de nossa sociedade, típica de uma economia pré-capitalista, impedia a formação de uma verdadeira comunidade humana, de uma vida pública democrática, afastando o povo de qualquer participação criadora em nossa história. A estagnação social condenava os homens a uma vida medíocre, ao cárcere de um ‘pequeno mundo’ restrito e sem perspectivas, separados de uma autêntica vida social e comunitária por paredes bastante espessas⁴⁴².

A ideia do “pequeno mundo” em contraste com o “grande mundo” parece uma referência de Graciliano, retomada por Coutinho, ao “pequeno mundo” de Fausto de Goethe e sua saída para o “grande mundo”. Aliás, o panorama no qual ele lê a obra de Graciliano é próximo à leitura lukacsiana de *Fausto* em *Goethe e sua época*, assim como se aproxima da análise de Marshall Berman também sobre *Fausto* em *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A vida autêntica está além das fronteiras do pequeno mundo, o que implica a destruição necessária deste.

O “pequeno mundo” é um mundo de atraso tecnológico, pobre de linguagem e experiências. A análise de Coutinho se centra assim, nas condições socioeconômicas e

⁴⁴⁰ COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre as ideias e formas**. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 141.

⁴⁴¹ Ibidem, p. 141.

⁴⁴² Ibidem, p. 142-143.

históricas da sociedade brasileira e seu processo de *evolução do capitalismo* sem antecedentes humanistas que idealizassem o cidadão, como ocorreu na Europa. *Vidas Secas*, para ele, apresenta o atraso do campesinato no Brasil, bem como as contradições da sociedade agropastoril e as condições precárias da estrutura agrária pré-capitalista. Decorre disso que, mesmo sendo a seca um problema natural, o camponês não encontra no social os recursos e instrumentos necessários para o enfrentamento e superação desse problema. Portanto, tanto a falta de tecnologias para superação da seca quanto a estrutura fundiária são as causas da peregrinação do camponês sempre que a seca surge.

Em *Vidas Secas* vemos um retrato dos sujeitos do campo, vemos a “[...] luta contra um mundo inóspito, cuja hostilidade *aparentemente* se encarna no deslocamento das forças naturais incontroláveis”⁴⁴³. Ora, para Coutinho, é nesse cenário que nasce a problemática central de Graciliano: “[...] a solidão do homem como determinante de sua impotência trágica em face dos problemas que a sociedade lhe coloca, como obstáculos que se opõem à realização humana e a uma vida autenticamente vivida”⁴⁴⁴. Aqui as possibilidades de superação dessa realidade por Fabiano e sua família são puramente abstratas, e toda forma de opressão e exploração que vive o sertanejo, assim como suas angústias e aspirações, limitam-se às formas estruturais da sociedade na qual está enterrado. Dito isto, pode-se entender por que, para Coutinho “[...] a problemática de Fabiano decorre diretamente do caráter retrógrado e improdutivo da nossa estrutura agrária, inteiramente inadequada para proporcionar um nível de vida até mesmo medíocre aos trabalhadores rurais brasileiros”⁴⁴⁵.

Nesta análise, tanto o capitalismo-latifundiário quanto o Estado se apresentam como instrumentos de opressão. Mesmo o desejo mais simples não pode ser alcançado neste estado de degradação do humano, como comprar uma cama. Nesse processo que isola Fabiano e sua família e o exclui do *grande mundo*, todos os projetos, segundo Coutinho, são frustrados, e sua revolta é abstrata; o mundo em que vive não lhe oferece as condições concretas para a superação da sua condição social. Pois ele nem mesmo entende como são os processos que o encarceram no mundo, e a única possibilidade concreta que resta para Fabiano é “[...] a integração na economia capitalista, ou pelo acesso a pequena propriedade da terra, ou pela sua transformação em operário urbano”⁴⁴⁶. Embora isso lhe traga problemas mais tarde, essa é a única possibilidade concreta dentro do romance, ou seja, é o único modo de Fabiano alcançar

⁴⁴³ COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre as ideias e formas**. op. cit., p. 175.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 177.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 179.

a vida digna para si e sua família. Mesmo tendo como pano de fundo de sua análise os problemas socioeconômicos da sociedade brasileira da década de 30, Coutinho reconhece que, em *Vidas Secas*, Graciliano rompe com o naturalismo e o mecanicismo. Fabiano não está condenado a ser eternamente “bicho”, mas pode superar sua condição social. Entretanto, para Coutinho, essa superação somente se dará no plano da classe social e não do indivíduo.

Fabiano, tomado isoladamente, individualmente, pode por certo fracassar, não conseguindo resistir à nova seca, ou jamais se tornar um pequeno proprietário ou um trabalhador urbano. Mas sua classe conseguirá – tem possibilidade concreta de fazê-lo – destruir o sistema social que a oprime, atingindo um nível de vida com condições mínimas de dignidade. Na medida em que o verdadeiro tipo realista é a fusão dialética (não mecânica) de indivíduo e classe, de singular e de universal. [...] por isso em *Vidas Secas* seu futuro é um futuro aberto, contendo a possibilidade da realização e do fracasso⁴⁴⁷.

Se Carlos Nelson Coutinho coloca a própria realidade brasileira como condição para a superação e abertura, a classe social é o mote pelo qual se dar esse processo, que ele chamou de “[...] ‘grande mundo’ democrático”⁴⁴⁸. Para nós, não somente há um futuro aberto como um potencial utópico concreto nesta obra, que surge já na elaboração dos pequenos sonhos diurnos. Sem descartar as leituras e as análises sociológicas, nossa análise busca aproximar as categorias da estética da antecipação transgressiva da obra *Vidas Secas* a partir das paisagens dos desejos presentes nos personagens.

Ao falarmos de literatura e filosofia por meio de uma vizinhança que na proximidade permite a autonomia de cada esfera ontológica em jogo, corre-se sempre o risco do excesso de uma sobre a outra. Viu-se como Ernst Bloch, em sua utilização de Dom Quixote e Fausto, mobiliza o conceito de transgressão através destas duas figuras. Por se tratar de uma tese em que se demonstrou que a estética de Bloch não é somente antecipadora, mas também transgressiva, arrisca-se propor uma estética da antecipação transgressiva em uma obra de literatura brasileira que não tem em sua aparência nada de utopia, mas é geralmente interpretada na chave do realismo social brasileiro, como vimos acima. A singularidade com a qual vemos a aproximação dos conceitos blochianos à obra de Graciliano surge das primeiras frases até às últimas: “na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes. *Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos*”⁴⁴⁹. Claro que, do ponto de vista psicológico, Fabiano e sua família diferem em elevado grau de Fausto e Dom

⁴⁴⁷ COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre as ideias e formas**. op. cit., p. 181.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 181.

