

IVY ENBER CHRISTIAN UNIVERSITY
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERNACIONAL EM TEOLOGIA

JOÃO LUCAS ALVES DOS SANTOS

***ALEGRIA E TRABALHO: APROXIMAÇÕES DIALÉTICAS ENTRE A VISÃO
CRISTÃ DE C. S. LEWIS E A ABORDAGEM MARXISTA NO CAMPO DA
ESTÉTICA***

Salvador
2023

JOÃO LUCAS ALVES DOS SANTOS

***ALEGRIA E TRABALHO: APROXIMAÇÕES DIALÉTICAS ENTRE A VISÃO
CRISTÃ DE C. S. LEWIS E A ABORDAGEM MARXISTA NO CAMPO DA
ESTÉTICA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação internacional em Teologia da Ivy Enber Christian University como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teologia.

Linha de pesquisa: Campo teológico, Cultura, Educação e Sociedade.

Orientadora: Kelly Thaisy Lopes Nascimento

Salvador

2023

S237a

Santos, João Lucas Alves dos.

Alegria e trabalho: aproximações dialéticas entre a visão cristã de C. S. Lewis e a abordagem marxista no campo da estética [recurso eletrônico] / João Lucas Alves dos Santos. – Dados eletrônicos. – Salvador, 2023.

86 f.

Orientação: Profa. Dra. Dr^a. Kelly Thaisy Lopes Nascimento. Dissertação (Mestrado) – ENBER/PPGT.

1. Estética e marxismo. 2. Pensamento estético e marxismo. 3. Estética-arte-marxismo. 4. Pensamento estético e marxista – experiência artística I. Nascimento, Kelly Thaisy Lopes. II. Título.

CDU 111.852:141.82(043.3)

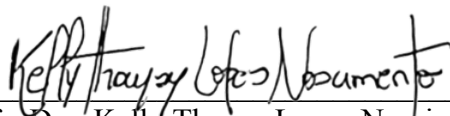
Ficha Catalográfica elaborada pela Bibliotecária Gilvanedja Mendes, CRB 15/810

IVY ENBER CHRISTIAN UNIVERSITY
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERNACIONAL EM TEOLOGIA

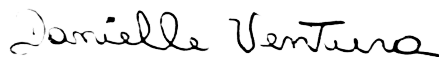
João Lucas Alves dos Santos

Alegria e trabalho: aproximações dialéticas entre a visão cristã de C. S. Lewis e a abordagem marxista no campo da estética

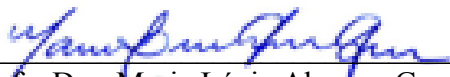
O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:



Profa. Dra. Kelly Thaysy Lopes Nascimento
(Orientadora/PPGTEO/ENBER)



Profa. Dra. Danielle Ventura
(Membro-interno/PPGTEO/ENBER)



Profa. Dra. Maria Lúcia Abaurre Gnerre.
(Membro-externo/XXXX/XXXX)

Versão final do trabalho que foi aprovado no dia 02/06/2023.

Salvador
2023

AGRADECIMENTOS

Na oportunidade em que concluo este trabalho de pesquisa, quero deixar os meus agradecimentos às pessoas que foram de extrema importância neste processo:

A minha orientadora Profa. Dra. Kelly Thaisy Lopes Nascimento por ter, desde o início, acreditado e incentivado esta proposta de pesquisa e pelo modo compreensivo com que conduziu nossa relação durante todo o processo;

Ao Prof. Dr. Carlos Alberto pela inspiração no campo da teologia e por ter me incentivado e me indicado como aluno bolsista nesta instituição;

A minha esposa Sidinea Muniz de Freitas Alves pelo apoio incondicional e por revisar o texto na reta final da entrega;

Ao meu filho Matias Muniz Alves, pela alegria e afeto a mim transmitidos todas as noites após longos dias de trabalho.

Ao meu colega e parceiro neste curso, o mestrando Alberto Luís Santos de Souza Júnior, pelas escutas e contribuições mútuas que se fizeram tão significativas para que não desistissemos no meio do caminho;

A Profa. Dra. Maria Lucia Abaurre Gnerre pelas críticas e pelos direcionamentos feitos no momento da qualificação que foram determinantes no desenvolvimento final do projeto;

Por fim, mas não menos importante, ao Artista Supremo e Sumo Escritor do universo que com sua luz divina tem permitido que eu avance no caminho do conhecimento.

“Creio que o mistério do belo na natureza e nas artes (apenas na arte de primeira ordem, perfeita ou quase) é um reflexo sensível do mistério da fé”

Simone Weil (2016)

RESUMO

A estética é uma área de estudo da Filosofia que se debruça a compreender o fenômeno da experiência artística ou da beleza. A beleza, desde Platão até o fim da Idade Moderna, sempre esteve relacionada com a dimensão metafísica, como um valor supremo existente no mundo das Ideias ou inscrito na natureza de um Deus bom, verdadeiro e belo. Com o advento da contemporaneidade, três sistemas de pensamento fizeram com que a experiência da arte caísse do seu lugar na abóbada celeste, pois, a própria abóbada celeste passou a não mais ser considerada. Esses sistemas de pensamento, a saber, o relativismo nietzscheano, o materialismo marxista e a psicanálise freudiana, irão direcionar todo pensamento estético do século XX, influenciando diretamente no tipo de arte produzida pelos artistas, no modo de fruição do público e na opinião dos críticos. Neste sentido, a presente pesquisa buscou estabelecer o diálogo possível entre uma dessas correntes de pensamento contemporâneo sobre a arte, o marxismo, e o pensamento estético do teólogo cristão C. S. Lewis. Lançando mão da antiga tradição metafísica combinada a uma mística cristã por meio da beleza, temos em Lewis uma crítica sagaz e bem fundamentada contra as forças do pensamento que deram às costas ao papel espiritual da arte, e, conseqüentemente, da razão e da ética na experiência humana. Por outro lado, Lewis compartilha da crítica marxista sobre o esvaziamento do significado das obras de arte fruto da mercantilização e da Indústria Cultural. Ao fim, esperamos ter extraído desta aproximação dialética as contribuições que a espiritualidade cristã refletida na obra de C. S. Lewis podem oferecer ao debate contemporâneo sobre a experiência artística.

Palavras-chave: C. S. Lewis, Estética, Marxismo, Arte, Cristianismo.

ABSTRACT

Aesthetics is an area of study in Philosophy that seeks to understand the phenomenon of artistic experience or beauty. Beauty, from Plato to the end of the Modern Age, has always been related to the metaphysical dimension, as a supreme value existing in the world of Ideas or inscribed in the nature of a good, true and beautiful God. With the advent of contemporaneity, three systems of thought caused the experience of art to fall from its place in the vault of heaven, as the vault of heaven itself was no longer considered. These systems of thought, namely Nietzschean relativism, Marxist materialism and Freudian psychoanalysis, will direct all aesthetic thought of the 20th century, directly influencing the type of art produced by artists, the way in which the public enjoys it and the opinion of critics. . In this sense, this research sought to establish a possible dialogue between one of these currents of contemporary thought on art, Marxism, and the aesthetic thought of the Christian theologian C. S. Lewis. Making use of the ancient metaphysical tradition combined with a Christian mystique through beauty, we have in Lewis a shrewd and well-founded critique against the forces of thought that turned their backs on the spiritual role of art, and, consequently, of reason and ethics in art. human experience. On the other hand, Lewis shares the Marxist critique of the emptying of the meaning of works of art as a result of commodification and the Cultural Industry. In the end, we hope to have extracted from this dialectical approach the contributions that Christian spirituality reflected in the work of C. S. Lewis can offer to the contemporary debate about the artistic experience.

Keywords: C. S. Lewis, Aesthetics, Marxism, Art, Christianity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I: <i>ALEGRIA</i> : A ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA TRANSCENDENTE E CRISTÃ EM C. S. LEWIS.....	20
1.1 Arte e objetos sagrados como símbolos da ausência.....	22
1.2 A espiritualidade de C. S. Lewis.....	25
1.3 O anseio inconsolável da alma ou <i>Alegria</i>	31
CAPÍTULO II: TRABALHO MÁGICO E IDEOLOGIA: APONTAMENTOS SOBRE UMA ESTÉTICA MARXISTA	38
2.1 A estética em Marx.....	40
2.2 O trabalho mágico.....	43
2.3 A estética como ideologia.....	46
2.4 A arte como mercadoria.....	48
2.5 A Indústria Cultural.....	50
2.6 As guerras culturais.....	53
CAPÍTULO III: O QUE A <i>ALEGRIA</i> TEM A DIZER AO MARXISMO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE AS ESTÉTICAS MARXISTA E LEWISIANA.....	56
3.1 Convergências entre C. S. Lewis e o marxismo.....	57
3.2 O estatuto da obra de arte	61
3.3 A experiência transcendente no cristianismo.....	66
3.4 O papel da arte.....	72

CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

Até a Idade Moderna, enquanto a abordagem metafísica ainda não havia sido destituída do seu posto entre as principais abordagens do conhecimento filosófico, o fundamento da ideia estética era basicamente teológico. Sendo uma só coisa, a beleza, a verdade e a bondade representavam a presença e a expressão do divino no mundo. Tudo que era belo era também verdadeiro; e tudo que era belo e verdadeiro era também agradável e bom. Em sua existência individual, objetos, pessoas e natureza só possuíam o caráter de belo, verdadeiro e bom pela existência transcendente desses valores inscritos no caráter de um Deus todo-poderoso. Nesse sentido, beleza, verdade e bondade constituíam-se valores objetivos e universais.

Este cenário começa a mudar quando o Iluminismo traz para a razão um papel de protagonismo diante dos outros aspectos, o ético e o estético. Pouco tempo depois, com a filosofia do Romantismo, é o estético quem reenvindica sua primazia entre os demais. Diante destes processos de rompimento com a interdependência e a proclamação da autonomia desses valores, chega ao fim a tríade que mantinha em harmonia os aspectos racionais, sensíveis e éticos da constituição do humano. A razão para o fim deste pensamento, que unia filosofia e teologia na discussão estética, foi o crescente enfraquecimento da presença de Deus na cultura, intensificada a partir do século XIX.

A ideia de Deus constituía o núcleo do pensamento metafísico, e, uma vez que já não havia mais uma subordinação da cultura na figura do divino, a filosofia procurou substituir o lugar central de Deus na metafísica, primeiro pela razão, depois pela beleza. Embora o fim da tríade bondade, verdade e beleza tenha retirado a centralidade de Deus na metafísica, a presença desses valores ainda mantinham espaços onde era possível a sobrevivência de Sua presença no pensamento filosófico. Enquanto houvesse o caráter universal desses valores, a presença de Deus sobreviveria na distinção entre o belo e o feio, a verdade e a mentira, o certo e o errado. Era preciso destruir de uma só vez a metafísica. Nasce aí o paradigma contemporâneo.

A ascensão do paradigma contemporâneo acontece, nas Ciências Humanas, a partir de três principais abordagens: a relativização dos valores de Nietzsche, o materialismo dialético de Marx e a psicanálise de Freud. A morte de Deus proclamada por Nietzsche não significou a morte de Deus no sentido místico mas a morte da metafísica, e neste sentido a morte da verdade, da arte, e dos valores morais, em última instância, a morte do sujeito e do sentido. Agora, verdade, beleza e ética não seriam mais valores transcendentes, mas a verdade, toda ela, é relativa, a beleza subjetiva e a ética se transformara em política. Na arte, por exemplo, o resultado dessas mudanças foi vista nos movimentos de vanguarda, quando os artistas criaram obras de arte com o intuito de depor contra a própria arte, obras de arte que rejeitavam a beleza e que nem mesmo se constituíam em arte no sentido histórico atribuído pela estética. Para os vanguardistas “a verdade é uma mentira, a moral fede e a beleza é merda” (EAGLETON, 1993, p. 268).

As vanguardas artísticas europeias do início do século XX contracenam ao mesmo tempo em que ocorrem as duas grandes guerras mundiais. É nesse cenário que, na Inglaterra, um professor de literatura inglesa, ateu desde muito jovem, converte-se ao cristianismo graças às experiências que têm com a beleza. C. S. Lewis, para quem essa experiência com a beleza receberá o nome de anseio inconsolável da alma ou simplesmente *Alegria*, será uma das mais importantes vozes no campo cristão da cultura a se opôr ao pensamento estético contemporâneo. Na sua trajetória intelectual/espiritual, a experiência estética foi o veículo que lhe transportou do materialismo ateu para a fé cristã. Desde sua conversão até sua morte em 1967, Lewis produziu um variado arcabouço teórico que lhe colocará entre os principais apolojetas cristãos do século XX. Embora não tenha sistematizado uma abordagem estritamente estética, é possível encontrarmos diluída em suas obras, tanto de cunho teórico como também ficcional, um pensamento estético a partir de sua espiritualidade cristã e sua experiência com arte e literatura.

