

X

e o futuro trágico da revolução

R

A

MARIA SYLVIA
CARVALHO FRANCO

M

MARIA SYLVIA
CARVALHO FRANCO
é professora do
Departamento de Filosofia
da FFLCH-USP e autora de
*Homens Livres na Ordem
Escravocrata (Kairós)*.



Estética e política
no *Dezotoitobrumário*
de *Luiz Bonaparte*



Um dos pontos mais celebrados do *Dezoito Brumário de Luiz Bonaparte* é o juízo de Marx sobre o modelo e a imitação, postos como critério histórico: na cena revolucionária, o primeiro espetáculo dá-se como tragédia e sua

reprodução, como farsa. Descuida-se, porém, do teor artístico essencial à diferença entre paradigma e réplica degradada, embora Marx, fino leitor da tradição que constituiu essa escala e da teoria hegeliana que a reavaliou, explore o visio estético da política, valendo-se da pintura e da poesia.

Com efeito, o longo percurso que, na *Estética* de Hegel, organiza as artes pode ser apreendido no *Dezoito Brumário*, seja em alusões, seja em passagens explícitas, observando-se também os desvios operados nesse novo registro. Para tal referência, lembremos alguns tópicos da *Estética*, referentes à paulatina *Aufhebung* do espaço, com sua redução a momento superado, que o espírito abandonou. Morto, não mais funda a dominação no mundo efetivo, transferida para o tempo, força negativa manifestando-se na subjetividade.

Esta via corre paralela ao escalonamento das artes. Destas, a mais incompleta é a arquitetura, com sua matéria espessa e grave; nela, porém, “já” se prepara um ambiente para o espírito. A escultura, “ainda” presa à imagem corpórea, capta o permanente, sem apreender o singular mutável e fugidio, mas “já” permite um passo adiante rumo ao conteúdo essencial da consciência, colhendo indícios do agir. Nela, matéria, conteúdo e forma unificam-se organicamente, conjugando o espaço inerte, a universalidade substancial do espírito e a figura abstrata, monocrônica. Falta-lhe o colo-

rido que, na sutileza de seus matizes, torna visível a animação interior. Sua presença dá-se na indistinta *luz em geral*, que apenas revela o existente, “uma luz por assim dizer congelada, sem as oposições e harmonias das cores diversas” (1).

A pintura já traz as marcas da alma, exprimindo a interioridade rica e diversa. Seu elemento físico é a luz referida a seu outro, a sombra, nas gradações de claro-escuro que geram o colorido e produzem uma aparência intencional, resultado da própria arte. O nexa da pintura com o movimento começa a definir-se, tanto como poder do sujeito, quanto no plano da exposição imagética. O jogo de reflexos e cores, a mutabilidade e sutileza de passagens produzem a miragem plástica: “estende-se sobre o todo, dada a clareza, o brilho, o doce e delicado luzir das cores, uma aparência de animação que constitui a magia do colorido e pertence propriamente ao espírito do artista, o mago” (*WzB*, 15, III, p. 81).

O maravilhoso da cor, praticado sobre a extensão finita, conserva no espaço pictórico a exterioridade de suas partes e colhe só o “agora”, mas nele contrai, encadeados, o anterior e o subsequente: fixa o instante, num sortilégio que permite adivinhar, no todo apresentado, seus móveis e resultados. No quadro que descortina a batalha, o pintor surpreende a vitória no momento em que ainda é visível o combate, ao mesmo tempo em que já é certo o desenlace; ele recolhe um resto do passado que ainda vale no presente em sua gradual evanescência e simultaneamente indica o futuro a nascer como desfecho de ações progressas (*WzB*, 15, III, p. 89) (2).

Nessa idéia da pintura está em jogo a própria concepção do tempo, com o instante garantindo sua continuidade e divisão potencial, propiciando, assim, seu controle subjetivo. Embora a “magia das cores” permaneça de natureza espacial, seu próprio estofo tende a superá-la: dela nasce “um jogo para si, inobjetivo, da aparência e penetração recíproca do colorido, um luzir de reflexos que luzem nas outras luzes, o que os torna tão sutis, fugidios e animados, que começam a passar para o reino da música”.

1 G. W. S. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Suhrkamp Verlag, 1970, 14, II, p. 358 (abreviado como *WzB* no corpo do artigo). Hegel afirma, na questão da escultura, seguir, “no geral”, os passos de Winckelmann.