⁴⁴⁹ RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 124. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 9 (grifo nosso).

Quixote, mas eles são classificados não como senhores, mas como “pobres-diabos”⁴⁵⁰ que transgridem (de forma abstrata e concreta) os limites que lhe foram imputados. A pobreza psicológica não é limite para Fabiano e sua família imaginarem um mundo melhor; o sonho coletivo de um mundo melhor e mais bonito surge também pela “imaginação” da cachorra Baleia. Mas em que mediada podemos aproximar *Vidas Secas* da estética da antecipação transgressiva de Ernst Bloch?

O primeiro passo é a condição de estarem em *marcha*, caminhando, em travessia em busca de algo novo e melhor. Esta caminhada determina o romance, o último de Graciliano, romance que foge aos padrões técnicos das narrativas e grandes empreendimentos do diálogo. *Vidas Secas* nos apresenta com riqueza de detalhes o sertão: “a folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala”⁴⁵¹. O limite psicológico e a pobreza da linguagem dos personagens contrastam com as aspirações que o fim do livro nos revela. No início temos uma descrição da paisagem natural nada animadora, sendo ao mesmo tempo bela e aveludada aos olhos e inóspita pela descrição em detalhes de sua secura. Vemos na obra uma passagem da paisagem natural às paisagens dos sonhos, paisagens do desejo, pois a obra é permeada de pequenos sonhos diurnos das personagens e o pelo grande sonho diurno de Baleia.

A marcha dos retirantes, dos “pobres-diabos”, parece chegar ao fim quando encontram uma fazenda abandonada. Mesmo nas precárias condições em que vivem, eles liberaram pequenos sonhos diurnos desde o início da obra. Como disse Ernst Bloch, a respeito dos sonhos diurnos, enquanto os seres humanos estiverem em condições precárias, sempre sonharão com o melhor. Os pequenos sonhos diurnos são fundamentais, pois alguns deles podem tomar proporções maiores, mesmo que eles tenham curto alcance; já se colocam na fronteira do presente, já põem em movimento aquele e aquela que sonham. A importância destes pequenos sonhos é afirmada por Bloch logo no início de *O princípio esperança*, no que ele chamou de *Relato*⁴⁵², onde são apresentados pequenos sonhos diurnos. A afirmação repetida sempre em suas obras, de que *começamos sem nada*, é o retrato do início da obra de Graciliano: os personagens estão em movimento, sem nada, famintos, levando-os a sacrificar um dos retirantes, o Papagaio. No início só há paisagem do medo e da incerteza, ilusões: “os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se”⁴⁵³. Mesmo a memória, nessas condições de fome, é fraca e confusa, como a de Sinhá Vitória. A possibilidade de saciar a fome, de ter um

⁴⁵⁰ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 3. op. cit., p. 84.

⁴⁵¹ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 9.

⁴⁵² BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 29.

⁴⁵³ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 09.

descanso, encheu de esperança Fabiano: ele queria viver⁴⁵⁴. Essa esperança, de início, está assentada somente na possibilidade de saciar a fome. Mas ela aos poucos vai crescendo, alimentada por pequenos sonhos diurnos:

a catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a Solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saias de ramagens vistosas. As vacas povoariam o curral. E a catinga ficaria toda verde⁴⁵⁵.

A paisagem natural desoladora cede lugar às inúmeras paisagens dos sonhos, sintetizadas na expressão utópica por excelência, “uma ressurreição”. O lugar desolado seria a redenção da família, o lugar seria o próprio *Eldorado*. Entretanto, dois problemas se colocam como limites para a concretização de uma utopia concreta: o primeiro é a constante lembrança dos tempos de seca, o medo do retorno do mal, a visada do passado sempre rondando a memória dos retirantes; o segundo fato é a própria ideia da ressurreição da fazenda, pois o sonho, embora carregado de novidades, não tinha efetivamente o *Novum*. “A fazenda renasceria” e tudo voltaria a ser como antes, inclusive a relação de exploração entre empregado e patrão, como sempre foi na vida de Fabiano que até então só repetia o ciclo de miséria de seus antecessores. Não eram apenas as coisas materiais que faltavam, faltava a vida autêntica, o sujeito ainda não era predicado: Fabiano, mesmo tentando esboçar que era homem no sentido autêntico do conceito, teve que reconhecer que ainda-não o era e se reconhecia apenas como coisa. Expropriado em sua pobreza de linguagem diz:

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. [...] – Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades⁴⁵⁶.

Mas, vez por outra, pensava que deixaria de ser um bicho, que “[...] um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem”⁴⁵⁷. Vivia este conflito, sabia que não era o que deveria ser, sabia que ainda seria um humano no sentido autêntico do conceito, mas sempre em conflito psicológico consigo mesmo, porque tinha a exata consciência de onde estava e daquilo que fazia um humano homem no sertão. Queria se livrar daquela opressão

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 14.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 15.

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 18-19.

⁴⁵⁷ Ibidem, p. 24.

natural e social em que vivia, esse conflito entre ser homem e não o ser, ser coisa, ser animal, que mostra a nossa essência de inacabamento, *S ainda não é P*, em que não se encontrou ainda o predicado do sujeito. Contudo, a fraca consciência não o deixou se iludir por muito tempo com suas fracas esperanças de se tornar dono daquele lugar; percebeu logo que tinha sina, estava de um lado para outro e vivia em conformidade com as determinações naturais: a seca. Estava certo de que aquele lugar não era seu. E o tratamento que lhe dispensava o patrão era agressivo e desonesto. Os pequenos sonhos também eram os primeiros de Sinhá Vitória, que desejava ter uma cama de lastro de couro⁴⁵⁸ como a de seu Tomás da bolandeira. Desejo nunca realizado, isso era uma coisa que realmente a incomodava e que a fazia refletir, pensar e planejar sobre a possibilidade de possuir seu objeto de desejo.