Partindo da perspectiva cristã de Lewis a respeito da experiência estética, este trabalho propõe investigar qual o diálogo possível entre esta visão lewisiana e a teoria marxista sobre o fenômeno artístico. Temos em Lewis uma crítica sagaz e bem fundamentada contra as forças do pensamento que deram às costas ao papel espiritual da arte e, conseqüentemente, da razão e da ética na experiência humana. Sua estética

lança mão da antiga tradição metafísica combinada a uma mística cristã por meio da beleza. Lewis toma o cristianismo como as lentes pela qual tudo no mundo pode ser enxergado em sua verdade mais profunda. Do outro lado, elegemos o pensamento marxista como o contraponto do pensamento contemporâneo. Sabemos que o que temos na contemporaneidade é principalmente o resultado das influências de Nietzsche, Marx, e Freud, mas por questões metodológicas foi necessário abordarmos isoladamente apenas uma dessas influências do campo cultural, no caso, o marxismo.

Em 1999 o Papa João Paulo II escreveu uma carta endereçada aos artistas de seu tempo. Sua intenção declarada foi dar continuidade ao fecundo diálogo entre a Igreja e os artistas das mais diversas linguagens. Para ele, em dois mil anos de História, esse diálogo nunca havia sido realmente interrompido e se previa ainda um futuro no terceiro milênio. O motivo desse constante diálogo não se tratava apenas por circunstâncias históricas ou motivos utilitários, estava na própria essência tanto da experiência religiosa como da artística. Nesse sentido, o artista estava associado a Deus na medida em que o “artista divino transmite uma centelha da sua soberania transcendente ao artista humano, chamando-o a partilhar do seu poder criador”.

A carta escrita pelo papa é, em si mesmo, uma tentativa de reenserrar no diálogo estético contemporâneo a espiritualidade cristã que, desde a Idade Moderna, vem progressivamente sendo excluída do debate, face ao crescimento de uma cultura humanista caracterizada pela ausência de Deus, senão mesmo pela oposição a Ele. Ao escrevê-la ele demonstra que a Igreja está especialmente interessada no diálogo com a arte e quer que se realize em nossa época uma nova aliança com os artistas, ou seja, está afirmando que a Igreja tem necessidade da arte. Não obstante, o papa também traz para a reflexão dos artistas a seguinte pergunta: a arte precisa da Igreja?

Em vista desta reflexão tão bem expressa na carta do papa João Paulo II aos artistas, entendemos que o resultado desta pesquisa pode contribuir para o debate estético contemporâneo, ao nosso ver, ainda carente de ampliação tanto no escopo do corpo da teologia como no da filosofia da arte. Para muitos, retomar o diálogo outrora fecundo entre a espiritualidade cristã e a arte seria um retrocesso, mas, utilizando as palavras de C. S. Lewis, “Se você estiver no caminho errado, o progresso significará dar meia-volta e retornar ao caminho certo; e, nesse caso, a pessoa que voltar atrás mais rápido será também a mais progressista” (LEWIS, 2017, p. 60).

Como cristão compreendo que a espiritualidade cristã não deve abrir mão da estética e da arte em sua experiência; como arte-educador, entendo também que a arte perde muito da sua potência, se não mesmo deixa de existir, relegando como imprestáveis os valores estéticos da espiritualidade cristã. Para pensadores como G. K. Chesterton (2010), a doutrina cristã possui a característica de sintetizar poesia e história, imaginação e verdade. “Na realidade os rios da mitologia e da filosofia correm paralelos e não se misturam até encontrarem-se no mar da cristandade”. Neste sentido, esse trabalho se justifica à medida que buscará um diálogo entre a espiritualidade cristã e uma das correntes estéticas que influenciaram o fazer artístico na contemporaneidade.

Estabelecer o diálogo possível entre a espiritualidade cristã e o marxismo sobre a questão da experiência artística na contemporaneidade foi, neste sentido, o objetivo geral da pesquisa. Para alcançar essa tarefa estabelecemos como objetivos específicos:

- Evidenciar a questão da experiência estética enquanto experiência transcendente e cristã presente nas obras de C. S. Lewis;
- Analisar as abordagens marxistas sobre o caráter ideológico da arte e sua influência no debate estético contemporâneo;
- Comparar o pensamento estético de C. S. Lewis aos argumentos da teoria marxista, estabelecendo entre eles relações de convergência e oposição.

A metodologia escolhida para atingir os objetivos formulados neste estudo foi o da pesquisa bibliográfica. Segundo Martins Júnior (2010), a pesquisa bibliográfica “é o tipo de pesquisa na qual o pesquisador busca em fontes impressas ou eletrônicas, ou na literatura cinza, as informações que necessita para desenvolver uma determinada teoria”. Desse modo, coletamos nossas informações a partir da leitura seletiva dos livros e trabalhos acadêmicos desenvolvidos por teóricos do campo das ciências humanas, entre os quais destacamos: Rubem Alves e Rudolf Otto sobre o estudo da experiência transcendente; e, Roger Scruton, Ernst Fischer, Terry Eagleton e Georges Bataille na história e crítica da cultura.

O problema da beleza e da arte a muito compõe o espectro das discussões filosóficas no mundo ocidental. Entretanto, como uma disciplina autônoma, separada, por exemplo, da Ética e da Epistemologia, ela aparece somente por volta de 1750 com a

publicação da obra de Alexander Baumgarten *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (Estética ou Teoria das Artes Liberais). Considerado seu fundador, Baumgarten formulou a Estética a partir da perspectiva do belo como domínio da sensibilidade, imediatamente relacionado com a apreciação, os sentimentos e a imaginação. Huisman (2008), ao formular uma resposta para a pergunta o que é exatamente a estética, conceitua da seguinte maneira:

Num primeiro sentido – que, aliás, é o seu sentido primordial – a Filosofia da arte designa originalmente a sensibilidade (etimologicamente *aisthesis* quer dizer, em grego, sensibilidade) como tendo o duplo significado de conhecimento sensível (percepção) e de aspecto sensível da nossa afectividade. [...] Num segundo sentido, muito mais atual, designa toda a reflexão filosófica sobre arte. O mesmo é dizer que o objecto e o método da Estética dependerão da maneira como se definirá a arte (HUISMAN, 2008, p. 10).

Embora o estabelecimento da Estética como disciplina tenha fundado o que Huisman (2008) vai chamar de Idade Crítica da Estética, os fundamentos filosóficos do belo remontam ao período Clássico da Filosofia antiga. É principalmente em Platão, mas também em Aristóteles, que a discussão sobre a beleza ganhará seus contornos essenciais, contornos que se manterão quase que inalterados durante toda Idade Média e a Renascença. Tendo como as principais obras sobre o assunto *Banquete*, *Fédon* e *Fedro*, o cerne do pensamento platônico a respeito da beleza descansa no sentido de que o belo, como valor atribuído às coisas, deriva da beleza universal, sendo esta uma ideia ou essência.

As coisas são belas, portanto, na medida em que participam da beleza transcendente, que não nasce nem morre, e que é aquele aspecto do Ser que, esplendendo na matéria, fala à inteligência por intermédio dos sentidos. A Beleza se comunica com o sensível, infunde-lhes qualidades que enriquecem a matéria, mas que verdadeiramente não pertencem a este mundo. É uma espécie de ardil com que o Bem capta a atenção da alma para arrebatá-la da servidão do corpo (NUNES, 2006, p. 24).

O pensamento platônico sobre a Beleza emerge de sua tese metafísica, onde o verdadeiro ser das coisas conserva-se imutável no mundo das ideias em oposição às coisas materiais e passageiras do mundo sensível. Neste sentido, o caráter do trabalho artístico é tentar apreender a Beleza absoluta através da obediência a seus modelos eternos, sem a qual os artistas nunca seriam capazes de imprimir beleza a suas criações. Dessa forma, a compreensão do belo não estava apenas no nível da sensibilidade dos corpos, mas deveria ascender aos níveis moral, intelectual e por fim absoluto.

A procura do Belo é um desejo de eternidade, uma espécie de ânsia de purificação; traz ao homem amor e alegria. Sem ela, o homem ficaria infalivelmente condenado a arrastar-se no mundo da realidade sensível. Graças ao Belo-em-si, simples, sem mistura, e não maculado pelas carnes humanas, pelas cores e toda sorte de futilidades mortais, o homem alcançará o absoluto: a sua alma elevar-se-à para além do próprio ser até à harmonia total, até a unidade fundamental (HUISMAN, 2008, p.22).

Por meio da influência de Plotino, grande seguidor das ideias platônicas, essa abordagem a respeito do Belo se encontra com o cristianismo, particularmente na figura de Santo Agostinho e Santo Tomás de Aquino, harmonizando-se a ele. Na doutrina cristã “é de Deus que provém a beleza inteira da criação, testemunho de sua grandeza e sabedoria infinitas, que deleita a alma, antecipando o gozo sobrenatural da vida eterna” (NUNES, 2006, p. 31). Aqui, também, a Beleza é uma propriedade transcendente, ao lado da verdade e do bem, neste caso, todas fazendo parte da natureza de Deus, de onde a beleza terrena se origina e é por Ele reabsorvida.

Com a *Crítica da faculdade do juízo*, Kant dá a discussão da estética um caráter científico. Ele retira a fonte da beleza de sua origem, o belo absoluto, e coloca sob a sensibilidade do sujeito. A beleza como qualidade que habita o juízo de gosto, qualidade do sujeito que não é nem lógica nem prática, consiste na capacidade de emitir juízos pretensamente universais a respeito do sentimento de prazer ou desprazer em relação aos objetos. A respeito dessa abordagem kantiana do juízo de gosto Benedito Nunes

observa que,

No juízo de gosto, relacionado com a satisfação desinteressada, contemplativa, apreciamos a Beleza por si mesma, desprendida dos nexos Tusais que constituem a ordem natural dos fenômenos, como se, através dela, se afirmasse nas coisas a liberdade da qual emana os fins ideais integrantes da ordem ética, e que é uma afirmação do espírito (NUNES, 2006, p. 51).

O conceito de prazer desinteressado presente na formulação de Kant sobre a experiência estética é de suma importância para diferenciar a satisfação que acompanha o juízo de gosto relacionado à beleza daquela advinda do prazer sensível. Diferente do prazer do olfato, do paladar e do tato, os prazeres estéticos, que nos arrebatam por meio da visão e da audição, embora sem conceito, reclamam para si uma universalidade que não pode existir nos demais juízos sensíveis. Alguém tomar algo por belo é atribuir a outros a mesma complacência: “ele não julga simplesmente por si, mas por qualquer um e nesse caso fala da beleza como se fosse uma propriedade das coisas” (KANT apud DUARTE, 2012, p. 124), embora não o seja. “O belo é o que é representado sem conceitos como objeto de uma complacência universal” (KANT apud DUARTE, 2012, p. 123).

Como vimos, a beleza em Kant é uma experiência produzida pelo juízo de gosto, capacidade da faculdade de conhecer intrínseca do ser humano, não podendo ser atribuída a nada específico que possamos encontrar no objeto. Os juízos de gosto possuem uma validade universal subjetiva, visto que sua universalidade não se baseia em conceitos objetivos, mas no sentimento de prazer e desprazer para cada sujeito. Por outro lado, a complacência que determina o juízo de gosto é independente de todo interesse. A origem dessa complacência pela qual se declara algo belo, para Kant, permanece no campo do transcendental.

Chegamos então ao final da Idade Moderna, quando as filosofias de Marx, Nietzsche e, um pouco depois, Freud irão influenciar as concepções e o fazer artístico da contemporaneidade. Para além das especificidades de cada uma dessas filosofias todas trazem em comum o rompimento da estética com a metafísica filosófica e, neste

sentido, com a Teologia e a espiritualidade cristã.

Inicialmente, o pensamento nietzschiano ainda permanecia ligado à tradição metafísica da estética. Em *A origem da tragédia*, obra marcada pela aproximação de Nietzsche com a filosofia de Shopenhauer, ele declara: “Considero na arte a missão mais elevada e a atividade essencialmente metafísica da vida humana” (2004, p. 18). O núcleo dessa primeira abordagem nietzschiana era a constituição do espírito da tragédia a partir da oposição dos instintos dionisíaco e apolíneo da natureza, como possibilidade de se chegar através da metafísica ao âmago da vida, e assim poder afirmá-la.