2 De acordo com esse conceito do tempo, fixado na escultura, Lessing afasta-se da interpretação de Winckelmann sobre o laoconte (controle da vontade e grandeza d’alma sobre a dor física), argumentando que, “simplesmente, os materiais e procedimentos da escultura impõem ao artista”, se deseja criar a beleza, “escolher, para fixá-los, um estado, uma atitude, gestos permanentes, distantes por consequência de toda violência”, que, transitória, efêmera, produz um efeito de feiúra ou ridículo. Na mesma linha, diz C. Justi, o biógrafo de Winckelmann: “o escultor, que pode representar apenas um momento da ação, uma atitude imutável, deve, sob pena de faltar [...] à verdade, atribuir a seu personagem uma expressão simples, precisa, única. Laoconte não pode expressar simultaneamente um sofrimento violento e uma vontade que triunfa sobre ele”. Cf. J.-J. Winckelmann, *Réflexions/Gedanken*, introdução de L. Miss, Paris, Aubier, 1990, pp. 60-1. A beleza ideal serena e perene, “de nobre simplicidade e grandeza calma”, do classicismo, nesses comentários sobre a escultura, liga-se a uma apreensão discreta do tempo, à representação de formas eternas vinculadas a materiais “duros”, a pedra e metal. Como se verá adiante, Hegel afasta-se desses gêneros muito precisos, levando em conta o trânsito entre eles.

A aparência – gerada pela luminosidade que ao mesmo tempo torna visível e ilude, na trama engenhosa, frágil e rápida de esplendores especulares – deslumbra e encanta, no sortilégio da pintura quase sonora. Deveras, é preciso um material evanescente para que haja o cancelamento de toda espacialidade sensível, um “completo retirar-se no subjetivo”: este é produto da música.

Esta, se já ultrapassa as fronteiras do visível, exprimindo a subjetividade, ainda é incapaz de realizar as produções da fantasia poética. Música e poesia têm em comum os materiais sonoros, mas na primeira o som manifesta-se como temporalidade abstrata, matéria ainda não trabalhada para expor conteúdos determinados. Por isso, a música precisa recorrer à indicação da palavra, à subsistência do texto, para associar-se de modo sólido ao particular, tornando efetiva a profundidade íntima que flui nos sons (*WzB*, 15, III, p. 224).

A poesia entra em cena, carregando simultaneamente a duração musical e as dimensões transfiguradas do espaço. A arte da palavra constitui o terceiro termo, a totalidade que reúne em si, em grau mais elevado, no âmbito da própria interioridade espiritual, os dois extremos, artes plásticas e música. Desta, a poesia mantém o princípio de perceber o interior como interior, mas reelabora os processos internos e estende-se no mundo objetivo, não perdendo as dimensões da escultura e da pintura (*WzB* 15, III, p. 224). Nesta dialética entre os dois lados – espaço e tempo, fluido e sólido, movimento e extensão – a poesia logra expor, de modo completo, todos os eventos, o curso das ações, as alternâncias da alma, as representações e conteúdos do espírito. Película mais firme que o som evanescente, a palavra demarca de modo estável os significados espirituais, permitindo alcançar a sua verdade.

Retomando a série: arquitetura e escultura inauguram a escala evolutiva das artes; a elas, tolhidos pela matéria pesada e morta, pertencem as massas inertes, os volumes quietos, as formas serenas, pouco abertas às incursões do espírito. A pintura está na fronteira; sobre a delgada e restrita

lâmina em que se converteu o espaço, no limiar do tempo, ela já expressa de modo mais completo os meneios do corpo, o esvoaçar da alma, as potências da razão. Jogo de luzes, sortilégio das cores, milagres da perspectiva recriam, na superfície severamente contraída, os tesouros do mundo. Plena força expressiva, a pintura já se lança no rumo culminante da poesia, atualizando o mágico instante em que passado e futuro coincidem, se dissolvem e regeneram.

No meio, entre pintura e poesia, a música traz um tanto de cada lado que a limita: de uma parte, ela suprime o espaço, diluindo-o no som, aproximando-o do fluxo temporal e remetendo-o, quase imperceptivelmente, à poesia que o reduzirá a simples signo. De outra parte, o som, expressando-se como puro movimento, já permite maior controle do tempo, escandido e modulado, mas ainda evanescente, incapaz de firmar, no exterior, a riqueza espiritual.

A poesia está no cimo da escala: com seu leve e flexível tecido literário, dócil ao espírito, abarca o espaço por completo e capta o tempo em sua plenitude. Ampliando uma longa tradição, Hegel faz dela não só o lugar por excelência da práxis – movimento e repouso – mas um saber teórico – especulativo e sensível – sob a égide das potências racionais. Tais instâncias recriam e objetivam, no ideal, um organismo individualizado, cambiante, vário e simultaneamente uno, homogêneo, coeso, coerente. Fantásica e verdadeira, totalizante e singular, essencial e aparente, unitária e livre, ativa e estável, a poesia é universal, teórica, infinita e concreta.

Cabe lembrar que a dialética das artes singulares as distingue de modo lábil, emprestando-lhes fronteiras imprecisas, devidas justamente à continuidade de seu desenvolvimento: hierarquizadas em uma operação noética, elas não se manifestam, entretanto, segundo nítidas categorias. Com seu escalonamento potencial, mas não estanque no mundo efetivo, com seus flancos permeáveis, artes e gêneros deslizam uns nos outros. Por isso, cabe falar de “arquitetura clássica e de arquitetura romântica, de escultura simbólica e escultu-

ra cristã [...] de música e pintura clássicas” (*WzB*, III, 15, p. 232).