Os pequenos sonhos diurnos também povoavam a cabeça fértil do Menino mais novo. E, neste caso, como os descrevia Bloch,

Mais tarde, a criança pega com mais firmeza. Deseja estar onde o que sucede é nomeado de forma mais clara. Quer ser um condutor ou um doceiro. Procura uma viagem longa, para bem longe, e bolo todos os dias. E o que parece certo. A criança utiliza-se também dos bichos para sonhar em ser grande. Especialmente dos pequenos: eles não dão tanto medo, cabem na palma da mão. Ou podem ser capturados com redes⁴⁵⁹.

Mas o Menino mais novo de Graciliano não queria cuidar só de bichos pequenos, queria domar bode, tinha “[...] o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia”⁴⁶⁰. Queria ser como o pai, por quem nutria grande admiração, queria se vestir e ser domador valente como o pai. A ideia ganhou forma e ele a executou, não como a desejara, pois depois que montou o bode descobriu que não era como seu pai, foi arremessado para longe, tornando-se motivo de riso para seu irmão, o Menino mais velho⁴⁶¹. Interessante, nesta passagem da obra é que os pequenos sonhos diurnos passam imediatamente para outros pequenos sonhos diurnos, pois findada a frustração do sonho de montar como o pai, logo lhe surge outro objeto de desejo: ter um dos periquitos que via descansando: “se possuísse um daqueles periquitos, seria feliz”⁴⁶². Feliz também seria o Menino mais velho, se tivesse encontrado na palavra *inferno* o significado tão *bonito* e *bom*: “todos os lugares conhecidos eram bons: o chiqueiro das cabras, o curral, o barreiro, o pátio, o bebedouro – mundo onde existiam seres reais, a família do vaqueiro e os bichos da

⁴⁵⁸ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 40.

⁴⁵⁹ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 29.

⁴⁶⁰ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 47.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 52.

fazenda⁴⁶³”. Era também pobre de linguagem e não sabia falar direito, mas aquela palavra bem que poderia significar paraíso...

O nono capítulo do livro, intitulado Baleia, traz todo o drama da doença e da morte de Baleia e seu sonho *apocalíptico*, o sonho coletivo do melhor, não era apenas um pedaço de osso que ela desejava, não era um preá, mas um mundo cheio de preás para todos. Mesmo na hora da morte o mundo da cachorra é um mundo para *Nós*. As hipérboles podem parecer delírio, mas são, em verdade, anseios coletivos de um mundo ainda-não-aí. Vejamos: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num *mundo cheio de preás*. E lamperia as mãos de Fabiano, um *Fabiano enorme*. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num *pátio enorme*, num *chiqueiro enorme*. *O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes*⁴⁶⁴”. Temos neste fragmento um exemplo da terceira característica dos sonhos diurnos pensada por Bloch: a melhoria do mundo. Embora Baleia não tenha comunicado sua utopia, Graciliano o fez por ela, ao descrever um mundo melhor e *esteticamente elevado*⁴⁶⁵.

Cheia de opiniões, Baleia não delirava, desejava esse lugar pleno e feliz, a própria *Cocanha*, essa pátria não ressuscitada, pois ela nunca existiu antes em lugar algum: a felicidade como bem supremo. Esse era o desejo de Baleia. Ninguém era feliz naquele *inferno*, estavam todos sonhando pequenos sonhos diurnos até irromper o sonho coletivo do melhor e mais belo mundo para *Nós* com Baleia. Este “para Nós” vem em condições semelhantes de Dom Quixote e Fausto: o minuto final antes da morte e a cegueira. O Bem, a Liberdade (povo livre em terra livre) e a Felicidade. Ora, não estamos falando apenas da interioridade de uma cachorra, estamos falando de uma estética da antecipação transgressiva em que as paisagens dos sonhos antecipam um mundo para nós ainda-não-aí, marca do artista/literato que deixa sua marca utópica na obra. O próprio Graciliano, em uma carta de 7 de maio de 1937 para Heloísa, sua esposa, relata que escreveu o conto sobre Baleia, e diz:

“[...] procurei adivinhar o que passa na alma de uma cachorra [...] o meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. *Exatamente o que todos nós desejamos*. A diferença é que *eu quero que eles apareçam antes do sono*, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo *todos somos* como a minha cachorra Baleia e *esperamos preás*”⁴⁶⁶.

Este fragmento da carta nos aponta três elementos fundamentais de caráter utópico. O primeiro é o desejo, os sonhos acordados de Baleia, e não explicitamente delírio, como sugere

⁴⁶³ Ibidem, p. 58.

⁴⁶⁴ Ibidem, p. 91 (grifo nosso).

⁴⁶⁵ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 95.

⁴⁶⁶ RAMOS, Graciliano. **Cartas, 1892-1953**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011, p. 276 (grifo nosso).

Hermenegildo Bastos⁴⁶⁷; segundo, Baleia representa todos *Nós*, ela é expressão de um desejo coletivo de um mundo melhor em suas hipérboles, ou enormidades; e, terceiro, a negação de Graciliano do mundo onírico noturno e além-mundo pós-morte. *Os preás* são a metáfora de nossa felicidade e da fartura num mundo em que ainda-não se chegou em casa, e que ainda-não tem a si mesmo como humano autêntico.

Depois deste episódio do sonho e da morte de Baleia, as arribações anunciam que a temida seca está chegando. Fabiano e sua família preparam-se para seguir em frente, fugir. Depois daquela experiência de pequenos sonhos diurnos, e nenhum realizado, é hora de partir, mas o apego à fazenda ainda faz Fabiano resistir, mas ele sabia que teria que partir um dia, e já havia dito para si mesmo que *estavam ali só de passagem*⁴⁶⁸. O grupo agora segue em quatro, dois ficaram pelo caminho, o Papagaio sacrificado para alimentar o grupo e a cachorra que nos deixou a esperança de chegarmos um dia em casa.