Para poderem viver, os gregos, levados pela mais imperiosa das necessidades, criaram os seus deuses; [...] Como poderia este povo, de emoções tão delicadas mas de desejos tão impetuosos, este povo tão excepcionalmente idôneo para a ‘dor’, suportar a existência se não tivesse contemplado nos seus deuses a imagem mais pura e radiosa? O mesmo instinto que exige a arte para a vida, que exige a arte que é o encanto e a coroa da existência, que exige a arte que é o encanto que nos impele a continuar a viver, o mesmo instinto gerou também o mundo olímpico que foi, para a ‘Vontade’ helênica, o espelho onde ele via a sua imagem transfigurada (NIETZSCHE, 2004, p. 30).

Mas não demorou muito e já em *Humano, demasiado humano* (2005), Nietzsche faz a negação de sua primeira posição estético-metafísica, uma vez que tal modo de ver preservava ainda um sentido teológico da existência humana;

Não é sem profundo pesar que admitiremos que os artistas de todos os tempos, em seus mais altos voos, levaram a uma transfiguração celestial exatamente as concepções que hoje reconhecemos como falsas: eles glorificaram os erros religiosos e filosóficos da humanidade, e não poderiam fazê-lo sem acreditar na verdade absoluta desses erros. (NIETZSCHE, 2005, p. 136)

O enfoque dessa segunda abordagem nietzschiana marca a transição que ele faz da sua inicial aproximação com a metafísica do belo para sua concepção derradeira de uma estética da existência, em que o aspecto da obra de arte propriamente dita é substituído pela possibilidade de uma arte como forma de vida. Nesse sentido, ele retira todo o potencial das obras de arte enquanto remédio para a existência e torna a constituição ética-política do indivíduo o verdadeiro fazer artístico.

Por sua vez, a filosofia marxista fará sua crítica à experiência estética a partir da abordagem materialista da realidade. Em seu sistema histórico dialético a dimensão estética compõe junto à religião, a moral e a filosofia o corolário da ideologia burguesa, sendo a ideologia o que ele chama de superestrutura, em oposição à estrutura, esta última constituída pelos aspectos econômicos, do trabalho e da luta de classe, dimensão que verdadeiramente estabelecerá os sentidos da realidade. Para ele, assim como tudo na superestrutura, “o discurso da estética dirige-se a uma alienação atroz entre os sentidos e o espírito, entre o desejo e a razão; e, para Marx, esta alienação se baseia na natureza da própria sociedade de classes (EAGLETON, 1993, p. 153).

Outro aspecto importante do sistema marxista de interpretação da realidade recai sobre a obra de arte enquanto produção humana, trabalho. A estética kantiana, pautada no prazer desinteressado, alija o valor de uso das coisas produzidas, relegando o trabalho artístico ao status da mercadoria. Para Marx, a mercadoria manifesta as contradições da sociedade burguesa à medida em que o dinheiro, enquanto mercadoria universal, “implica a separação entre o valor das coisas e a sua substância” (MARX apud EAGLETON, 1993, p. 155). Neste sentido, a mercadoria como puro valor de troca imprime nos objetos uma aura sedutora, que apaga de si qualquer resíduo da matéria, embora sua materialidade esteja lá, “mas esta materialidade é ela mesma uma forma de abstração, servindo para esconder as relações sociais concretas de sua produção” (EAGLETON, 1993, p. 155).

Já na abordagem psicanalítica de Freud, em relação à experiência estética, o impulso artístico resultaria quase sempre da sublimação dos indivíduos em relação às suas pulsões sexuais. Na teoria psicanalista, o sujeito desde a infância precisa lidar com uma série de pulsões próprias da natureza humana, dentre elas a libido, que é o desejo sexual. A libido, desde esse momento, acaba sendo, em partes ou totalmente, expulsa para o inconsciente, gerando a repressão ou o recalque sexual. O recalque é o processo psicológico através do qual o sujeito rejeita a realização do desejo uma vez que sua satisfação direta entra em dissonância com outras estruturas psíquicas ou exigências do meio exterior. O recalque sexual é então sintomatizado por meios das fantasias, dos sonhos ou até mesmo de comportamentos neuróticos. Neste sentido, a sublimação, de outro modo, seria a maneira do sujeito maduro dissuadir os instintos sexuais em comportamentos socialmente aceitáveis, em atos de maior valor para a sociedade, a

exemplo da atividade artística.

A observação da vida cotidiana das pessoas nos mostra que a maioria consegue direcionar parte considerável de suas forças pulsionais sexuais para sua atividade profissional. A pulsão sexual se presta de maneira muito especial a fornecer tais contribuições devido à sua capacidade de sublimação, ou seja, ela está em condições de, eventualmente, valorizar mais seu próximo objetivo em relação a outro e não trocá-lo por um objetivo sexual. (FREUD, 2017, p. 89).

C. S. Lewis, conhecedor que foi de todas essas abordagens filosóficas a respeito da arte, manteve-se fiel à tradição metafísica da estética, opondo-se, desta forma, às concepções estéticas marxistas, nietzschianas e freudianas. Contrapondo-se aos erros que o pensamento contemporâneo inevitavelmente incorreu em decorrência do abandono ao pensamento metafísico e a ideia de Deus, acreditamos que seus argumentos dialoga de maneira dialética com a abordagem materialista do marxismo, conduzindo-nos a repensar o papel da arte e sua relação com a espiritualidade humana.

No primeiro capítulo, tentaremos evidenciar o caráter transcendente da experiência com a beleza e como C. S. Lewis contribuiu com essa abordagem. Através de sua experiência com a arte e a sua espiritualidade cristã ele desenvolveu um conceito a respeito da transcendência da experiência estética à qual ele dá o nome de *Alegria* ou anseio inconsolável da alma. Ao encarar a experiência artística como uma espécie de experiência transcendente, e não somente transcendente, mas até mesmo cristã, Lewis aborda diversos problemas concernentes ao debate estético sob o prisma de sua espiritualidade e de seu conhecimento teológico. Esse arcabouço a respeito da *Alegria* está registrado ao longo de suas obras, sejam elas de cunho teológico, da teoria literária ou de escritos ficcionais.

No segundo capítulo buscaremos apresentar de forma resumida a abordagem marxista concernente à filosofia da arte. Assim como Lewis, Kal Marx não escreveu uma obra específica sobre estética. Seu pensamento sobre os problemas do fenômeno artístico foram expressos em certos trechos presentes de forma difusa no interior de outras obras. Além do pensamento de Marx, seja diretamente nos seus textos seja em textos de comentadores, foram abordados outros autores marxistas como Adorno e Horkheimer da Escola de Frankfurt e Ernest Fischer. A partir desses textos

compreendemos como Marx irá conceber o trabalho artístico em termos de seu materialismo, deslocando a experiência artística do universo do belo e da transcendência para o campo da *práxis*. Para ele, a arte enquanto beleza é uma concepção ideológica que só contribui para o aparato alienador das relações de produção. Outro aspecto importante introduzida por seus seguidores, a partir da teoria da fetichização das mercadorias, é a crítica às obras de arte na era da Indústria Cultural. Por fim, discutiremos como o marxismo contemporâneo reelabora o posicionamento de Marx em relação à arte, concebendo-a como estratégia revolucionária através da Guerra Cultural.

No último capítulo colocaremos nossas luzes sobre os aspectos em comum presentes na visão estética dos dois autores. Analisando algumas abordagens de C. S. Lewis veremos como sua visão teológica não é *aprioristicamente* antimarxista, ao ponto de Lewis desenvolver um artigo que em tese seria o equivalente à crítica marxista do fetiche da mercadoria e da sociedade de consumo. Neste mesmo sentido, traremos as contribuições de Giorgio Agamben em sua crítica à ausência de conteúdo nas obras de arte do mundo contemporâneo para apontarmos a importância do aspecto transcendente da beleza, a fim de que as obras de arte não sejam um equivalente da mercadoria no mundo capitalista. Essa transcendência, ausente nos pressupostos que norteiam a estética marxista, será analisada em seu modo cristão ao comparamos a *Alegria* lewisiana à experiência interior de Georges Bataille. Embora Lewis e Marx possam se aproximar no que diz respeito ao caráter prejudicial da influência mercadológica do capitalismo para a produção artística, o conceito da *Alegria* lewisiana nos mostrará as limitações da perspectiva materialista de Marx.

1. **ALEGRIA: A ESTÉTICA COMO EXPERIÊNCIA TRANSCENDENTE E CRISTÃ EM C. S. LEWIS.**

Para que serve a arte? Por que gostamos de visitar exposições, assistir filmes, ver peças de teatro, ouvir músicas ou ler livros? Por que ao contemplarmos uma obra de arte, muitas vezes, somos arrebatados por um sentimento inefável, onde tudo que há no mundo parece desaparecer? E nesses momentos, o que nos faz julgar que todos ao nosso redor também tenham sido tomados pelo mesmo sentimento quando nada de extraordinário possa ter ocorrido a essas pessoas?

O protagonista do romance *A náusea* de Jean-Paul Sartre, ao tentar descrever sua relação com uma melodia de saxofone que o assediava em momento de sofrimento, expressa-se da seguinte maneira:

Ela não existe. É até irritante; se me levantasse, se arrancasse esse disco do prato que o sustenta e o quebrasse em dois, ela não seria atingida por mim. Ela está para além – sempre para além de alguma coisa, de uma voz, de uma nota de violino. Revela-se, delgada e firme, através de espessuras e espessuras de existências e, quando queremos captá-la, encontramos apenas entes, esbarramos em entes desprovidos de sentido. Ela está por trás deles: sequer a ouço, ouço sons, vibrações do ar que a revelam. Ela não existe, posto que nela nada é demais; é todo o resto que é demais em relação a ela. Ela é. (SARTRE, 2011, p. 230).

O que indigna o protagonista do romance de Sartre é que a melodia do saxofone possa ter tamanho poder de afetá-lo sem, contudo, fazer parte do seu mundo. O mundo a que ele se refere é o mundo dos sentidos, das coisas, em última análise, o mundo das palavras. O homem é um ser de linguagem. Sendo o homem um ser de linguagem poderia haver alguma experiência que escapasse à mediação da linguagem? Para o protagonista, enquanto estamos a experimentar o prazer estético fingimos fazer parte de um mundo ao qual nós mesmos como sujeitos não pertencemos:

[...] era uma vez um pobre sujeito que se enganou de mundo. Existia, como as outras pessoas, no mundo dos jardins públicos, dos bistrôs, das cidades comerciais, e queria se persuadir de que vivia alhures, atrás da tela dos quadros, com os doges de Tintoretto, com os dignos florentinos de Gozzoli, atrás das páginas dos livros, com os lamentos longos e secos do jazz (SARTE, 2011, p. 230).

A contemplação estética ou simplesmente a experiência da beleza é um daqueles fenômenos humanos que podemos imputá-los como “de outro mundo”, assim como o é também a experiência religiosa. Nessa espécie de experiência, o indivíduo esquece-se por um determinado tempo da relação prática com os objetos à sua volta, desejando possuir algo mais profundo, algo que a natureza não pode lhe oferecer.

É improvável que o protagonista de “O estrangeiro” de Albert Camus (2011) possa existir, efetivamente, na vida real. Condenado por um crime do qual não encontrou motivos para fazê-lo, à espera da morte em sua cela, recebe a contragosto a visita do capelão, que, como qualquer um que não seja um existencialista, admira-se com a indiferença da personagem frente a aniquilação da vida.

- Não tem então nenhuma esperança e consegue viver com o pensamento de que vai morrer todo por inteiro? [...]. Não, não consigo acreditar. Tenho certeza de que já lhe ocorreu desejar uma outra vida (CAMUS, 2011, p. 108).

Vejamos o cerne da questão. O que o capelão se recusa a aceitar é que, diferentemente do que ele acredita ser a essência humana, seja possível o “humano” sem a busca pelo transcendente, pelo sentido último que dá sentido a todas as outras coisas no mundo. Que um homem se contente em ser o que ele é. Certamente, é bastante razoável termos de concordar com o capelão. Se os homens fossem todos como “o estrangeiro”, não haveria necessidade de construirmos um mundo diferente daquele o qual nos fora dado pela natureza. A religião e a arte resultam do anseio humano em conhecer e experimentar algo que não está disponível nas coisas do mundo “real”.