A pintura, que nas evocações de Marx no *Dezoito Brumário* oferece os primeiros subentendidos, não se prende, no sistema hegeliano, à sua forma romântica, desta se afastando em esboços e tentativas. Esta imprecisão nos confins da pintura clássica – onde linha e cor, razão e sensibilidade podem receber acentos diversos – é belamente rastreada por Starobinsky a propósito de Füssli. Este, pintor das Luzes, toma o partido do *disegno* (3), correlato a seu interesse pelo universo dramático dos atos humanos, “com a imagem pictural tomando, nele, o bastão da imagem literária”.

Ut pictura poesis, velho *topos* em parte recusado, em parte acolhido, por Hegel, em virtude de sua própria concepção das artes. Entre pintura e poesia medeia a música: difícil o salto entre os dois pólos. Cor quase som, som quase palavra: série onde o espaço foi cada vez mais depurado, rumo à idealidade. Entretanto, nos dois extremos do processo, pelo menos uma de suas dimensões, a superfície – contraída na pintura, diminuta na poesia –, subsiste, enquanto na música espaço e tempo por assim dizer fundem-se, esvaindo-se num só movimento. Por esta mais firme “base material”, as imagens plásticas e literárias guardam certo caráter comum, que as diferencia do efêmero e inconsistente estofo musical. Com esse suporte, ambas aquelas artes expressam melhor o universo da práxis, fixando os seus sentidos no registro do pensamento e no plano do concreto.

Em que pese essa dificuldade, o suporte hegeliano transparece na concepção de arte simultaneamente clássica e romântica, pictórica e poética: neste horizonte inscreve-se a reflexão de Starobinsky sobre Füssli que, inspirado nos dramaturgos, desenvolveu suas visões numa dimensão ao mesmo tempo “narrativa e mental”. Destruindo o espaço verossímil, postulou a “abertura vertiginosa da profundidade”, ofereceu “uma multidão de caminhos aéreos oferecidos ao movimento”. A estes traços, que apontam para a fantasia romântica, juntam-se tendências opostas: “É com doutrina toda

clássica que Füssli realiza uma obra que nos toca por sua bizarria e estranheza”.

Desse ângulo, a crítica de Starobinsky enlaça a concentração pictórica à desenvoltura da palavra: Füssli busca no literário a “impulsão essencial [...] desenvolvendo num traço veemente a impalpável evidência da palavra épica ou dramática”. Desenha momentos “atravessados pela ação ou colhidos numa eminência por vezes atroz. Por uma espécie de impaciência narrativa, Füssli tende a se evadir do simultâneo para dar à sua figura a mobilidade infinita da imagem literária. O efeito dramático parece, a partir do ponto atual, propagar-se em todas as direções do tempo. Um passado, um futuro, deixam-se pressentir [...]”. Nessa pintura, as distinções do dia e da noite se esbatem, se problematizam, tornam-se reflexivas. O encontro de Füssli com o classicismo ocorre “em um lugar intermediário, entre a noite e o dia, numa álgida luz entardecente ou lunar, na região onde a claridade atenuada, em vez de enrijecer o que ilumina, torna-se carícia amorosa, ternura sem calor”. O espaço e tempo contraídos na representação pictórica, o movimento e atividade ampliados na exposição literária se reforçam mutuamente, as luzes e sombras mudam de registro, mantendo a calma, mas permeada de emoção.

Todo um universo contraditório se descortina nesses limites instáveis de luzes e sombras, aspecto visto por Starobinsky como próprio ao fim do século XVIII. Mas a necessária e insólita presença do malefício e loucura noturnos junto à vontade e inteligência esclarecidas para o bem e a verdade amplia-se no século seguinte: “A humanidade dominou a natureza, mas o homem tornou-se escravo do homem, ou de sua própria maldade. Até a luz da ciência só pode brilhar, segundo parece, sobre o fundo escuro da ignorância”, escreve Marx (4). Este jogo lúcido e tenebroso, fundo comum ao idealismo e romantismo europeus, desenvolvido na *Estética* de Hegel e reconhecível nas análises de Starobinsky, encontra, em Marx, uma ilustre mediação na linha transmissora do saber.

Voltemos ao *Dezoito Brumário* em que

3 Para o privilégio do desenho associado ao campo ótico, na estética, lógica e política iluministas, cf.: J. Starobinsky, *Les Emblèmes de la Raison*, Paris, Flammarion, 1977, p. 195 [idem para o comentário sobre Füssli].