A incerteza e o medo os acompanhavam, assim como as lembranças. Partiram como chegaram, sem avisar o proprietário da fazenda. Em marcha novamente, Fabiano se angustiava e Sinhá Vitória “Falou no passado, confundiu-o com o futuro. Não poderia voltar a ser o que já tinham sido?”⁴⁶⁹. A dúvida de que talvez a mulher estivesse certa não impediu a viagem, eles continuaram para o sul, para onde iam em sua grande maioria os nordestinos fugindo da seca na primeira metade do século 20. No caminho, “o vaqueiro ensombrava-se com a ideia de que se dirigia a terras onde talvez não houvesse gado para tratar. [...] Recordou-se dos animais feridos e logo afastou a lembrança”⁴⁷⁰. A inimiga da esperança é a má rememoração e não o medo, como nos ensina Bloch. Eles até suspeitaram que “[...] talvez esse lugar para onde iam fosse melhor que os outros onde tinham estado. Fabiano estirou o beíço, duvidando. Sinhá Vitória combateu a dúvida. Porque não haveriam de ser gente, possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira?”⁴⁷¹. O desejo de sair da carência, de chegar à humanidade, de encontrar com as coisas extraordinárias que existiam no mundo os moviam, agora puxados pelo discurso de revolta e insatisfação de sinhá Vitória.

Pensavam agora no futuro, e o futuro passava pela formação dos Meninos. Fabiano já havia pensado antes sobre essa educação, queria que os filhos seguissem o “bom caminho”, que consistia em aprender os saberes do pai, o que os possibilitaria sobreviver naquelas condições, pois Fabiano conhecia o destino de seu Tomás da bolandeira. Assim, só depois das

⁴⁶⁷ BASTOS, Hermenegildo. Posfácio: Inferno, alpercatas: trabalho e liberdade em *Vidas Secas*. In. RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 136.

⁴⁶⁸ RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 23.

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 120.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 121.

⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 122-123.

secas, quando o mal fosse erradicado é que “[...] os meninos poderiam falar, perguntar, encher-se de caprichos. Agora tinham obrigação de comportar-se como gente da laia deles”⁴⁷². Sinhá Vitória neste assunto sonhou para além da cama de lastro de couro; era inadmissível para ela que os filhos seguissem a profissão do pai, ela quer quebrar o ciclo, romper com a lei de causalidade da mecânica social: eles “chegariam a uma terra distante, esqueceriam a catanga onde havia montes baixos, cascalhos, rios secos, espinho, urubus, bichos morrendo, gente morrendo [...] Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes”⁴⁷³. Sem reprovar esse sonho, Fabiano sabia que eram fantasias, não queria estragar os planos da mulher. Mas a primeira paisagem natural do livro cede lugar às paisagens dos sonhos neste final onde “pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles”⁴⁷⁴.

A exposição acima sobre *Vidas Secas* coloca em questão o realismo *versus* a fantasia. Partindo da tese de que a estética da antecipação transgressiva é fundada sobre a imaginação objetiva, a matéria (mundo) em processo e um realismo aberto, a aparência apresentada na obra pode ser interpretada segundo esses elementos. Toda transcendência possível ocorre assim no próprio mundo sem mediação mágico-religiosa. Em *Vidas Secas* não há espaço para o outro mundo; as condições para superação da condição do mal, natural e social, estão presentes no mundo ainda-não-aí: *escola, trabalho digno, vitória sobre a morte por meio do esquecimento*.

A arte como um laboratório e uma festa de possibilidades efetivadas materializa-se nessa obra de Graciliano, que é um laboratório onde os pequenos sonhos diurnos fluem em meio ao contexto insólito em que vivem Fabiano e sua família. Contudo, a fabulação presente em *Vidas Secas* não significa pura abstração. O futuro aberto rege a lei da escrita do artista realista Graciliano, que não encarcerou seus personagens no centro da seca, eles estavam em marcha, e a metáfora do *judeu errante* no início da obra, lembrado com tristeza e revolta por

⁴⁷² RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 25.

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 127.

Fabiano⁴⁷⁵, recorda-nos de nossa busca pela *Pátria*, um lugar que ainda-não existiu. O realismo de Graciliano faz com que sua obra não seja nem “[...] desperdiçada como ilusão [...]”⁴⁷⁶, e por isso mesmo a marcha para a terra desconhecida nos transmite “[...] uma noção da liberdade futura”⁴⁷⁷, nem reificação do sertão enquanto *locus* do desenvolvimento do romance.

Obra aberta, como é nossa aspiração ao mundo melhor, à vida melhor, *Vidas Secas* é uma obra sem princípio nem fim, começa com uma paisagem natural e termina com uma paisagem do desejo, uma obra de travessia. O que sentimos quando a lemos? Como terminamos esteticamente a obra? Completamo-la? Esta obra carrega uma pré-aparência do vindouro, transcende o sertão sem auxílio divino (mesmo o rosário de Sinhá Vitória quebra diante da miséria⁴⁷⁸). E quando é manejado não traz esperanças, mas desespero. O medo move a passagem de uma reza à outra⁴⁷⁹, Deus não veio em auxílio de Fabiano quando este pediu um milagre⁴⁸⁰, Deus e a linguagem estavam mortos naquela caatinga, e a fuga foi o recurso contra o mal concreto: fome-seca. Nem Deus nem a virgem Maria vieram em auxílio de Dom Quixote nem de Fabiano. E mesmo Fausto, que tem auxílio de Mefistófeles, age com a experiência de homem comum, e tem o poder de decisão nas próprias mãos.

A potência da transgressão nestes três personagens é distinta: Dom Quixote vivendo num mundo que não é o seu na pura imediaticidade de seus devaneios, mas no final de sua jornada nos indica o alvo a ser alcançado: o Bem; Fausto, o “intelectual” inquieto nos apresenta a imagem do desejo da liberdade, aquela tão esperada por todos nós, o instante plenificado; e Fabiano nos ensina a marcha apontando no fim para a *Pátria* nunca habitada, desconhecida, mas possível, onde poderemos alcançar o bem e a felicidade.

[...] Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de Sinhá Vitória, as palavras que Sinhá Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias⁴⁸¹.

⁴⁷⁵ “A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante” (RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. op. cit., p. 19).

⁴⁷⁶ BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. v. 1. op. cit., p. 219.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 219.

⁴⁷⁸ “Uma nuvem de cinza voou dos tições e cobriu-lhe a cara, a fumaça inundou-lhe os olhos, o rosário de contas brancas e azuis desprendeceu-se do cabeção e bateu na panela. Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas” (*Ibidem*, p. 40).

⁴⁷⁹ “Sinhá Vitória benzia-se tremendo, manejava o rosário, mexia os beiços rezando rezas desesperadas” (*Ibidem*, p. 117).

⁴⁸⁰ “E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre” (*Ibidem*, p. 117).

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 127-128.