Diferente dos animais que adaptam seus corpos físicos ao mundo, o homem, ao contrário, se sente estranhamente desadaptado à realidade inanimada, desejando mais do que aquilo que já existe. Mesmo consciente de sua finitude e limitação, seu espírito tende a procurar o que é infinito e ilimitado, por isso nunca se satisfaz com nenhuma resposta e nenhum bem. Se não fosse essa incompletude, jamais haveria existido nem religião, nem filosofia, nem arte, ciência ou qualquer manifestação cultural que os povos construíram ao longo da história. Nas palavras de Rubens Alves:

[...] os homens se recusaram a ser aquilo que, a semelhança dos animais, o passado lhes propunha. Tornaram-se inventores de mundo. E plantaram

jardins, fizeram choupanas, casas, palácios, construíram tambores, flautas e harpas, fizeram poemas, transformaram seus corpos cobrindo-os de tintas, metais, marcas e tecidos, inventaram bandeiras, construíram altares, enterraram seus mortos e os prepararam para viajar, e na sua ausência, entoaram lamentos pelos dias e pelas noites [...] (ALVES, 2006, p. 19).

Um dos primeiros autores modernos no campo teológico a teorizar a experiência transcendente foi Rudolf Otto em seu livro *O Sagrado*. Sua abordagem parte da observação de que a religião, principalmente o cristianismo, firma-se sobre os aspectos conceituais ou da racionalidade, entretando, há um aspecto irracional na relação com o divino que é intrínseco à qualquer religiosidade. Esse aspecto irracional que se impõe em determinados momentos da vivência religiosa é o que Otto chamará de numinoso, marcando um sentimento peculiar que ele pretendia dar ao termo “sagrado”. Embora o elemento numinoso não possa ser conceituado (ele é indizível), sabe-se que em face de tal elemento o resultado é aquilo que poderíamos denominar de “sentimento de criatura”, uma espécie de humildade diante daquilo que é “totalmente outro”, puro mistério arrepiante e avassalador. Esse sentimento se faz não somente pelo numinoso ser um *mysterium tremendum*, mas também por seu caráter grandioso ou *excelso*.

1.1 A ARTE E O SAGRADO COMO SÍMBOLOS DO AUSENTE

A História nos mostra que desde o início o homem procurou relacionar-se com o transcendente. Indícios disso podem ser vistos ainda hoje nas figuras parietais rupestres preservadas ao longo do tempo. Os estudos antropológicos revelam-nos que aquelas imagens significam muito mais do que a simples representação de animais selváticos. Elas testemunham a prática de rituais mágicos que nossos antepassados acreditavam influenciar no seu trabalho diário pela sobrevivência. Esses rituais mágicos é uma primeira manifestação humana que identificamos hoje como a arte e a religião. O que era uno desenvolveu-se com o passar dos anos em duas diferentes atividades, como uma estrada que a certa altura se bifurca em duas direções.

É provável que, nos seus primórdios, a arte esteve ligada às manifestações religiosas das tribos primitivas. Ambas – arte e religião – constituíam um todo indivisível, que só posteriormente foi partido em dois fenômenos distintos. O esforço humano para ordenar e dar sentido ao universo encontrou nessa “arte-magia” primitiva um poderoso meio de ação. Através dela a imaginação humana podia se tornar concreta, isto é: a capacidade original do cérebro de produzir imagens se aperfeiçoava, por transformar tais imagens

em ações e produtos gravados no mundo (DUARTE JÚNIOR, 2012, p. 38).

Limitado pelo tempo e espaço, o homem nunca pôde acessar o transcendente se não por meio daquilo que é imanente. Assim, tanto os rituais na experiência religiosa, quanto os objetos sensíveis da experiência estética vão se tornar nesses momentos símbolos do sagrado, sinais daquilo que está ausente, recordações de algo que jamais foi conhecido. Ao retirarmos um objeto de seu lugar comum e darmos a ele outro significado deixamos de olhá-lo em sua relação prática para enxergá-lo como sinal de realidades invisíveis.

Na ceia cristã, o pão e o vinho, como alimentos comuns, nada possuem em si mesmos de religioso. Eles poderiam ser usados numa refeição diária ou mesmo em uma festa orgiástica. Mas, após o ritual religioso, quando as palavras “este é o meu corpo, este é o meu sangue” são pronunciadas, aqueles elementos adquirem uma dimensão nova, passando a significarem realidades invisíveis. O fiel deseja unir-se a Cristo, ser um com ele, experimentar a realidade do amor divino. Do mesmo modo, quando falamos, por exemplo, da beleza do quadro *Quarto em Arles* de Van Gogue, não estamos falando da beleza do quarto físico representado na obra, o que nos atrai ali é o desejo de conhecermos o quarto que não existe no mundo real, que embora eu não saiba onde encontrá-lo, a imagem à minha frente sussurra para mim que ele existe em um outro mundo.

Esse novo olhar que lançamos sobre a coisa torna-a especial. Neste sentido, o filósofo alemão Hegel observa que a arte foi sempre para o homem um instrumento a serviço da religião.

Foi nas obras artísticas que os povos depuseram as concepções mais altas, onde as exprimiram e as consciencializaram. A sabedoria e a religião concretizaram-se em formas criadas pela arte, que nos oferece a chave para decifrar o segredo da sabedoria e da religião dos povos. Religiões há em que a arte foi o único meio que a ideia nascida do espírito utilizou para se tornar objeto de representação (HEGEL, 2009, p. 5).

O filósofo Schopenhauer (s/d) apontou que o homem é um ser de desejos. Quando se deseja é sinal que existe uma falta, uma ausência, a necessidade de algo.

Esse mesmo desejo pressupõe também que exista algo que possa satisfazê-lo, completá-lo. Se um homem sente sede, existe a água para saciar a sua sede. Se um homem sente fome, é por que existe o alimento para saciá-lo. Se um homem tem o desejo sexual, é por que existe o sexo. Se o homem não se satisfaz com sua individualidade e quer mais do que ele mesmo; se além de sua realidade individual, anseia por uma plenitude onde possa completar-se com o todo; se o homem deseja ser eterno e perfeito, é porque sente com isso que deva também existir esse “algo” exterior que, assim como a água para sede, o alimento para a fome, e o sexo para o desejo sexual, possa completá-lo nesse aspecto.

O ser humano deseja algo que nada neste mundo consegue satisfazê-lo e, dessa forma, ele busca transcender a realidade do mundo visível. É daí que surge a experiência transcendente. Na busca pelo transcendente ele transfere sua experiência de vida prática para a esfera do simbólico. Rubem Alves (2006) compara os símbolos a horizontes, “quanto mais deles nos aproximamos, mais fogem de nós”. No entanto, são os horizontes que estão à nossa frente e por isso fazemos dele o sentido de nossa existência. Enquanto nosso desejo por esse além mundo não se realiza, resta cantá-lo, dizê-lo, celebrá-lo, escrever-lhe poemas, compor-lhe sinfonias, anunciar-lhe celebrações e festivais. As obras de arte, sejam elas objetos sensíveis como a pintura e a escultura, sejam elas manifestações performáticas como o teatro ou a música, assim como a religião, deve levar o indivíduo ao esquecimento de si mesmo, ou seja, daquilo que é da esfera do particular, para que possa acessar a dimensão do universal, do sagrado, do lugar de encontro com o objeto de desejo que está ausente.

Vale observarmos aqui que, quando falamos da arte e dos objetos sagrados como um símbolo, devemos diferenciá-los da função simbólica exercida pela linguagem. Tanto as palavras como muitas figuras usadas como símbolos são sinais convencionados para transmitirem determinado significado. Por exemplo: na língua portuguesa, existe um acordo para que as letras CASA, nessa ordem, signifiquem o lugar utilizado para nossa moradia. Outro exemplo pode ser os sinais de trânsito: quando a luz vermelha se acende significa que devemos parar na faixa de pedestre. A arte e os objetos sagrados não são convenções que comunicam apenas um significado conceitual, uma ideia, mas eles nos lembram de uma experiência que nós gostaríamos de concretizar mais que, por enquanto, está além de nossas possibilidades.

Para C. S. Lewis o prazer da arte sempre foi apenas um lembrete de uma experiência ainda mais prazerosa que ansiamos experimentar algum dia. Essa concepção, ele relata, só foi possível através das lentes do cristianismo e, por isso, a experiência da beleza foi um tema central em sua conversão. Veremos a partir de agora como o prazer estético o fez aportar na fé cristã e como a fé cristã o fez compreender sua experiência estética.

1.2 A ESPIRITUALIDADE DE C. S. LEWIS

“O homem que o Papa João Paulo II escolheu para aclamar como defensor habilidoso da fé” (DOWNIN, 2006, p. 15) nasceu em 1898 na atual Irlanda do Norte. Radicado na Inglaterra, Lewis ganhou notabilidade por sua teologia popular e pela obra infantil *As crônicas de Nárnia*, adaptada, mais de uma vez, para o cinema. Clive Staples Lewis, seu nome completo de batismo, era filho do casal Albert Lewis e Florence Hamilton. Antes de Lewis o casal já havia tido outro filho, Warren Lewis, companheiro e amigo de Lewis durante toda vida. Os dois irmãos cresceram no meio dos livros da biblioteca particular de sua família, onde Lewis, desde muito cedo, aprendeu a amar a literatura e a cultivar um mundo próprio, dominado por sua fértil imaginação e sua criatividade.

Criado por pais pertencentes a Igreja Anglicana, depois da morte de sua mãe aos nove anos, Lewis e seu irmão vão estudar em uma escola na Inglaterra. Desde então, a educação de Lewis passa a acontecer longe do pai, da casa e do seu país. Aos 20 anos de idade, Lewis vai para o *front* da primeira Guerra Mundial lutar pela Inglaterra. Ao retornar de lá, retoma sua formação acadêmica e, um ano depois, passa a exercer a função de professor na Universidade de Oxford. Em Oxford, ele conhece J.R.R. Tolkien e outros escritores cristãos que irão influenciá-lo na sua conversão. Em 1931, ao refletir sobre sua própria experiência com a imaginação e a literatura, relutantemente, vê-se compelido a aderir à fé cristã.

Ainda em Oxford, em companhia de Tolkien, criou um clube de leitura chamado Inklings, onde vários escritores se reuniam para ouvirem e para criticarem os trabalhos uns dos outros. Lewis manuscreeveu (literalmente – nunca aprendeu a datilografar) cerca de 40 livros durante sua vida, e outras 20 compilações de ensaios, cartas e poemas,

surgiram postumamente. Considerado como o maior pensador cristão do século XX, Lewis morreu em 1963 de insuficiência renal uma semana antes de completar 65 anos.

Não dá para falarmos sobre as concepções estéticas de C. S. Lewis sem abordarmos a questão central de sua vida e obra, visto que seus dois livros autobiográficos têm como tema a exposição dessa experiência. Estou falando sobre a conversão de Lewis ao cristianismo e o processo pelo qual a experiência estética o conduz à essa experiência espiritual. Esse evento, comum a todos que passam pela experiência da conversão, se reveste de maior relevância, até hoje, pelo fato de que a sua conversão, como poucas, foi devidamente descrita em livros. *O retorno do peregrino* e em *Surpreendido pela Alegria* retrata principalmente a jornada intelectual que ele faz, deixando o ateísmo até aportar no cristianismo.

Lewis descreve o progresso de sua conversão da seguinte forma:

Do ponto de vista intelectual, meu progresso se dera do ‘realismo popular’ para o idealismo filosófico; do idealismo para o panteísmo; do panteísmo para o teísmo; e do teísmo para o cristianismo (LEWIS, 2011, p. 15).

Mesmo tendo nascido em uma família cristã, Lewis perde a fé de sua infância e torna-se ateu por volta dos treze anos. Mas que uma fase passageira de adolescente rebelde, seu materialismo provou ser uma “[...] rejeição sincera, ponderada e bastante intensa da crença religiosa em bases morais e intelectuais”. Contudo, “[...] sua concepção ateísta do universo estava em constante tensão com uma experiência recorrente que ele chamava de ‘Alegria’[...]”. Em *Surpreendido pela Alegria*, Lewis descreve em detalhes como sua convicção materialista acabou se mostrando insuficiente para explicar sua experiência com a arte e a literatura, levando-o meio que descontentemente até o cristianismo. É interessante observar como todo esse progresso foi registrado em detalhes por ele, inclusive no sentido bibliográfico. É possível refazermos todo o percurso de leituras feita por Lewis, desde os livros que robusteceram seu ateísmo, além daqueles que o tornaram idealista, até aqueles que o levaram para o cristianismo.