4 Citado por Schmidt, *El Concepto de Naturaleza em Marx*, Mexico, Siglo Veinteuno, 1976.

se reiteram os contrastes e nexos entre artes figurativas, literatura e práxis, sugerindo o horizonte estético em que a política se aloja. Esse texto começa com a famosa alusão, já referida, aos comentários de Hegel sobre a repetição histórica, em que Marx repara que “ele esqueceu de indicar: uma vez como tragédia, a outra como farsa”. Nesse intróito já se afirmam os nexos entre poesia e revolução. Ambas são projetadas para o futuro, não comportando repouso ou volta atrás.

É significativo que a tragédia seja o gênero identificado, por Marx, a Napoleão I, o grande homem que monopolizou a força física, submeteu ricos e populacho, garantiu o poder de Estado. Para a sua figura, como em um ponto focal, convergiram os interesses essenciais da vida civil e a personalidade apta a encarná-los. Chave análoga encontramos na teoria hegeliana: a poesia, arte portadora do universal, também se particulariza nas subjetividades livres de contingências, animadas por uma força unitária – pública ou privada – que as organiza e efetiva. Quando “desaparece todo o acidental na individualidade imediata, os heróis trágicos da arte dramática, quer representem esferas vitais de uma ordem substancial, quer se imponham pela grandeza e força que a firme segurança de si mesmos lhes confere, são, por assim dizer, erguidos à altura das obras esculturais” (*WzB*, 15, III, p. 522). Ou seja, aplacam-se em eterna e calma grandeza.

Deparamos, nessa malha de textos, com símiles que nos permitem aproximar revolução burguesa e artes clássicas, ambas com seus pesados materiais exteriores retendo o tempo e suas modulações. Ao projetar a tragédia nas figuras e feitos napoleônicos, Marx traz para a cena histórica, concretamente, o aquietamento posterior aos conflitos, pacificação esta, porém, que é feita com os choques inerentes às grandes contradições insolúveis: o acordo final dá-se com o aniquilamento das forças particulares que perturbam o repouso e a afirmação do princípio único, capaz de ordenar e manter o todo, impedindo que se dilacere. Napoleão I, na leitura de Marx, teve o dom de empreender, e a *virtù* de realizar, a tare-

fa negadora e construtiva inspirada em passado e personagens que eram, rigorosamente, signos de sua própria existência.

Essas grandes linhas interpretativas encontram-se tanto no *Dezoito Brumário* quanto no tratamento dado por Hegel à tragédia. Em Marx, porém, ao inverso da *Estética*, a supressão do particular não se dá

Luiz Bonaparte (Napoleão III)



pelas determinações harmoniosas e verdadeiras da razão em sua liberdade, e sim pela violência, mais de acordo com as *Lições sobre a Filosofia da História*, em que foi colhido o conceito de repetição histórica reelaborado no *Dezoito Brumário*.

Por certo, os heróis trágicos – os colossos da Roma clássica – aparecem na exposição hegeliana tanto literária como histórica, e ressurgem na síntese estético-política de Marx. Neste, entretanto, ao contrário de Hegel, o modelo clássico não tem validade sempre, nem é espelho da cópia: na leitura do *Dezoto Brumário*, o espetáculo revolucionário original eleva-se à beleza grandiosa e terrível, ao embate sublime; a imitação degrada-se no grotesco, na intriga mesquinha, ridícula, absurda. Em Hegel, o acontecer reiterado confirma o ato progressivo: o golpe que suprimiu o ditador assegura o processo ditatorial; em Marx, o simulacro degrada o modelo político efetivo: contra o Hegel explícito, a farsa tem sentido na modernidade (5). Recolhendo o conceito de repetição histórica, Marx nele introduziu expressamente o elemento “esquecido” por Hegel: o mimo intrínseco à ação posterior. Teatro e política estão no centro desses três textos, sob modalidades diversas. Vejamos mais de perto.

Na referida passagem da *Estética*, o elemento político subjaz, silente, como pano de fundo nos choques entre os particulares e entre estes e o todo. Nas *Lições sobre a Filosofia da História*, ele passa ao primeiro plano, as lutas concretizam-se. Pompeu e César, “dois pontos luminosos”, defrontam-se com a mesma legitimidade: um apoiando-se no Senado, o outro no Exército; um com autoridade constitucional, o outro com a superioridade do gênio. Nesse confronto, a força física suplantou a ética e a “dominação de Roma coube, pois, a um só”. Carente de centro intelectual e de riqueza própria, com a esfera pública pervertendo-se nas prerrogativas privadas, a República apenas poderia descansar “na vontade de um único indivíduo”, capaz de reviver o todo. César, “modelo de finalidade romana” – apto a decidir com exata *ratio*, interferindo de modo ativo e prático, sem outra paixão –, modelou o corpo sociopolítico articulado e coerente, que urgia instaurar. “César fez duas coisas: atenuou o conflito interno e, no mesmo golpe, criou outro no exterior [...] César abriu um novo Teatro, criou a cena que deveria tor-

nar-se o centro da história universal” (*WzB*, 12, pp. 379 e segs.). Passagem hegeliana que resume o tratamento a ser dado por Marx a Napoleão I.