Por que estes três personagens, figuras da transgressão, exprimem com tanta objetividade conceitos reais da utopia concreta? A resposta, em chave blochiana, é que os três são tratados com um realismo que tem um horizonte como meta: o Bem, a Liberdade, a Pátria. Bloch reconhece que tanto o realismo “rasteiro” descritivo quanto as fabulações puras são imediatas; para ele, “[...] o sobrevoar é próprio de um tipo humano mais elevado do que aquele que toma as coisas como são”⁴⁸². Crítica endereçada ao naturalismo e ao empirismo, pois, mesmo que seus resultados passem pela ordem da razão, os seus produtos não ultrapassam o limite do presente reificado. A fabulação, quando é mediada, pode levar o humano a superar as condições de sua prisão espiritual e material. Neste caso, podemos citar o otimismo de Sinhá Vitória quando sonhava com a formação dos filhos, porque sabia que a superação de sua condição não era simplesmente ser dona da fazenda, como sonhou Fabiano, não era um conto de fadas, era a vida real; a concretude de seu otimismo está na mediação necessária para a superação da realidade em que estavam: primeiro o esquecimento, pois a lembrança é inimiga da esperança, depois por uma formação e aprendizagem de novos costumes⁴⁸³. Nem empiristas superficiais nem entusiastas exaltados⁴⁸⁴, Cervantes, Goethe e Graciliano não se deixaram surpreender pelo *fluxo do real*, não entraram para a lista dos “fetichistas dos fatos”⁴⁸⁵. Ao contrário, com vistas ao mundo em processo, criaram no *fluxo do real* seus personagens de caráter transgressor.

Entre o empirista superficial e o entusiasta exaltado, Bloch prefere este último, em virtude deste poder ser ensinado. O fato de não estar preso às coisas aponta a possibilidade de mediação do próprio movimento no qual se encontra. Os três literatos citados acima mediam a formação de suas personagens, e garantem com suas obras uma função que poderia ser designada como utópica-pedagógica, pois elas correspondem ao objetivo blochiano de que o importante é aprendermos a esperar.

Mas na arte, não somente na arte, correção concreta do sobrevoar franqueia imagens, noções, tendências que acontecem simultaneamente no ser humano e no objeto associado a ele. Justamente esse concreto não surge a partir do empirismo rasteiro do naturalismo que lhe corresponde esteticamente, o qual nunca avança da constatação daquilo que é factual para a investigação daquilo que ocorre na essência. Em contraposição, a fantasia, assim que entra em cena como fantasia concreta, consegue tornar presente não só a abundância sensitiva, mas igualmente as relações de intermediação tanto no interior do imediatismo realmente experimentado quanto por trás dela⁴⁸⁶.

⁴⁸² BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 219.

⁴⁸³ RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. op. cit., p. 123.

⁴⁸⁴ BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. v. 1. op. cit., p. 220.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 220.

⁴⁸⁶ Ibidem, p. 220.

Cervantes, Goethe e Graciliano não se prenderam aos seus contextos superficiais, àquilo que parecia “o real”; no caso de Graciliano, a seca e as precárias condições socioeconômicas do Brasil da década de 30. Ele estava atento às imagens de esperança que emanavam dos retirantes em direção às metrópoles do sul. Ele não se deteve às relações paisagísticas do sertão, mas percebeu o processo no qual estava inserido. Por que os três artistas perceberam o processo do mundo e souberam mediar as fantasias com esse movimento? Pode-se dizer que suas obras não são apenas para deleite estético, mas obras de formação humana e de caráter utópico. Pode-se mesmo dizer que eles realizaram em suas literaturas a intuição blochiana da arte como órgão do conhecimento, de um “[...] conhecimento típico característico propiciado por imagens individuais e quadros gerais oportunos”⁴⁸⁷. Assim, levando em consideração a própria obra de arte e o tempo no qual foi escrita, *Vidas Secas* é uma obra, assim como *Fausto* e *Dom Quixote*, que nos apresenta apenas um momento de sua época, e não a época em si, fechada e conformada, pois “[...] tudo o que é real, sendo vida, processo, podendo ser correlato da fantasia objetiva, possui um horizonte”⁴⁸⁸. Ela é uma obra que faz coincidirem os horizontes internos e externos, pobreza de linguagem com a pobreza material, abertura subjetiva para o melhor com a paisagem do desejo de uma terra nova e desconhecida.

Vidas Secas apresenta um realismo que não separa o sertão e o sertanejo da totalidade da sociedade brasileira, e a aparência de ciclos e repetição social hereditária são apenas processos da tendência e latência do novo em vias de ser-ainda. A paisagem do futuro que finaliza a obra é a condição sem a qual nenhum realismo é possível, ou seja, a abertura prospectiva é capaz de definir a realidade, pois esta “[...] não é completa sem a possibilidade real”⁴⁸⁹. Neste termos, *Vidas Secas* pode ser considerada uma obra utópica, já que “a utopia situa-se no horizonte de toda realidade. A possibilidade real envolve até o fim as tendências-latências dialéticas abertas”⁴⁹⁰. E isso ela nos lega com toda clareza.

A estética da antecipação transgressiva abre assim uma nova forma de realismo, realismo que em obras como *Vidas Secas*, *Fausto* e *Dom Quixote* tensionam o conceito de utopia para além da visão abstrata de um não-lugar. Inclusive o debate sobre o realismo foi uma disputa dentro da esquerda alemã nas décadas de 20 e 30, principalmente entre Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin. Partindo deste debate, Bloch estabelece essa abertura no futuro

⁴⁸⁷ Ibidem, p. 220.

⁴⁸⁸ Ibidem, p. 220-221.