O relato da conversão de Lewis ao cristianismo às vezes traz uma certa confusão

nos leitores de *Surpreendido pela Alegria* porque parece haver ali duas datas marcantes em que o autor passa por uma experiência de conversão. A explicação para isso é que Lewis “[...] quis registrar seu progresso com toda a exatidão possível, e é obvio que sentiu que o processo só começou no verão de 1929 e não se completou até 1931”. A primeira data diz respeito apenas à conversão ao teísmo. Ele aceita que o Absoluto deveria, de fato, ser Deus. É em 1931 que ele admite a encarnação e adere de fato à fé cristã. É importante destacar, entretanto, que nas duas oportunidades houve algo de indescritível envolvido. No primeiro evento, Lewis estava viajando no andar superior de um ônibus, quando “sem palavras e (acho eu) sem imagens”, uma verdade sobre ele mesmo lhe fora apresentada:

Senti, ali e então, que me era dada a possibilidade da escolha. Eu podia abrir a porta ou deixá-la trancada; podia tirar a carapaça ou conservá-la. Nenhuma das alternativas me era apresentada como dever; nenhuma delas trazia embutida nem ameaça nem promessa, embora eu soubesse que abrir a porta ou tirar o colete significava o incerto. A escolha parecia ponderosa, mas era também estranhamente desprovida de emoção. Não eram desejos nem medos que me motivavam. Em certo sentido, nada me motivava. Escolhi abrir, tirar a carapaça, afrouxar as rédeas. Digo “escolhi”, mas não me parecia realmente possível fazer o contrário (LEWIS, 1998, p. 228).

O processo que começara com sua conversão ao teísmo continuou nos dois anos seguintes. Embora tenha passado a frequentar a capela da Universidade de Oxford, ainda era muito difícil para ele conceber a ideia popular de Cristo derivada dos evangelhos. Enquanto isso, aumentava seu ciclo acadêmico de amigos cristãos, dentre eles Hugo Dyson e J.R.R. Tolkien. David Downing (2006) traz em seu livro uma citação de Lewis tirada de sua carta escrita em 1º de outubro a seu amigo de longas datas Arthur Greeves: “[...] Acabo de passar do crer em Deus ao crer definitivamente no Cristo – no cristianismo”. Numa carta na semana anterior, escrita ao próprio Arthur, Lewis havia descrito seu longo passeio noturno com J.R.R. Tolkien e Hugo Dyson. Os três, após o jantar, começaram a falar sobre metáfora e mito, conversa que só acabou às quatro horas da manhã. Downing resume o teor dessa conversa nos termos a seguir:

Tolkien e Dyson, que compartilhavam a reverência de Lewis pelo mito, pelo romance e pelos contos de fadas, mostraram-lhe que a mitologia revela sua própria espécie de verdade e o cristianismo é mitologia verdadeira. Lewis

insistira que os mitos não passavam de “mentiras proferidas por meio da prata”, mas eles responderam que o mito era bem mais explicado como “um vislumbre real, embora desfocado, da verdade divina incidindo sobre a imaginação humana”. Argumentaram que um dos grandes mitos universais, o do Deus-que-morre em sacrifício pelo povo, mostra uma consciência inata da necessidade de redenção não por meio das obras pessoais, mas como dom proveniente de alguma esfera superior. Para eles, a encarnação era o ponto principal em que o mito se tornava História. A vida, a morte e a ressurreição de Cristo não só concretizavam tipos do Antigo Testamento, mas também corporificavam, - literalmente - motivos centrais encontrados em todas as mitologias do mundo (DOWNING, 2006, p. 156).

Antes dessa conversa com seus colegas escritores e cristãos, a percepção de Lewis era que todos os povos possuíam os próprios mitos e lendas e que nenhum sistema de crenças como o cristianismo, por exemplo, era mais “verdadeiro” que qualquer outro. O que ouviu naquela noite foi um argumento muito semelhante a ideia que foi expressa por Simone Weil: “A mitologia grega está cheia de profecias. Também as narrativas do folclore europeu, o que chamamos de contos de fadas” (WEIL, 2016, p.1). A perspectiva do cristianismo como um mito que se tornou real, sabemos, foi absorvida por Lewis a partir de então.

O episódio do passeio com Tolkien e Dyson mostra, intelectualmente, o movimento que faltava para sua conversão ao cristianismo. O entendimento cristão se tornou, para Lewis, a mais satisfatória explicação para sua experiência da Alegria. Entretanto, assim como na ocasião de sua conversão ao teísmo dentro do ônibus, Lewis identificou o momento quando a passagem definitivamente foi realizada.

Sei muito bem quando se deu o passo final, embora me escape como. Fui levado até Whipsnade numa manhã ensolarada. Quando partimos, eu não acreditava que Jesus Cristo é o Filho de Deus, e quando chegamos ao zoológico, já cria. Todavia, não passei exatamente a viagem toda perdido em pensamentos. Nem dominado por grande emoção. “Emocional” é talvez a última palavra que podemos aplicar a alguns dos eventos mais importantes. Foi mais como quando um homem, depois de longo sono, ainda deitado imóvel na cama, toma consciência de que não está desperto (LEWIS, 1998, p. 241).

Ao se converter ao cristianismo em 1931, Lewis aderiu à vida congregacional da igreja na qual havia sido batizado na infância, a Igreja Anglicana. Contudo, em sua espiritualidade, o que interessava para ele era o núcleo que todas as vertentes do

cristianismo tinham em comum. A esse núcleo Lewis vai se referir como “Cristianismo puro e simples”, uma espécie de Máximo Divisor Comum entre as vertentes doutrinárias “[...] que se distingue das crenças não-cristãs por um abismo ao qual as piores divergências internas da Cristandade não são de modo algum comparáveis” (LEWIS, 2009e, p. XV). Duriez (2006, p. 259) destaca que Tolkien, amigo e personagem decisivo na conversão de Lewis, “[...] não conseguiu persuadir Lewis a ingressar naquilo que acreditava, na formidável tradição do cardeal Newman, ser a única Igreja válida – a católica romana”, mesmo quando se esperava, por toda influência que exerceu, que ele o acompanhasse.

A visão deste cristianismo puro e simples de Lewis encontra-se no seu livro teológico mais popular. Quando a Segunda Guerra Mundial se instaura no cotidiano da Inglaterra, em 1941, a BBC convida Lewis para dar uma série de conferências radiofônicas devido sua crescente popularidade como orador e teólogo popular em Oxford. O sucesso dessas conferências foi tamanho que outras três séries de conferências se sucederam entre os anos de 1942 a 1944. Os livretos baseados nessas conferências foram reunidos para publicação em 1952, resultando nesta obra, *Cristianismo puro e simples*. Duriez (2006) destaca que Tolkien achava que esse tipo de comunicação deveria ficar a cargo de eclesiásticos profissionais, chegando a comentar que, se teólogos de verdade tivessem começado a escrever teologia para leigos “o mundo teria sido poupado de C. S. Lewis”, evidenciando assim sua total desaprovação ao tipo de abordagem sobre o cristianismo que seu amigo começara a produzir.

A conversão ocupa um lugar central na escrita lewisiana não apenas porque, após convertido, Lewis passou a dar palestras e a escrever livros de cunho teológico, mas também porque suas próprias obras de ficção irão revelar, mesmo que em um segundo plano, a atmosfera de fé que ele, agora, respirava. Um exemplo desse fato é o seu clássico livro *As cartas de um diabo ao seu aprendiz*, uma de suas obras mais emblemáticas. Composta por uma série de 31 correspondências, essa obra vai mostrar os conselhos de Fitafuso, um diabo experiente, que escreve a seu sobrinho, tentador em início de carreira, a fim de que este consiga levar à perdição um jovem inglês no período da Segunda Guerra Mundial. Na história, Fitafuso é um renomado diretor do Departamento de Tentadores, enquanto que seu sobrinho Vermebile é um tentador júnior responsável por afastar o jovem “paciente” humano do Inimigo (Deus) e levá-lo para o

domínio das trevas. Lewis dá a entender que a primeira carta da série não corresponde à primeira correspondência que Fitafuso envia para Vermebile, nem mesmo a primeira carta a respeito desse paciente. Em sua dimensão ficcional, a série de cartas aparece como que um recorte no universo de correspondências trocadas pelos tentadores. Também, não é dado a conhecer aos leitores as cartas enviadas do tentador júnior ao seu tio, embora fique claro que elas existem.

A grande genialidade da escrita criativa nessa obra é que Lewis, fazendo uso do artifício da ironia, traz na voz do autor ficcional de forma às avessas os conselhos pastorais a alguém que está iniciando sua experiência na espiritualidade cristã. Lewis faz uso de uma técnica de escrita que ele chamou de “ventriloquia diabólica”: o que Fitafuso diz é o negativo daquilo que era o pensamento de Lewis enquanto cristão, e tudo aquilo que ele acolhe deve ser temido. À maneira de Sêneca, Lewis usa a correspondência como exercício de direção: “[...] a carta que é enviada para ajudar seu correspondente – aconselhá-lo, exortá-lo, admoestá-lo, consolá-lo – constitui para aquele que escreve uma espécie de treino” (FOUCAULT, 2017, p. 150).

Outro grande exemplo da espiritualidade cristã em sua escrita ficcional é sua única obra para o público infantil. Embora já tivesse escrito uma variedade de gêneros literários e não literários, foi na fantasia, e não somente isso, na fantasia para crianças, que ele diz ter encontrado “[...] a melhor forma artística de expressar algo que você quer dizer” (LEWIS, 2009k, p. 742). *As crônicas de Nárnia* é uma série composta por sete livros. Em ordem cronológica das histórias (que é diferente da ordem de publicação) temos: *O sobrinho do mago*; *O Leão, a Feiticeira e o guarda-roupa*; *O cavalo e seu menino*; *Príncipe Caspian*; *A viagem do Peregrino da Alvorada*; *A cadeira de prata*; *A última batalha*. Explicadas de um modo geral, *As crônicas de Nárnia* narram as aventuras ocorridas em um reino de outro mundo onde animais falantes, seres mitológicos e homens, se envolvem em batalhas épicas na luta do bem contra o mal. Exceto em *O cavalo e seu menino*, todas as histórias são protagonizadas por crianças do mundo real que são transportadas para o reino de Nárnia através de magia, única forma possível de acessarem aquele mundo. Lá, as crianças do nosso mundo ajudam os habitantes de Nárnia a libertar-se da opressão de feiticeiras ou de outros homens que, de tempos em tempos, tentam subjugar-los.

A figura central do enredo, de certa forma, o elo entre todas as histórias é a

figura do Leão, *Aslam*, criador e rei maior de Nárnia. Embora não esteja sempre presente entre os narnianos, *Aslam* aparece nas horas de crise para, com as crianças trazidas do mundo real, salvar o povo de Nárnia das forças do mal. Embora *As crônicas de Nárnia* não seja uma alegoria do cristianismo à maneira de *O Peregrino* de Jhon Bunyan, fica nítido que ela usa uma linguagem metafórica que relaciona o seu enredo à história contada pelos Evangelhos, tendo em *Aslam* a figura de Cristo. Utilizando a estrutura de mundos paralelos, muito utilizada na literatura fantástica, Lewis indica que *Aslam* existe em todos os mundos em formas diferentes, fazendo com que o leitor siga sua sugestão e relacione Jesus como o *Aslam* de nosso mundo:

- Você há de encontrar-me, querida – disse Aslam.

- Está também em nosso mundo? – Perguntou Edmundo.

- Estou. Mas tenho outro nome. Têm de aprender a conhecer-me por esse nome. Foi por isso que os levei a Nárnia, para que, conhecendo-me um pouco, venham a conhecer-me melhor (LEWIS, 2009a, p.).

Como veremos em seguida, a experiência com a beleza artística, presente desde a infância, foi a grande responsável por limitar o avanço de suas concepções materialistas, até que, finalmente, encontrou no cristianismo um sentido que explicasse sua aspiração por ela. Diante disso, a literatura fantástica significou sua mística, pois, para ele, nenhuma outra expressão artística era mais apta para produzir tal experiência. É por isso que sua espiritualidade vai aparecer fortemente marcada não somente nos textos teológicos mas também nas obras ficcionais, principalmente em literaturas desse gênero. Seu cristianismo a partir de uma experiência estética sempre lhe trouxe a dúvida se outras pessoas também passaram ou poderiam ainda passar por isso. Assim, Lewis buscou escrever sobre isso, sobre a possibilidade de que alguns outros sentissem o mesmo e na esperança de que ele pudesse ajudá-los a esclarecer as próprias sensações.