César senhor do mundo, senhor da *Civitas* estiolada, funesta, simulacro de si mesma, reduzida ao poder do particular e dos medíocres. O ditador usou da violência necessária para impedir seu desmantelamento, em máscara e ação falsamente experimentadas como contingentes pelos conjurados. Morto César, em vez de restaurar-se a República, firmou-se o apego ao Um. Daí o motivo hegeliano cuja variante será encontrada em Marx: “É assim que Napoleão sucumbiu duas vezes e que duas vezes foram expulsos os Bourbon. A repetição realiza e confirma aquilo que de início parecia apenas contingente e possível” (*WzB*, 12, p. 380).

Nesses escritos de Hegel e de Marx, em que tantos legados e alusões se entrecruzam, a crítica ao poder tirânico remonta bem longe. O contingente e o possível cedem passo ao necessário implicado no social, com a individualidade passando a plano recuado. A montagem do imperador romano, por Hegel, rebate-se circunstanciadamente na do francês, feita por Marx: desde a grande envergadura do personagem que se inclinou demasiado, rumo ao abismo, no trágico da ação, até o filistinismo, a miudeza, o engano, que aniquilaram a sua obra. O conceito retórico de *mimesis*, no texto de Marx, não poderia encontrar exemplo mais feliz, com o veio criador deslizando através do novo trabalho. De fato, Hegel “esqueceu” de mencionar, explicitamente, a comicidade degradante, embora esta baixez estivesse compreendida na própria idéia da repetição sancionadora do tirano e no caráter dos que o aceitam (6).

Mas é todo o sentido do tempo que está posto em jogo, por Marx, nesse leve senão. Mantendo a leitura hegeliana do episódio revolucionário, Marx inverte, porém, as linhas do processo. O golpe do pequeno Bonaparte consolida o domínio despótico sobre a República, mas a reiteração do passado, o retorno, é letal.

5 Para as dificuldades que, no sistema hegeliano, impedem o reconhecimento explícito da sátira como gênero literário válido e instrumento político eficaz, na modernidade, cf. E. Romano, *Silêncio e Ruído. A Sátira em Denis de Diderot*, São Paulo, Unicamp, 1996, cap. “Sátira e Secularização”.

6 Para uma análise (mobilizando outros textos e a partir de outro ponto de vista) sobre o uso velado da sátira por Hegel e de sua inspiração para os escritos de Marx, cf.: R. Romano, op. cit.

Vejamos como o *Dezoito Brumário* elabora essa recusa a partir do próprio imaginário retroativo.

“Por menos heróica que seja a sociedade burguesa, o heroísmo, a abnegação, o terror, a guerra civil e as guerras externas não foram menos necessárias para colocá-la no mundo. E seus gladiadores encontraram, nas tradições rigorosamente clássicas da República romana, os ideais e as formas de arte, as auto-ilusões necessárias para dissimular, face a si próprios, o conteúdo estritamente burguês de suas lutas e manter sua paixão nos píncaros da grande tragédia histórica” (7).

Os textos hegelianos iluminam a perspectiva que, em Marx, agencia o passado preparatório do presente revolucionário. Ao longe, as silenciosas metáforas das artes plásticas mais incipientes, com seus blocos espessos ainda retendo ou já renunciando o movimento, configuram a cena cuja dinâmica está prestes a romper esses limites para, na dialética entre espaço inerte e tempo ativo, reanimar as representações passadas com o ímpeto do presente.

Na exposição de Marx, o peso grave das gerações mortas surge como estrutura material intrincada na humanidade viva, uma e outra sustentando-se no mesmo espaço. Tal apoio mútuo anima-se quando as categorias do tempo rompem esse equilíbrio. Quando os vivos “parecem ocupados em se transformar, a si e às coisas, precisamente nessas épocas de crise revolucionária, evocam medrosamente o espírito do passado”. Nesse ponto, o processo consumado e o atual, as massas inertes e as energias viventes, interpenetram-se de modo vário e sutil: “As conjurações dos mortos da história diferenciam-se no mundo efetivo, assumindo sentido ou mostrando vacuidade, justamente pelo seu poder de inovar”.

Na grande Revolução Francesa, ou na Inglesa um século antes, heróis, partidos e populares invocaram os redivivos capazes de atravessar os fluidos limites temporais, insuflando-lhes movimentos aptos a levá-los ao trágico. Reflexo do passado no presente:

“A ressurreição dos mortos, nessas revoluções, serviu para magnificar as novas lutas, não para parodiar as antigas; para ampliar na fantasia a tarefa a cumprir, não para escapar, refugiando-se na efetividade; para reencontrar o espírito da revolução, não para evocar o seu espectro. Presente, também ele efêmero, a refletir-se no futuro: o império napoleônico, tendo ainda visível a luta contra o antigo regime, criou dentro e fora da França as condições que asseguraram o desenvolvimento burguês”.