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 221.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 221.

como condição para todo realismo. A categoria do *Vor-Schein* é uma experiência que pode resultar no fracasso ou na finalização do projeto idealizado. Se a arte é o lugar privilegiado para que as possibilidades sejam levadas até o fim é porque ela é um *grande laboratório e festa de possibilidades*. O que não faz dela uma ilusão ou não-ilusão é seu estatuto ontológico objetivo, tanto da imaginação quanto do material do qual se utiliza. Assim, surgida do sonho diurno e elaborada em vista da antecipação do melhor, a arte é onde melhor encontramos a perfectibilidade do objeto: a emancipação humana. O ainda-não de nossa liberdade é antecipado na arte; nela temos as tendências e latências de uma época que apontam o processo do mundo; ela é nossa paisagem utópica, nosso horizonte de possibilidades, e toda arte que aponta para um horizonte onde o humano encontre a possibilidade de sair do ciclo existencial e material de privações, e que tenha o realismo como processo do mundo em marcha para aquilo que ainda não veio a ser se encontra no plano ontológico do ainda-não-ser e possui um conteúdo de verdade fundado numa antropologia e numa ontologia transgressivas. Pois qualquer manifestação artística que represente o mundo como finalizado, fechado e sem possibilidades é adorno e quimérica, portanto, não realista. O que não veio-a-ser necessita ser representado e experimentado na arte. Lembramos aqui as análises de Coutinho e a perspectiva social de *Vidas Secas* para constatar que não se pode enterrar essa obra na secura do sertão, pois ela carrega, assim como *Fausto* e *Dom Quixote*, o ainda-não, uma abertura utópica, um lugar onde o *S será P*. O realismo de Bloch contém um *plus*, um horizonte onde o novo fermenta; portanto, uma arte realista é antecipatória e transgressiva. Mesmo beirando a animalidade, em sua precariedade linguística, Fabiano e os personagens de *Vidas Secas* reforçam nossa tese de que a estética de Bloch é uma estética da antecipação transgressiva, pois “[...] todo ser humano, na medida em que almeja, vive de futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente ainda não está aí”⁴⁹¹, e a arte é o lugar privilegiado de espelharos a transgressão dos limites. E se, na medida em que o humano pensa, ele transgride, é inevitável finalizar uma tese sobre Ernst Bloch sem retomar um axioma que moveu todo um pensamento e uma vida de lutas e exílios: *Denken heißt Überschreiten*. Continuemos transgredindo fronteiras e sonhando acordados com um mundo cheio de preás e Fabianos, Sinhás Vitórias e Meninos e Meninas ENORMES...

⁴⁹¹ Ibidem, p. 14.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. W. El asa, la jarra y la experiencia temprana. In: **Notas sobre literatura**. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid. Ediciones Akal, 2003. (Obra completa, 11).
- ALBORNOZ, Suzana. **Ética e Utopia: ensaio sobre Ernst Bloch**. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- ALBORNOZ, Suzana. **O enigma da Esperança: Ernst Bloch e as margens da história do espírito**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- BANDERA, Cesáreo. **“Despojada e despida”: a humilde história de Dom Quixote: reflexões sobre a origem do romance moderno**. tradução Carlos Nougué. São Paulo: É Realizações, 2012.
- BAPTISTA, Diego; OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. [GOTTHOLD EPHRAIM LESSING:] “DÉCIMA SÉTIMA CARTA”, DAS CARTAS SOBRE A LITERATURA MAIS RECENTE (FEVEREIRO DE 1759): Tradução e comentário. In: **O percevejo Online**. Vol. 05, Número 02, Julho-Agosto/2014, p. 55-74. Disponível em: www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/download/3770/3262 >.
- BASTOS, Hermenegildo. Posfácio: Inferno, alpercatas: trabalho e liberdade em *Vidas Secas*. In: RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 124ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- BÉGUIN, Albert. **L’ame romantique et le revê: essai sur le romantisme allemande et la poésie française**. Paris: Librairie Jose Corti, 1960.
- BENJAMIN, Walter. **Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira Willi Bole e Olgária Matos. Belo Horizonte; editora UFMG; São Paulo, 2006.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BERTRAND, J. J. A. **Cervantes en el país de Fauto**. Madrid, Ediciones Cultura Hispânica, 1950.
- BICCA, L. **Marxismo e Liberdade**. S. Paulo: Loyola, 1987.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. I. Trad. Nélío Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2005.
- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. II. Trad. Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2006a.

- BLOCH, Ernst. **O princípio esperança**. Vol. III. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto, 2006b.
- BLOCH, Ernst. **Das Prinzip Hoffnung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, I, II e III.
- BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie: zweiten Fassung von 1923**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.
- BLOCH, Ernst. **Geist der Utopie: 1918 Fassung, 1918**, Munich-Leipzig, Duncker & Humblot, 1918. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.
- BLOCH, Ernst. **Spirito dell'utopia**. Traduzione di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti. La nuova Italia Editrice, Scandicci, Firenze, milano. 2004.
- BLOCH, Ernst. **L'esprit de l'utopie**. Trad. fr. de Anne-Marie Lang e Catherine Piron-Audard. Paris: Gallimard, 1977.
- BLOCH, Ernst. **Espírito da utopia**. Trad. de Oliver Tolle. Editora 34, São Paulo, no prelo.
- BLOCH, Ernst. **Erbschaft dieser Zeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
- BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi: Question, catégories de l'élaboration, praxis**. Traduction et notes de Gerard Raulet. Paris: Payot, 1981.
- BLOCH, Ernst. **Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985. (Gesamtausgabe, Band 15)
- BLOCH, Ernst. **Filosofia del Rinascimento**. Trad. it. de Gabriella Bonacchi e Katia Tannenbaum. Bologna: il Mulino, 1981.
- BLOCH, Ernst. **Literary Essays**. Trad. Andrew Joron et al. California: Stanford Press, 1998.
- BLOCH, Ernst. **Thomas Münzer, Teólogo da Revolução [1963]**. Trad. br. Vamireh Chacon e Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- BLOCH, Ernst. **Traces** (1968) [Spuren] (1959). Trad. fr. Pierre Quillet et Hans Hildenbrand. Paris: Gallimard, 1968.
- BLOCH, Ernst. **Tübinger Einleitung in die Philosophie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985,
- BLOCH, Ernst. **El pensamiento de Hegel**. Trad. esp. de Wenceslao Roces. Mexico; Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1963.
- BLOCH, Ernst. **Avicenna und die aristotelische Linke**. Leipzig: Rütten und Loening, 1952.
- BLOCH, Ernst. **Essays on the Philosophy of Music**. English translation Peter Palmer. Cambridge University Press, London, 1985.