1.3 ANSEIO INCONSOLÁVEL DA ALMA OU ALEGRIA

Embora *O regresso do peregrino* e *Surpreendido pela alegria* sejam uma autobiografia onde Lewis relata o processo de sua conversão ao cristianismo, sua

verdadeira intensão é compartilhar e refletir sua experiência com a beleza. A literatura mitológica, a ficção científica e os contos de fadas, foram a primeira e a principal fonte dessa experiência estética que Lewis dá o nome de anseio inconsolável da alma ou simplesmente *Alegria*. Lewis resolve renomear essa experiência, evitando chamá-la de estética, para que ficasse claro aos seus leitores que essa experiência, que normalmente é desencadeada pela contemplação da beleza, seja ela artística ou natural, vai além da experiência estética no sentido kantiano, ela é também uma experiência mística ou transcendente, um êxtase. Ainda que a experiência da Alegria em outras pessoas pudesse surgir a partir de outros tipos de leitura e na apreciação de outros tipos de arte, para ele, a literatura fantástica, o mito e os contos de fadas, eram o gênero literário mais adequado para atingir esse fim. Ele declara que decidiu escrever sobre isso porque reparou que as pessoas nunca conseguem falar de suas sensações mais subjetivas sem antes ouvir de outras pessoas: “O que? Você sentiu isso também? Sempre pensei que fosse o único”. Ao explicar o que tentou descrever nos livros ele diz:

O que quis descrever foi uma experiência particular recorrente, que dominou minha infância e a minha adolescência e que eu, bastante afobado, chamei de romântica porque a natureza-morta e a literatura fantástica estavam entre as coisas que a evocavam. Ainda acredito que essa é uma experiência comum, que em geral é incompreendida, mas que tem imensa importância; no entanto agora sei que, na mente de outras pessoas, ela surge em função de outros estímulos e é enredada por outros pequenos detalhes e que, trazê-la ao primeiro plano da consciência não é tão fácil quanto eu outrora supunha. (LEWIS, 2011, p.18)

Este livro foi escrito em parte como resposta a pedidos de que eu contasse como passei do ateísmo ao cristianismo, e em parte para corrigir uma ou duas idéias falsas que parecem circular por aí. Até que ponto o relato importa a qualquer outra pessoa além de mim depende do grau em que os outros experimentaram aquilo que chamo de “alegria” (LEWIS, 1998, p. 9).

Em *O regresso do peregrino*, a autobiografia em forma alegórica, a história que Lewis (2011) cria para descrever sua jornada espiritual se dá a partir do personagem de um jovem que deixa sua cidade natal de Puritania à procura de uma ilha que representa a Alegria. Nessa busca, João, como é chamado o jovem peregrino, encontra muitos outros personagens e obstáculos, aprende muitas lições e, finalmente, volta para sua cidade natal. Esse livro foi redigido com extrema rapidez, apenas duas semanas, enquanto Lewis passava férias na Irlanda em 1932. Jasper (2015), a respeito desta narrativa, observa que Lewis utilizou dois tipos de metáforas, a alegórica e a

arquetípica. Para ele, nessa obra de início de carreira, Lewis obtém um confuso resultado ao relacionar a particularidade da metáfora alegórica e a universalidade da metáfora arquetípica. O protagonista é, por um lado, o próprio C. S. Lewis, mas por outro, ele representa qualquer ser humano em sua jornada intelectual/espiritual.

Dez anos mais tarde, quando da terceira edição de *O regresso do peregrino*, Lewis vai escrever um prefácio em que ele reconhece as dificuldades implícitas de sua primeira abordagem da experiência da Alegria. A principal delas é uma “desnecessária obscuridade”. Uma das causas dessa obscuridade foi não ter dedicado mais atenção às dificuldades do leitor em compreender um progresso intelectual que havia se dado do “realismo popular” ao idealismo filosófico, do idealismo filosófico ao panteísmo, do panteísmo ao teísmo e do teísmo ao cristianismo. Quando a obra foi escrita “Lewis parece ter tido em mente, como público leitor, uma elite intelectualizada capaz de entender as referências filosóficas, teológicas e culturais” (JASPER, 2015, p. 284). A outra causa foi o significado “particular” que ele havia atribuído para a palavra “romantismo”. Ao chamar sua experiência com a beleza de uma experiência romântica Lewis não cuidou, à época, de que estava utilizando um termo com sentidos tão variados que, a rigor, não serviria para significar coisa alguma. Foi por isso que na sua segunda obra autobiográfica, dessa vez não mais uma alegoria, mas um livro de memórias, o termo experiência romântica foi substituído por Alegria.

Nos anos 50, Lewis reescreve essa autobiografia, agora não mais de forma ficcional. Em *Surpreendido pela Alegria* Lewis oferece sua versão mais clara de como ele passou do ateísmo para o cristianismo através de sua experiência com a Alegria. O livro concentra-se, principalmente, na infância e na formação escolar, passando rapidamente por seu ingresso na academia até sua “reconversão” na casa dos 30 anos. Ao falar de sua primeira recordação com a experiência da Alegria, ele registra o seguinte episódio:

Certa feita, naqueles dias mais remotos, meu irmão levou ao nosso quarto a tampa de uma lata de biscoitos que ele havia coberto de musgo e decorado com galinhos e flores, para fazer dela um jardim de brinquedo. Foi o primeiro contato que tive com a beleza. O que o jardim de verdade não conseguia fazer, fizera o jardim de brinquedo (LEWIS, 1998, p. 14).

Desde esse momento, a imaginação passou a ser a grande aliada de Lewis. A

busca por desfrutar cada vez mais dessa experiência o levou à criação de submundos (A terra dos bichos) repletos de animais vestidos e cavaleiros em armaduras, inspirações advindas do amor que, já em tenra idade, passou a atribuir às histórias de fantasia. Quando jovem, atraído cada vez mais pela beleza, Lewis buscou identificar a origem desse prazer que lhe apunhalava quando imerso no desfrute de literaturas (principalmente as que se relacionavam com a mitologia nórdica), música, ou mesmo ao contemplar uma bela paisagem natural em um passeio ao ar livre. Achando que residia nas próprias temáticas, lançou-se desesperadamente a conhecer tudo o que se relacionavam a elas, porém descobriu-se enganado;

Eu conhecia os meandros do universo edaico, conseguia localizar cada uma das raízes do Freixo e sabia quem o subia ou descia. E só bem gradualmente vim a perceber que tudo isso era algo bem diferente da Alegria original. E continuei juntando detalhe, progredindo até o momento em que “conheceria o máximo e gozaria o mínimo” (LEWIS, 1998, p. 172).

Por eliminação, já que o prazer não advinha do conteúdo, entendeu que a Alegria fosse um estado subjetivo. Concluindo que era um humor ou estado interior que poderia surgir em qualquer contexto, empenhara-se agora em procurá-la dentro de si. Todavia, ao tentar atentar para a experiência, percebia, já nesse momento, que ela o havia deixado. “A maneira mais segura de estragar um prazer era começar a examinar sua satisfação” (LEWIS, 1998, p.223). Contemplar um desfrute é destruí-lo. A sua própria existência pressupõe que você não o aspira. “Só quando toda a sua atenção e todo o seu desejo estão fixos em alguma outra coisa – seja uma montanha distante, seja o passado, sejam os deuses de Asgard – é que surge a ‘empolgação’. É um subproduto” (LEWIS, 1998, p. 174).

Refletir a experiência havia praticamente extinto a visita da Alegria, mesmo com as longas vigílias a sua espera. Certa ocasião, ao recordar-se de um momento e um lugar onde havia experimentado a Alegria, percebeu que a lembrança desse evento era ela mesmo uma nova experiência exatamente do mesmo tipo. Ao ser surpreendido pela lembrança de sua primeira experiência, alguns anos depois, foi que uma nova concepção da natureza da Alegria se fez necessária;

Estando eu em pé ao lado de uma groselheira florida num dia de verão, de repente surgiu em mim sem aviso, e como que de um abismo não de anos, mas de séculos, a lembrança daquela manhãzinha na Casa Velha, quando meu irmão trouxe o jardim de brinquedo até o quarto. É difícil encontrar palavras fortes o bastante para descrever a sensação que me invadiu; [...] Foi, claro, uma sensação de desejo; mas desejo do que? Não, certamente, de uma tampa de lata de biscoitos recheada de musgo, nem mesmo (embora isto tenha vindo também) do meu próprio passado — e antes de saber o que desejava, o próprio desejo se desfizera, todo vislumbre se dissipara, o mundo voltara à normalidade, ou era agora só agitada pelo anseio do anseio que acabara de sumir (LEWIS, 1998, p. 23).

“Um desejo não satisfeito. Porém, ele é mais desejável que qualquer outra satisfação” (LEWIS, 1998, p. 25). Foi assim que Lewis, depois de muitas tentativas de encontrar um conteúdo mental para o qual pudesse apontar e dizer “é isso”, chegou, finalmente, a essa espécie de definição para a experiência da Alegria. Embora seja despertada pelo conteúdo da experiência artística (principalmente a literária), a Alegria não tinha seu segredo em nenhum objeto ou aspecto do mundo natural ou criado, mas a fonte e o objeto da alegria ficam fora, não somente da estrutura interna do indivíduo, mas também para além das muralhas do mundo: “Se descubro em mim um desejo que nenhuma experiência deste mundo pode satisfazer, a explicação mais provável é que fui criado para um outro mundo” (LEWIS, 2017, p. 182).

Se a recordação é equivalente ao desfrute real, a experiência da beleza revelou-se não ser em si mesma um prazer a ser desejado, pois era ela o próprio desejo. “Você quer – e eu mesmo sou esse seu querer – algo diferente, exterior, não você mesmo nem nenhum estado seu” (LEWIS, 1998, p. 225). A experiência estética em Lewis é um lembrete, ela desperta no homem um desejo especial (a Alegria). A pergunta a ser respondida é: o que a Alegria deseja?

Não queremos meramente ver a beleza, [...] queremos algo mais que mal pode ser expresso em palavras – sermos unidos à beleza que vemos, passar para dentro dela, recebe-la em nós para nos banharmos nela, tornando-se parte dela (LEWIS apud DURIEZ, 2006, p. 267).

Ao buscar racionalizar sua própria experiência com a beleza e o anseio por ela, Lewis viu-se obrigado a mudar sua maneira de pensar a realidade humana, tendo que aceitar as ideias das quais sempre tentou combater. Nesse sentido, a experiência estética

constituiu-se uma experiência religiosa que Lewis encaixou primeiramente à crença no deísmo e depois na perspectiva da doutrina cristã. Em outras palavras, ele reconhece a experiência estética como um desejo pelo céu, pelo paraíso e em última instância pelo próprio Deus.

Alistar McGrath (2014) comenta que a experiência do anseio lewisiano é um exercício de perceber como a teoria e a observação se encaixam. É meio como experimentar um chapéu ou uma camisa e se olhar no espelho. Como o chapéu ou a camisa se combinam? Ao constatar que temos anseio que nenhuma experiência nesse mundo parece capaz de satisfazer e, então, colocarmos essa experiência sob a lente da fé cristã, percebemos que ela é exatamente o que seria de esperar se o cristianismo fosse verdade. “O cristianismo nos diz que este não é nosso verdadeiro lar e que fomos criados para o paraíso” (MCGRATH, 2014, p. 31). Lewis foi levado do ateísmo materialista à crença cristã ao descobrir que sua experiência da Alegria se encaixara à estrutura cristã de forma fácil e natural, diferente de suas muitas tentativas com outras teorias.

Entendendo a experiência da Alegria e a relação com a literatura fantástica na conversão de Lewis ao cristianismo, percebemos que Lewis fez uso da escrita fantástica como exercício espiritual, visto ter sido através da relação do evangelho com o mundo dos mitos e dos contos de fadas que ele veio aportar no cristianismo. Quando lemos *As crônicas de Nárnia*, compreendemos muito bem como a espiritualidade cristã de Lewis pode começar por uma espécie de experiência literária. A magia profunda que se desenvolve na estrutura criativa do mundo de Nárnia têm registrada as marcas da sua experiência com a *Alegria*. No terceiro livro da série, *Ripchip*, a personagem de um rato falante, vai representar o anseio religioso de Lewis na magia do fantástico:

— [...] por que não haveríamos de chegar ao extremo oriental do mundo? Que poderíamos encontrar lá? Espero encontrar o próprio país de Aslam! É sempre do Oriente, através do mar, que o Grande Leão vem encontrar-se conosco.

— Mas acha — perguntou Lúcia — que o país de Aslan é desse jeito, quero dizer, do tipo que se pode navegar até ele? (LEWIS, 2009a, p. 411).