Aí, então, o ritmo se aplaca: “Uma vez estabelecida a nova sociedade, desaparecem os colossos antidiluvianos e, com eles, Roma ressuscitada [...]”.

O caráter dessas situações remete-as, diz Marx, às “artes clássicas”, termo que, nesse contexto, só pode referir-se às produções ainda presas, em graus diversos, à exterioridade material. A seu ver, as revoluções burguesas tendem, por si mesmas, ao repouso:

“elas precipitam-se rapidamente de sucesso em sucesso, seus efeitos dramáticos se ultrapassam. Homens e coisas parecem tomados pelo fogo do diamante, o êxtase é o espírito de cada dia; mas elas têm vida curta, logo atingem o apogeu e um longo mal-estar se apodera da sociedade até que ela aprenda a apropriar-se, de modo calmo, dos resultados de seu período de tensão e tormenta”.

“*Drang und Stürmperiode*”, palavras que suscitam imagens e idéias ligadas, por muitos prismas, às representações da burguesia e do primeiro romantismo, com seus conteúdos opostos e inconciliáveis: anseio revolucionário, aplacado no dia-a-dia conservador (8). Com efeito, fosse perpetuado o movimento que tende a se aquietar, as ilusões burguesas transformar-se-iam em delírio. O passado deixa de ser regenerador, sua evocação é retorno a uma época abolida, estranhamento de loucos, com suas obsessões: ingleses, maníacos pelo ouro, figuraram-se escravos das minas do faraó; franceses, tomados pelas miragens napoleô-

7 K. Marx, *Werke*, Berlin, Institut für Marxismus-Leninismus, Dietz Verlag, 1960, v. VIII, p. 116 (doravante abreviado no corpo do artigo, como W).

8 Cf. nesse sentido: E. Auerbach, “O Músico Miller”, in *Mimesis*, New York, Doubleday, 1957.

nicas, convertem-se em farsa. Rumo ao infinito, o movimento da finita revolução burguesa se auto-anula.

Na teoria hegeliana, o equilíbrio e o limite são indispensáveis às artes que visam realizar a síntese entre razão e sentimento. Sem esses marcos, não há produção artística ou prazer estético verdadeiros. Com mais clareza isso se capta na pintura, que já comporta movimentos intensos e traz, potencialmente, em si mesma, barreiras a eles. Levada ao extremo, a agitação da alma, na imagem pictural, seria destrutiva. Conforme esses parâmetros, assim como o pintor, Marx concentra a ação dramática em um só

ponto, no presente, momento totalizante das condições já herdadas e dos eventos ainda por vir. Esta sorte de “escrita pictórica” só é possível, porém, porque a própria situação nela exposta o permite, encontrando uma temporalidade estável: a sociedade capitalista, “completamente absorvida pela produção de riqueza e pela luta pacífica da concorrência, havia esquecido que os espectros da época romana tinham velado o seu berço”.

Se o ponto de repouso favorece a pintura da revolução, é com muita propriedade que, nessa escrita de Marx, são chave os termos conotativos de tênues formações de luzes, reflexos, ilusões, cujos sentidos acumulam referências ao passado, não como peso morto, mas em seu movimento por assim dizer vaporoso: aparições, fantasmas, espectros.

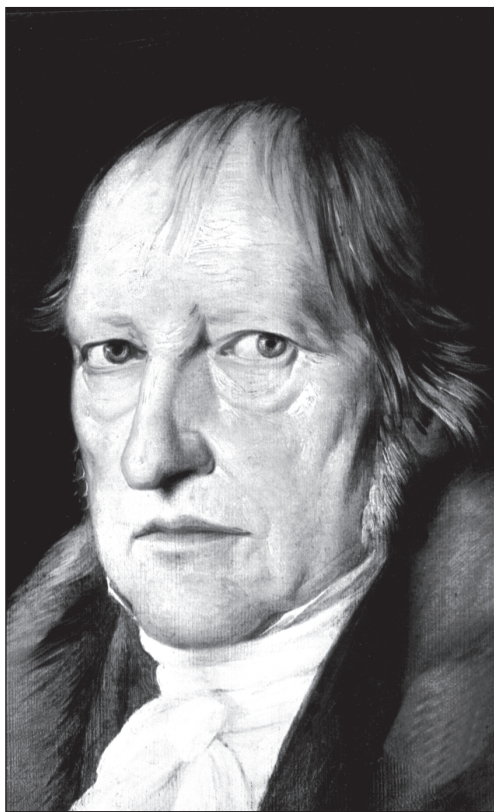
Com os combates proletários, Marx redefine os parâmetros estéticos, passando às imagens literárias, gênero capaz de acompanhar a dramaticidade continuamente desenrolada. A revolução social do século XIX não pode tirar sua poesia do pretérito, mas somente do porvir. Desmitificada, sem reminiscência, ela deve deixar “os mortos enterrarem seus mortos”. Seu movimento acelerado não somente cancela a memória, mas impede qualquer outra instância conservadora:

“elas criticam a si mesmas constantemente, interrompem a todo instante seu próprio curso, retornam àquilo que parece estar completo para recomeçar de novo, ridicularizam impiedosamente as hesitações, fraquezas e misérias de suas primeiras tentativas, parecem abater seu adversário apenas para lhe permitir retirar novas forças da terra e se levantar, novamente, formidável, face a elas; recuam assustadas, continuamente, diante da imensidade indeterminada de seus próprios fins, até que seja produzida a situação que torna impossível toda volta atrás” (W, VIII, p. 118).

O movimento infinito da livre poesia é correlato ao da revolução operária.

Marx insiste no drama como símile dos

O filósofo Friedrich Hegel



grandes atos da história. Já notamos que ele os focaliza no atual. Dois aspectos, agora, nos reconduzem à *Estética* de Hegel, onde o drama é denifido “como ação circunscrita a seu desenvolvimento presente” (*WzB*, 15, III, p. 519). Não nos esqueçamos que o núcleo do debate, no *Dezoito Brumário*, é a constituição do Estado e que, nesse contexto, se inscreve o adágio – *Hic Rhodus, hic salta* – explorado por Hegel em pista seguida por Marx. Em torno desse lugar-comum, em ambos esses discursos, deslinda-se a questão do presente como chave da temporalidade.

Elaborando seu argumento, Hegel põe a irrupção do subjetivo na passagem do mundo antigo para o moderno, colocando Platão como o grande espírito que defendeu a *pólis* contra esse princípio de autonomia pessoal destrutivo da eticidade grega. Seu mérito foi vislumbrar o forte impulso então emergente – a personalidade livre e infinita – em torno da qual girou a revolução mundial que já se anunciava. Para combatê-lo, não recorreu a nenhum céu místico ou a ideais vazios, como vulgarmente se diz: sua política não era utópica, não construiu um “além que estaria só Deus sabe onde, ou melhor, que não se pode dizer onde se encontra”. Pelo contrário, ele triou, no interior de sua própria cultura, os aspectos conformes à sua idéia, opostos àquelas tendências deletérias, afirmando-os com extrema força. Enraizado em seu tempo, nele interferiu com as armas oferecidas pelo presente: acentuando o princípio totalizador, lutou contra seu oposto, as potências subjetivas (9).

Alguns prismas decompõem, segundo Hegel, as relações entre subjetividade e mundo efetivo. Em um deles, só a primeira vale, o segundo é tolice. Na perspectiva inversa, o mundo é tudo, a subjetividade, mera representação. Contra tais extremos, a filosofia diz que “nada é efetivo senão a idéia. Trata-se então de conhecer, na aparência do temporal e do transitório, a substância, o imanente, o eterno, que é o presente” (*WzB*, VII, p. 25).

O programa hegeliano, é sabido, expulsa o dever ser; a filosofia apreende “o que

é”. “É tão louco presumir que uma filosofia [...] possa ultrapassar seu mundo presente, sair dele, quanto supor que um indivíduo consiga saltar sobre seu tempo, saltar sobre Rodes”. Se a teoria ousar este pulo, construindo um mundo “como deve ser”, ele existirá apenas no reino da opinião. Hegel aí critica o escape pelo pensamento, a *projectio per hiatum irrationalem*. Desligada do presente, a subjetividade cai na loucura e no domínio da imaginação (*WzB*, VII, pp. 25-6) (10).

No *Dezoito Brumário*, a mesma tese vale para os democratas franceses. A revolução desmantelava-se. O dia da eleição presidencial “tornou-se, na sua cabeça, uma idéia fixa, um dogma tal como, para os quiliastas, o dia em que Cristo deveria reaparecer, instaurando na terra o reino milenar” (*W*, VIII, p. 119). Com essa promessa, com a esperança na repetição miraculosa graças a um homem providencial, o grupo democrata “perdeu toda a compreensão do presente para a inativa glorificação do futuro”.

Loucura em Hegel, idéia fixa em Marx: em ambos, trata-se de superação imaginária do presente. Mas em Hegel, essa reflexão apanha todo pensamento e, ao expô-la, ele retoma a imagem das artes plásticas: quando a filosofia pinta seus tons grisalhos, uma figura da vida envelheceu e com cinza sobre cinza ela não rejuvenesce. Cinzas crepusculares das quais nenhuma fênix revive. Posto esse marco, simultaneamente plástico e temporal, podemos compreender que, para Hegel, só caiba mover-se no presente. O saber filosófico e científico não atinge o nível da poesia, não podemos tomar tal liberdade com a política e a história (*WzB*, VII, p. 27). Marx transferiu esse contexto para as atividades burguesas, rompeu os limites da pintura e fez da poesia, em seu movimento infinito, metáfora da revolução proletária voltada para o futuro.