- _____. “Attualità e utopia. ‘Storia e coscienza di classe’ di Lukács”. In: **Intellettuai e coscienza di classe. Il dibattito su Lukács 1923-1924**. Milano: Seltrinelli, 1977.
- BLOCH, Ernst. **Rêve diurne, station debout & utopie concrete: Ernst Bloch en dialogue**. Lignes. Nice, 2016.
- BLOCH, Ernst. “**Symbole: les Juifs**”: un chapitre ‘oublié de L’Esprit de l’utopie. Trad, Raphaël Lellouche. Précédé de Les Juifs dans l’utopie: Le jeune Bloch, du crypto-franlisme au néomarcionisme par Raphaël Lellouche. Éditions de l’éclat, Paris-Tel Aviv, 2009.
- BOLDYREV, Ivan. Geist der Utopie, der sich erst bildet: vorläufige Beobachtungen zur Korrektur des Blochschen Frühwerks. In: Vidal F. (Hrsg.) **Bloch-Jahrbuch 2012. Einblicke in Blochsche Philosophie**. Mössingen-Talheim: Talheimer Verlag, 2012.
- BOLDYREV, Ivan. O Espírito da utopia, que primeiro se forma: observações provisórias para a correção da obra juvenil de Bloch. In: RODRIGUES, Ubiratane de Moraes (Org.). **Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. 284p. Disponível em: < <https://www.editorafi.org/628bloch> >.
- BOLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto. **Arte pensamento**. São Paulo. Companhia das Letras. 1994
- BOURETZ, Pierre. **Testemunhas do futuro: filosofia e messianismo**. Trad. br. de J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CÂNDIDO, Antônio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. 3ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006
- CONTRERAS, Javier Martínez. **Las huellas de lo oscuro: Estética y Filosofía en Ernst Bloch**. Salamanca, S. Esteban, 2004.
- COPPELLOTTI, Francesco. Estética e metareligione per la filosofia futura dell’Europa. In: BLOCH, Ernst. **Spirito dell’utopia**. Traduzione di Vera Bertolino e Francesco Coppelotti. Frieze: La Nuova Italia Editrice, 2004.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre as ideias e formas**. 4ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- CUNICO, Gerardo. **Crítica e ragione utopica. A confronto con Habermas e Bloch**. Genova: Marietti, 1988.
- DREW, David. Introduction: From the other side: reflections on the Bloch centenary. In: Bloch, Ernst. **Essays on the Philosophy of Music**. English translation Peter Palmer. Cambridge University Press, London, 1985.
- FREUD, Sigmund. As fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade (1908). In: **Obras Completas - Vol. 8. O Delírio e Os Sonhos na Grádiva, análise da fobia de um**

- garoto de cinco anos e Outros Textos (1906-1909)**. Tradução de Paulo César de Sousa. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. P. 341.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos Vol. I**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2017.
- FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos Vol.II**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre, RS: L&PM POCKET, 2012.
- FREUD, Sigmund. **Freud: arte, literatura e os artistas**. 1. Ed. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: **Freud: arte, literatura e os artistas**. 1. Ed. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 53-66.
- FREUD, Sigmund. Apresentação de *THE PSYCHOLOGY OF DAY-DREAM, DE J. VARENDONCK*. IN: **Psicologia das massas e outros textos (1920-1923)**. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. P. 323.
- FREDRIC, Jameson. **Marxism and Form: twentieth-century dialectical theories of literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- FROMM, Erich. **Grandeza e limitações do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.
- FURTER, Pierre. **Dialética da esperança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GADAMER, Hans-Georg. Filosofia e Literatura (1981). In: **Hermenêutica da Obra de Arte**. Tradução Flávio Paulo Meurer. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- GALLE, Helmut. Resenha: GOETHE, Johann Wolfgang von: Fausto. Uma tragédia. Segunda parte. Tradução do original alemão de Jenny KLABIN SEGALL. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius MAZZARI. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngüe. São Paulo: editora 34, 2007. In: **Pandaemonium germanicum**. V. 8/2004, p. 229-233. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/68428>>.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: **Fausto. Uma tragédia. Primeira parte**. Tradução do original alemão de Jenny KLABIN SEGALL. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius MAZZARI. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: **Fausto. Uma tragédia. Segunda parte**. Tradução do original alemão de Jenny KLABIN SEGALL. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinícius MAZZARI. Ilustrações de Eugène Delacroix. Edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GIMBERNAT, José A. **Ernst Bloch: utopia e esperança**. Madrid: Ediciones Cédra. 1983.

- GOMEZ-HERAS, José M^a. **Sociedad y utopía en Ernst Bloch: presupuesto ontológicos y antropológicos para una filosofía social**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. Paris: Actes du colloque Goethe Institut, 1985.
- HABERMAS, Jürgen. Ernst Bloch: um Schelling marxista. In: **Habermas: sociologia**. Trad. Bárbara Freitag e S. P. Rouanet. São Paulo: Ática, 1980. (Grandes cientistas sociais: 15).
- HEGEL, G. W. **Cursos de Estética. Vol. I**. São Paulo: Edusp, 2001.
- HEGEL, G. W. **Cursos de Estética. Vol. II**. São Paulo: Edusp, 2014.
- HORNÄK, Sara. **Espinosa e Vermeer: a imanência na filosofia e na pintura**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Paulus, 2010.
- HUDSON, Wayne. **The marxist philosophy of Ernst Bloch**. London: Palgrave Macmillan UK, 1982.
- HURBON, Laenec. **Ernst Bloch: utopie et esperance**. Paris: Les Edition du Cerf, 1974.
- JIMÉNEZ, José. **La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse**. Madrid: Editorial Tecnos, 1983.
- KARADI, Eva. Bloch et lukács dans le cercle de Weber. In: GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. Paris: Actes du colloque Goethe Institut, 1985.
- LELLOUCHE, Raphaël. Les Juifs dans l'utopie: Le jeune Bloch, du crypto-franlisme au néomarcionisme. In: **BLOCH, Ernst. "Symbole: les Juifs": un chapitre oublié de L'Esprit de l'utopie**. Trad, Raphaël Lellouche. Précédé de Les Juifs dans l'utopie: Le jeune Bloch, du crypto-franlisme au néomarcionisme par Raphaël Lellouche. Éditions de l'éclat, Paris-Tel Aviv, 2009.
- LESSING, Gotthold Ephraim. D. Fausto. In: **Werke (1758-1759), Bd 4**. Frankfurt am Main: Herausgegeben von Gunter E. GRIMM. DKV, 1997.
- LOUREIRO, Isabel. **A Revolução Alemã, 1918-1923**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- LORENZONI, Anna Maria. **Utopia e materialismo: estudo sobre a interpretação blochiana das Onze teses de Marx sobre Feuerbach**. Toledo, PR: 2015. Dissertação de Mestrado.
- LÖWY, M. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. Trad. Myrian Veras Baptista e de Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. Tradução de Rodnei Nascimento. 1^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUKÁCS, Georg. **Goethe y su Época**. Tradução de Manuel Sacristan. Barcelona – México, D. F., Ediciones Grijalbo, S. A., 1968.