Na figura de *Ripchip*, Lewis encarnou o desejo inconsolável e também incomunicável que o acompanhava, à maneira como Novalis encarnou na “Flor Azul” o

símbolo da *Sehnsucht*: “— Não sei o que isso significa, mas esse sortilégio me perseguiu a vida toda” (LEWIS, 2009a, p. 411). Assim como o desejo de Ripchip pelo país de Aslan, a *Alegria* foi para Lewis o norte de todas as suas concepções teóricas e críticas, não somente em relação à literatura, mas também com respeito à religião, à ética e à ciência. Para ele, todos nós temos um país secreto, que, para a maioria, é apenas um país imaginário. As crianças do nosso mundo que visitaram Nárnia eram bem mais felizes: o país secreto delas era verdadeiro.

A abordagem do anseio inconsolável da alma ou *Alegria* lewisiana, como vimos, moldou significativamente as formas de sua espiritualidade e de sua escrita. Revelando-se para ele como uma espécie de desfrute religioso, a ponto de trazê-lo do ateísmo para a fé cristã, essa experiência está presente em toda a sua obra, seja enquanto teólogo e apolojista cristão seja enquanto teórico e crítico de literatura, ou mesmo enquanto escritor de ficção. Em outras palavras, Lewis fala de sua espiritualidade e desenvolve uma teologia enquanto explica seu pensamento estético e desenvolve sua filosofia estética enquanto fala de sua fé e aborda sua teologia.

2. TRABALHO MÁGICO E IDEOLOGIA: APONTAMENTOS SOBRE UMA ESTÉTICA MARXISTA

O que estamos pontuando como pensamento estético contemporâneo, aquele que se divorciou da metafísica e da teologia apontado em nossa introdução, é resultado de um processo conhecido como a morte de Deus na cultura. Coube a Nietzsche proclamar que “Deus está morto”, mas sua sentença, na verdade, significava apenas uma constatação do que o homem havia feito com a religião, embora não reconhecesse. Todavia, a religião tinha sido a principal base de sustentação da cultura, e não seria fácil se livrar dela sem que se providenciasse um substituto à altura. Em seu livro, *A morte de Deus na cultura*, Terry Eagleton (2016) observa que “da razão iluminista à arte modernista, todo um espectro de fenômenos imbuiu-se da missão de providenciar formas substitutivas de transcendência, preenchendo o vazio deixado pela ausência de Deus”. De todos esses substitutos, para Eagleton, o mais eficiente tem sido a cultura. Entretanto, poderia a cultura ter a mesma capacidade que a fé de ligar a mais elevada das verdades à vida cotidiana das pessoas?

“As idéias estéticas criação, inspiração, unidade, autonomia, símbolo, epifania e assim por diante) são em sua maioria fragmentos deslocados da teologia” (EAGLETON, 2016, p. 161). Os estetas idealistas e românticos buscaram na arte o consolo que aplacasse o desespero de um mundo sem Deus, contudo, o estado atual das coisas nos faz acreditar que o sucesso dessa empreitada tenha sido limitado. O objetivo do pensamento estético presente na filosofia de Marx é repensar a cultura e, em sentido mais restrito a arte, para que esta seja um fim em si mesmo, e não apenas um substituto para a ausência de Deus na contemporaneidade. Toda obra marxista busca fundar-se no conceito do humano em toda sua materialidade, prescindindo dessa forma de qualquer recurso que apele ao transcendente, ao divino ou ao inumano.

Quando ouvimos o termo marxismo é natural que ele nos remeta automaticamente às questões do comunismo e do socialismo como sistemas político-econômicos que tiveram suas manifestações históricas em determinados países, principalmente na primeira metade do século XX. O que nem todos sabem é que a teoria de Marx não estava ligada apenas às abordagens sociológicas ou das ciências

políticas. Originalmente sua abordagem era filosófica. O trabalho da Filosofia assemelha-se muito ao trabalho da matemática ou da teologia, pois, diferente das outras ciências que se debruçam sobre fatos, sejam eles físicos ou sociais, essas disciplinas trabalham apenas no campo das idéias. Quando Marx começa a desenvolver sua filosofia denominada de materialismo histórico dialético, ele a faz para se contrapor ao idealismo hegeliano. Embora ainda pudesse ser considerado um hegeliano em alguns aspectos, Marx questiona a visão abstrata de Hegel e da filosofia como um todo, entendendo que a base para a interpretação da realidade estava na materialidade e não na razão idealista. A postura contemplativa da Filosofia deveria ser trocada por uma filosofia social, da práxis e da ação.

No século XIX, a idéia da racionalidade iluminista tinha atingido o seu auge. O Iluminismo sustentava que somente uma sociedade racional tornava possível o viver bem. Mesmo que, em síntese, os filósofos iluministas desautorizassem a interpretação teológica da realidade, ainda conservavam seus sistemas de pensamento no mundo das idéias. Para Marx (1998), banir a concepção religiosa da Filosofia mostrava-se insuficiente. Era preciso retirar o sujeito do horizonte da razão e concebê-lo em suas bases materiais. Em um escrito intitulado *Teses sobre Feuerbach* (1998), ele critica as abordagens ditas materialistas dos filósofos de sua época. No seu entendimento, Feuerbach, um desses pretensos materialistas a quem inicialmente Marx havia aderido, abordava o mundo sensível ainda sob uma perspectiva abstrata. Embora apelasse para o conhecimento sensível como único conhecimento racional, não tomava esse conhecimento sensível como atividade humana prática.

Feuerbach resolve a essência religiosa na essência humana. Mas, a essência humana não é uma abstração inerente a cada indivíduo. Na sua realidade ela é o conjunto das relações sociais.

Feuerbach, que não entra na crítica desta essência real, é, por isso, obrigado: 1. a abstrair do processo histórico e fixar o sentimento [Gemüt] religioso por si e a pressupor um indivíduo abstratamente - isoladamente - humano; 2. nele, por isso, a essência humana só pode ser tomada como "espécie", como generalidade interior, muda, que liga apenas naturalmente os muitos indivíduos (Marx, 1998, p. 101).

A partir da sua análise insatisfatória sobre a perspectiva material produzida por seus contemporâneos, Marx se apropriará da dialética de Hegel para formular sua filosofia da práxis. Scruton (1994), explicando o processo dialético em Hegel,

sintetiza-o dessa maneira:

O processo dialético é então o seguinte: um conceito é estabelecido como um ponto de partida. É proposto como uma descrição potencial da realidade. É imediatamente descoberto que, do ponto de vista da lógica, esse conceito deve trazer consigo a sua própria negação: ao conceito, sua negativa é acrescentada automaticamente, e se segue uma “luta” entre os dois. A luta é decidida por uma ascensão ao plano mais elevado a partir do qual ela pode ser abrangida e reconciliada: essa ascensão é o processo de “supra-assunção”, o qual gera, das ruínas do último [conceito], um novo conceito. Esse novo conceito gera sua própria negação, e assim o processo continua, até que, por meio de sucessivas aplicações da dialética, a realidade é desnudada em sua totalidade (SCRUTON, 1994, p. 216).

Uma das principais aplicações da dialética hegeliana está no desenvolvimento histórico. BOUCHER (2015) explica que Hegel acreditava que a história avança pela sucessiva solução de contradições. Através das contradições sociais e intelectuais, as forças antagônicas são praticamente resolvidas por meio da mudança revolucionária. Em parceria com Friedrich Engels, amigo de toda a vida e editor póstumo de suas obras, Marx irá desenvolver uma inversão na dialética hegeliana, pondo todas as idéias – religiosas, filosóficas, morais, jurídicas, artísticas e políticas – como resultado das relações humanas concretas, ou seja, da natureza e do trabalho. A filosofia precisava partir do homem em carne e osso, da terra ao céu, ao contrário da filosofia alemã, que descia do céu

2.1 A ESTÉTICA EM MARX

É um fato que nos escritos de Marx não há nada que possamos chamar de uma estética marxista. Embora os estudiosos sejam unânimes em afirmar que a arte não aparece como tema principal em nenhuma de suas obras conhecidas, há, sim, diversas passagens que se referem à arte e a estética. Tanto ele quanto Engels sempre deixaram clara sua opinião sobre o problema da arte no capitalismo. É possível percebermos que a arte em Marx surge como um esboço no enquadramento das considerações relacionadas às atividades humanas. Ao estudar os primórdios da humanidade, Marx aponta para a diferença da concepção de arte presente naquele período e o sentido que ela encarna na contemporaneidade. Opondo-se as formulações da estética tradicional que atribui à arte uma manifestação do espírito, objeto de contemplação da beleza e do prazer

desinteressado, para ele a arte é uma atividade humana idêntica ao trabalho, diferenciando-se apenas no aspecto de que a arte é uma forma de trabalho no sentido mágico. Dessa forma, a respeito de uma teoria estética marxista, dizemos que falta o desenvolvimento, não os princípios.

Embora haja essa ausência de um desenvolvimento especificamente estético em seus escritos que chegaram até nós, é sabido que antes de 1843, quando Marx ainda não havia se engajado na militância jornalística, o mesmo nutriu grande interesse pela arte. Fernández Buey (2009, p. 53) relata que, em 1841, o jovem Marx estava preocupado, sobretudo com problemas de estética e preparava um trabalho sobre arte e religião concomitantemente aos seus estudos universitários. Enquanto preparava sua tese na área da filosofia do direito, debruçava-se, por conta própria, nas leituras sobre literatura clássica, poesia romântica, história da arte, filosofia da religião e estética. Mas que isso, anterior ao seu ingresso na faculdade, o estudante Marx havia se aventurado na poesia, chegando a escrever diversos poemas inspirados nas obras de autores românticos alemães como Schiller e Novalis. Entretanto, graças ao seu pai que não o queria ver convertido em um poeta de segunda categoria, suas tentativas líricas decepcionantes foram suprimidas em favor de uma carreira universitária.

Antes que mudasse completamente os rumos de sua investigação, abandonando seu interesse pela arte a fim de construir seu edifício teórico no campo da filosofia política e social, nas quais assenta sua maior contribuição epistemológica, Marx faz uma espécie de obra embrionária que ficou conhecida como *Manuscritos econômicos filosóficos*. Escrito no seu exílio em Paris, essa obra não é, na verdade, uma obra acabada, nem sequer uma obra em um sentido *sirito*. Editada e publicada postumamente desde 1932 com este título, ela é, na realidade, três manuscritos redigidos por Marx entre abril e agosto de 1844, quando, sozinho e sem compromissos familiares em Paris (Sua esposa, Jenny von Westphalen e a filha recém-nascida ainda se encontravam em Trier, chegando apenas em setembro), sobrepôs extratos de leituras e reflexões próprias e de outros sobre temas variados. Devemos ler os Manuscritos inacabados de Paris como um documento para o estudo da gênese do pensamento de Marx em quase todos os temas teóricos importantes de sua obra (FERNÁNDEZ BUEY, 2009).

Celso Frederico (2004) em seu artigo *A arte em Marx: um estudo sobre os Manuscritos econômicos filosóficos* argumenta que o referido manuscrito é a obra

marxiana que mais deixa transparecer seu interesse pela arte. Como seu Tratado sobre arte cristã e os ensaios sobre arte religiosa e sobre os românticos se perderam, tem-se nos manuscritos de 1842 a principal referência quanto ao pensamento estético de Marx. Nele, é possível vermos a dupla influência cujo debate resultará na matéria-prima para a elaboração dos principais conceitos que marcam sua incursão na estética. De um lado, o grandioso sistema hegeliano, do qual a arte protagoniza o primeiro momento da afirmação do Espírito Absoluto, enquanto que do outro temos as críticas de Feuerbach à estética de Hegel, espalhadas quase sempre sob forma de aforismos no corpo de sua obra.

Seguindo o percurso argumentativo de Frederico (2004), vemos que a arte em Hegel, assim como qualquer outro tema por ele abordado, se insere como parte orgânica do seu sistema filosófico. Para entendermos plenamente a estética hegeliana é preciso vê-la a partir de sua dialética. Neste sentido, a arte se apresenta como uma fase inicial do pensamento, como um meio sensível para o homem chegar até a verdade. Assim, arte e filosofia consistem em manifestações distintas do espírito que buscam a mesma coisa: a verdade. Esse pensamento opõe-se tanto àquele que situa a arte para além dos limites da razão, como também ao que concebe a arte como um mero jogo de aparências agradáveis à revelia do conteúdo a ser representado. Em Hegel, ao contrário, beleza e verdade, forma e conteúdo encontram-se intrinsecamente harmonizados. A beleza não é uma propriedade inerente à natureza, ao mundo do sensível, ela é, antes de tudo, participante do espírito. Em seu caráter humano a arte é uma forma consciente advinda do descontentamento próprio de quem não quer permanecer no estado natural.