A própria forma da escrita, em Hegel e Marx, nos tropos que freiam o presente ou impelem para o futuro, é expressiva. Voltamos ao adágio acima. Após fechar o horizonte *no que é*, Hegel cita-o em grego – *Idoù Rhódos, idoù kai tò pédema* – e em latim – *Hic Rhodus, hic saltus* –, insistindo

9 G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (*WzB*, VII, p. 24).

10 Para uma outra leitura, em rumo inverso ao que proponho, cf.: P. E. Arantes, *A Ordem do Tempo*, São Paulo, Polis, 1981, pp. 241 e segs.

em sua acepção de salto absurdo, reiterando o efetivo e proscrevendo a impraticável saída para fora do contemporâneo. Só depois, com todo esse peso conotando os argumentos seguintes, Hegel explora o provérbio valendo-se de polissemias, acumulando sentidos no primeiro termo da frase grega (*Rhódos*, a ilha, e *rhódon*, a flor) e no segundo da frase latina (*saltus*, salto e dança). Traduz: “aqui está a rosa, aqui é preciso dançar” (*WzB*, VII, p. 26). Com isso, o campo semântico da frase estiola-se e transfere-se para o presente exequível.

No texto de Marx o registro desse adágio é diverso por completo. Seu enunciado latino segue imediatamente o parágrafo sobre o movimento incessante das revoluções proletárias: com essa ordem subverte-se o sentido da máxima antiga, a qual não mais indica um imaginário vazio, reportando-se agora à dinâmica propulsora de situações irreversíveis. Esse novo significado acentua-se pela estrutura gráfica do texto em seu mais amplo escopo: o adágio latino – transformado em signo do futuro – cola-se à tradução alemã (a mesma de Hegel), contaminando e transpondo as suas significações, permitindo que a dança presente, nesta plástica e modulada escrita, seja um salto para o futuro.

Hegel proíbe a pirueta exorbitante, fecha o baile no giro comedido e tranquilizador do presente. Marx rompe esse cerco e torna a dança desmesurada e dionisíaca da revolução proletária – na amplitude infinita de seus fins – uma criação poética e trágica do futuro. Nada mais lembra, aqui, as concepções cíclicas de Hegel: a temporalidade marxista abre-se, sem hesitar, ao porvir. Nada resta, também, do tempo domesticado, complementar à dominação do espaço pelo sujeito. E as artes não se aquietam: nelas, o tempo guarda o mesmo poder negativo, as mesmas contradições da história e da política. Marx depositou suas esperanças no progresso ininterrupto da práxis operária, vendo na atividade e no tempo as condições para as conquistas sociais. Reconheceu também, na calma do espaço, o meio próprio à domi-

nação burguesa. Todo um *pathos* do pensamento marxista – a verdadeira obsessão pelo futuro – concretiza-se na poesia, a qual recebe idêntico impulso.

Talvez seja esta mais uma grande e funesta ilusão perceptível em nossa época. As palavras de Klebnikov – “compreendi que a pátria da criação era o futuro. É dele que sopra o vento dos deuses da palavra” – nutrem a desolada meditação de Jakobson sobre o ímpeto e avidez pelo futuro, no qual demasiadamente pensamos, acreditamos, vivemos. “O laço dos tempos rompe-se... perdemos o sentimento do presente... os encantadores cantos que nos falavam do futuro transformaram-se em fatos...”. A mesma escatologia melancólica, sem esperança, destruiu Maiakovsky. Para este, apostando na ruptura dos tempos, “o realismo do poeta não consistia em recolher as migalhas do passado, nem tampouco em se fazer reflexo do presente, mas em antecipar, enquanto criador, o futuro”. Contra ele voltou-se, ironicamente, o seu tino profético, fatal. “No fio dos poemas, Maiakovsky havia esboçado o mito monolítico do poeta, a combater a revolução pelo espírito, condenado à incompreensão e à recusa, cruelmente hostis.” Ele captou com a poesia, com a iminência da pintura, a trágica síntese dos tempos: “O massacre terminara... Sós, acima do Kremlin, farrapos do poeta flamejavam ao vento, como uma bandeira vermelha”.

Em Hegel, o domínio deslocou-se do espaço morto para a temporalidade viva. Marx e o romantismo “progressista” tentaram explodir parte do tempo, produzindo o futuro revolucionário e sua poesia. Frustrando as promessas, o marxismo stalinista trouxe a anulação do porvir e da própria arte. Na cena política e cultural contemporânea – no lado capitalista ou no socialismo – a força bruta, o poder massivo, suplantou o combate espiritual. Laios da eficiente máquina burocrática perseguidos, estereotipados, com o ideário, que um dia sustentou o poético e verdadeiro projeto de liberdade, submerso em conservadorismo oportunista.