- LUKÁCS, Georges. **Goethe et son époque**. Trad. Francesa. Paris: Nagel, 1972.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. “Uma filosofia expressionista: sobre o espírito da Utopia”. In: **Capítulos do Marxismo Ocidental**. Org. Isabel Loureiro e Ricardo Musse. São Paulo: Ed. Unesp, 2001.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo (Ernst Bloch, Hans Eisler, Georg Lukács e Bertolt Brecht)**. 2ª edição. São Paulo: Unesp, 2016.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Ernst Bloch e ‘o sonho de uma coisa’. In: **Pensamento Alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil. Vol. I**. ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Orgs). São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 194.
- MARLOWE, Christopher. **A Trágica História do Doutor Fausto e a História do Doutor João Fausto de 1587: O nascimento de uma tradição literária**. Tradutor: Luís Bueno, Caetano W. Galindo e Mario Luiz Frungillo. Cotia-SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.
- MAYER, Matthias (2013): Ästhetik als Vorschein von Geschichte: Ernst Blochs Geist der Utopie. In: **Kritiknetz - Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft**. Disponível em: http://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Aesthetik_als_Vorschein_der_Geschichte.pdf. Acesso em: 08 de janeiro de 2014.
- MARX, Karl. **Sobre a questão judaica**. Apresentação [e posfácio] Daniel Bensaïd; trad. Nélio Schneider, [tradução de Daniel Bensaïd, Wanda Caldeira Brant]. São Paulo: Boitempo, 2010.
- MASCARO, A. **Utopia e direito: Ernst Bloch e a ontologia jurídica da utopia**. São Paulo: Quartier Latin. 2008
- MÜNSTER, Arno. **Figures de l’utopie dans La pensée d’Ernst Bloch**. Paris: Hermann Philosophie, 2009.
- MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch: filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: UNESP, 1993.
- MÜNSTER, Arno. **Utopia, Messianismo e Apocalipse nas primeiras de Ernst Bloch**. Trad. br. de Flávio Beno Siebeneichler. São Paulo: UNESP, 1997.
- MORUS, Thomas. **Utopia [1516]**. Trad. br. Luís de Andrade. São Paulo: Abril cultural (Os Pensadores), 1972.
- PALMIER, Jean-Michel. En réalisant L’esprit de l’utopie ou Prière pour un bom usage d’Ernst Bloch. In: GOETHE INSTITUT. **Ernst Bloch et Georg Lukács: un siècle après**. Paris: Actes du colloque Goethe Institut, 1985.

PALMIER, Jean-Michel. **L'expressionnisme comme révolte**. Paris, Payot, 1978.

PIRON-AUDARD, Catherine. Antropologie marxiste et psychanalyse selon Bloch. In.

RAULET, Gérard. **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch: un système de l'inconstructible**. Paris: Payot, 1976. P. 109-122.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 124^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Cartas, 1892-1953**. 8^a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RAULET, Gérard. **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch: un système de l'inconstructible**. Paris: Payot, 1976.

SERRA, F. **História, política y derecho en Ernst Bloch**. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

SCHULZ, Walter: Bloch: Kunst als Vorschein einer besseren Welt. In: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen: Neske 1985, 73-80.

SUZUKI, Márcio. **O Gênio Romântico: Crítica e História da Filosofia de Friedrich Schlegel**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

RODRIGUES, Ubiratane de Morais (Org.). **Escritos sobre o Espírito da utopia de Ernst Bloch**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. 284p. Disponível em: <<https://www.editorafi.org/628bloch>>.

SOUZA, Ricardo Timm de; RODRIGUES, Ubiratane de Morais (Orgs.). **Ernst Bloch: atualidade das utopias concretas: vol. 1**. [recurso eletrônico] Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2016. P. 255-271. Disponível em http://media.wix.com/ugd/48d206_507e3bde157b4e6a9d45e38f159f4e42.pdf.

SOUZA, Ricardo Timm de; RODRIGUES, Ubiratane de Morais (Orgs.). **Ernst Bloch: Atualidade das Utopias Concretas Volume II**. Porto Alegre-RS. Editora Fi, 2016. Disponível em http://media.wix.com/ugd/48d206_507e3bde157b4e6a9d45e38f159f4e42.pdf

UEDING, Gert. Don Chisciotte nel “Principio speranza”. In: CUNICO, Gerardo (Cura). **Attualità e prospettive del “Principio speranza”: l’opera fondamentale e il pensiero di Ernst Bloch**. Napoli: Edizioni La Città del Sole, 1998. PP. 133-156.

UEDING, Gert. Blochs Ästhetik des Vor-Scheins. In: **Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins**, Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1974. Bd. 1.

UEDING, Gert. Tagtraum, künstlerische Produktivität und Werkprozeß. In: **Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins**. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, 1974. Bd. 2.

UEDING, Gert. L’art comme utopie: remarques sur l’esthétique du pré-apparaître chez Ernst Bloch. In: **Utopie – Marxisme selon Ernst Bloch: un système de l'inconstructible**. Paris: Payot, 1976.

VEDDA, Miguel (Copilador). **Ernst Bloch: tendencia y latencias de un pensamiento**. 1ª Ed. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

VEDDA, Miguel. Tragedia, actualidad, utopía. A propósito de las controversias entre el joven Lukács y el joven Bloch, p. 97-110. In: VEDDA, Miguel (Copilador). **Ernst Bloch: tendencia y latencias de un pensamiento**. 1ª Ed. Buenos Aires: Herramienta, 2007.

VIDAL, Francesca: **Kunst als Vermittlung von Welterfahrung. Zur Rekonstruktion der Ästhetik von Ernst Bloch**. Würzburg. Königshausen & Neumann, 1994.

ZIPES, Jack. Introduction: Toward a Realization of Anticipatory Illumination. In: BLOCH, Ernst. **The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays**. Studies in contemporary German social thought. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988.

ZECCHI, Stefano. **Ernst Bloch: Utopia y Esperanza en el Comunismo** [1974]. Trad. Esp. Enric Pérez Nadal, Barcellona: Península, 1978.