Em sua unidade essencial a se revelar em formas diferentes, a arte é definida como a manifestação sensível do espírito. O aparecer sensível do Espírito não se confunde com uma aparência qualquer, arbitrária e ilusória: é, ao contrário, a aparência necessária de um conteúdo verdadeiro, de uma essência que precisa aparecer, mas não se identifica diretamente com a aparência. A arte é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente do nosso cotidiano. Na vida cotidiana, empírica e sensível, a realidade se nos apresenta como um conjunto de objetos exteriores e de seus a ele associados. Esta realidade dissimula a verdade, pois a aparência é pura ilusão, despistamento e engano. “A verdadeira realidade existe para lá da sensação imediata e dos objetos que apercebemos diretamente”, diz Hegel para nos alertar das deformações operadas na vida cotidiana. Diferentemente da experiência cotidiana, a arte nos fornece uma realidade mais alta e verídica, depurada dos elementos arbitrários e contingentes. Ela, portanto, coloca-nos em contato com a verdade. (FREDERICO, 2004, p. 5)

Em oposição ao pensamento hegeliano, observa Frederico (2004), a contestação

de Feuerbach tem como principal ponto a condenação que Hegel faz da apreensão meramente sensível das obras de arte. Para Feuerbach, pôr a arte como meio de manifestação do Espírito Absoluto é permanecer no campo místico da religião. Para ele, a arte exige ser vista como uma verdade imediata, objetivação a ser contemplada em sua realidade sensível. “Se na filosofia especulativa o finito era a verdade do infinito, na nova filosofia humanista trata-se de reconhecer o infinito como a verdade do finito”. Em suma, a estética de Feuerbach, como o próprio conjunto de suas obras, assenta-se sobre duas idéias: a reivindicação do primado das sensações sobre o pensamento abstrato e a defesa do humanismo contra a visão teológica do mundo. Embora essa oposição geral ao idealismo de Hegel tenha inicialmente atraído o jovem Marx, posteriormente ele rejeita a mera apreensão sensível da arte pregada por Feuerbach, aproximando-se de Hegel, defendendo o caráter ativo e espiritual da arte e ressaltando o primado do conteúdo sobre a manifestação aparente.

Por fim, a conclusão que se tem de uma estética marxista a partir da dupla influência em seu pensamento filosófico, exposta nos manuscritos de Paris, revela o esforço do jovem Marx para encontrar – tanto na economia política como na filosofia e na arte – a presença atuante e doadora de sentido da atividade humana. A diferenciação que ele faz de objetivação e alienação, termos equivalentes na filosofia de Hegel, será de fundamental importância para a compreensão de sua estética. A objetivação em sua forma não degenerada, para Marx, é o trabalho entendido como uma atividade material que medeia a relação entre homem e natureza, mediação que permitiu a criação do mundo dos objetos humanos. Dentro dessas formas de objetivação, ou seja, do trabalho ou da práxis humana, está a arte. A arte seria uma forma de trabalho não superior, nem inferior ao trabalho produtivo ou ao trabalho intelectual. Enquanto isso, a alienação é uma forma degenerada de objetivação em que o trabalho humano é esvaziado do seu sentido real.

2.2 O TRABALHO MÁGICO

Ernest Fischer (1987), em seu livro *A Necessidade da Arte*, traz uma abordagem a respeito das origens e da função da arte em Marx. Fischer observa que, tão antiga quanto o homem, a arte era, em suas origens, uma forma de trabalho. Enquanto outras

perspectivas nas Ciências Humanas viam na gênese do ser humano aspectos transcendentais, da razão e da linguagem, Marx identificará no trabalho a essência do homem, sua principal diferença para os demais animais.

Devemos considerar o trabalho como forma de atividade peculiar à espécie humana. Uma aranha realiza operações que se assemelham às de um tecelão; e muitos arquitetos não de se sentir encabulados em face da habilidade com que as abelhas constroem suas colméias. Porém o que, desde o início, distingue o mais inepto dos arquitetos do mais eficiente das abelhas é que o arquiteto constrói a célula na sua cabeça antes de construí-la na cera. O processo de trabalho resulta na criação de algo que desde o princípio existia na imaginação do trabalhador, existia numa forma ideal. Não ocorre apenas uma mudança de forma provocada pelo trabalhador nos objetos naturais; ocorre, ao mesmo tempo, a realização de propósitos humanos em objetos que existiam na natureza, independentemente do homem. Em tais objetos o homem realiza seus propósitos, os propósitos que estabelecem as leis da sua atividade, os propósitos aos quais devem subordinar-se os seus próprios desejos (MARX in FISCHER, 1987, p. 24).

A descrição que Marx faz acima do trabalho humano, diferenciando-o das operações realizadas pelos demais animais, refere-se ao “tempo em que o homem já alcançou o seu desenvolvimento completo, ao tempo em que ele já atingiu o seu estágio efetivamente humano” FISCHER, 1987, p. 24). Para entendermos como isso ocorreu precisamos destacar a importância do uso das ferramentas. Todos os outros animais apenas adaptaram seus corpos à natureza enquanto o ser pré-humano, por possuir um órgão especial, a mão, com a qual podia apanhar e segurar objetos, foi capaz de produzir as próprias ferramentas e, através das ferramentas, não somente se adaptar à natureza mas, também, transformá-la. Marx, citando Benjamin Franklin, define o homem como “um animal que fabrica ferramentas”. Nas palavras de Ernst Fischer:

O homem tornou-se homem através da utilização de ferramentas. Ele se fez, se produziu a si mesmo, fazendo e produzindo ferramentas. A indagação quanto ao que teria existido antes, se o homem ou a ferramenta, é, portanto, puramente acadêmica: os dois passaram a existir simultaneamente e sempre se acharam indissolúvelmente ligados um ao outro (FISCHER, 1987, p.22).

Marx, em sua teoria, diz que na verdade foi a mão que libertou a razão humana e produziu a consciência própria do homem. Só após um longo processo de realizar seu trabalho por meio das ferramentas o animal pré-humano desenvolveu a inteligência, a consciência e a linguagem. Dito de outro modo, não foi a capacidade racional do ser humano que o fez desenvolver ferramentas mais eficientes subordinando a natureza a seus propósitos, mas, sim, a experiência manual concentrada que após repetidas vezes

desenvolveram essas capacidades. Deste ponto de vista, sendo o trabalho a atividade primordialmente humana, da qual deriva todas suas outras especificidades, devemos tomá-lo como a base de todas as demais atividades humanas.

Como Marx toma o trabalho como a própria raiz da existência humana, um artista nada mais era do que o próprio homem no exercício de transformar e subordinar a natureza para o provimento de sua necessidade material; “o primeiro a fazer um instrumento, dando nova forma a uma pedra para fazê-la servir ao homem, foi o primeiro artista” (FISCHER, 1987, p. 42). Posteriormente, Fischer observa, o homem entendeu que era possível também transformar a natureza a partir de instrumentos mágicos, ou seja, a possibilidade de que a natureza poderia ser magicamente transformada sem o esforço do trabalho. “A mágica do fazer instrumentos levou-o inevitavelmente à tentativa de estender a magia ao infinito” (FISCHER, 1987, p. 43). Este seria o começo das idéias da arte e da religião, que neste momento era uma só coisa. Por fim, conclui:

Nos alvares da humanidade, a arte pouco tinha a ver com a “beleza” e nada tinha a ver com contemplação estética, como desfrute estético: era um instrumento mágico, uma arma da coletividade humana em sua luta pela sobrevivência (FISCHER, 1987, p. 45).

Esse período em que arte e religião relacionavam-se ao trabalho produtivo do homem é visto por Marx como a infância do ser humano. Vivendo em uma espécie de unidade tribal comunitária, o sentido da existência repousava sobre a coletividade e não no indivíduo ou no sujeito. Neste sistema, o feiticeiro era um representante do coletivo que fazia às vezes do sacerdote e do artista, aos quais se acrescentam depois o médico, o cientista e o filósofo. São as transformações graduais nos processos produtivos que aos poucos agirão para a desintegração dessa unidade tribal ensejando o aparecimento das forças produtivas, a divisão do trabalho, o intercâmbio comercial, as normas patriarcais, a propriedade privada, a divisão das classes sociais e o Estado. A partir dessa nova conjuntura social de divisão de classe, as classes dominantes procuraram recrutar a arte – e não somente ela, mas todas as atividades originadas da poderosa voz da coletividade – para servir aos seus propósitos particulares. Dessa forma, o princípio do trabalho mágico que constituía o papel da arte desaparece e a arte subordina-se à abstração da

idéia de contemplação e beleza, tornando-se, assim, em ideologia.

2.3 A ESTÉTICA COMO IDEOLOGIA

Segundo EAGLETON (1993), para Marx, a arte, que nos primórdios da humanidade era uma forma de trabalho, tornara-se, devido aos processos da divisão do trabalho e, conseqüentemente, da divisão de classe, uma ideologia. Embora a origem da palavra remonte ao estudo da origem e da formação das idéias, no sistema marxista a ideologia está ligada a uma forma de ilusão na qual os homens pesam sua realidade de forma invertida. Para ele, as idéias religiosas, filosóficas ou artísticas não se originam da razão humana ou de uma transcendência, como o mundo das Idéias, de Deus ou do Absoluto, elas derivam do substrato material da história. Por conseguinte, a ideologia seria uma falsa consciência, resultado da necessidade de pensar a realidade sob o enfoque de determinada classe social.

Para entendermos bem o conceito de ideologia explorado por Marx no desenvolvimento da sua teoria é necessário termos em mente o modelo de estrutura social que ele apresenta mais formalmente no famoso “Prefácio de 1859” a *Uma contribuição para a crítica política*. Nesse texto, Marx resume sua concepção das conexões entre classe, produção, sociedade e história, bem como mapeia as categorias essenciais do materialismo histórico, definindo os principais parâmetros do que se tornaria o marxismo (BOUCHER, 2015, p. 20). No modelo apresentado, Marx esquematiza a estrutura sendo formada pela base ou infraestrutura e superestrutura. Por infraestrutura ele entendia a base material ou econômica que determinaria a constituição do tipo de sociedade. A produção da existência material, que é modelada por um processo de trabalho, é regida por relações de produção. Neste sentido, o processo de trabalho é o núcleo não somente da prática econômica, mas, também, o modelo das práticas políticas, jurídicas e ideológicas. Essas estruturas não econômicas formariam a superestrutura, instância que, nas relações capitalistas de produção, é usada para produzir a autoalienação da força de trabalho e do homem. Para Marx, qualquer mudança significativa na superestrutura (política, jurídica ou ideológica) da sociedade só se efetivaria realmente se as relações de produção se modificassem.

Como explica BUEY (2009), o conceito de ideologia na obra de Marx aparece

inicialmente no livro *A ideologia alemã*, escrito em parceria com Engels entre 1844 a 1846. Desde o primeiro encontro em Paris, a afinidade de pensamento de ambos os aproximou estabelecendo uma colaboração de trabalho intelectual que duraria até a morte de Marx, quarenta anos depois. Neste trabalho, que só foi publicado postumamente em 1933, os co-autores, influenciados pela concepção de alienação de Feuerbach, desenvolvida em *A Essência do Cristianismo*, publicada em 1841, colocaram as bases do que viria a ser o materialismo histórico dialético. Feuerbach compreendia a alienação como um processo em que o homem transferia para o Deus da religião cristã seus melhores predicados (amor, bondade, sabedoria, justiça), objetificando e enriquecendo sua própria criação, na medida em que empobrecia e esvaziava a natureza humana. Em outras palavras, a essência de Deus era a essência alienada do homem. Para ele, era necessário libertar-se dessa ilusão a fim de recuperar a essência humana alienada que, submetida a um Deus criado pelo próprio homem, separava os homens um dos outros.

Marx e Engels, contudo, não pararam no conceito de alienação formulado por Feuerbach. Enquanto este último se comprimiu nas fronteiras da religião, os primeiros avançaram para as idéias de toda ordem. Bem como a idéia de Deus era uma objetivação da essência humana, outras idéias da filosofia, da moral, do direito, da arte e da política não possuíam existência própria, mas derivavam do substrato material da história. Neste sentido, todas essas idéias faziam parte de um compêndio das ilusões através das quais os seres humanos pensavam sua realidade de maneira deformada. Essas idéias sistematizavam a ideologia, principal estrutura que limitava a ação política da classe operária. Embora a classe operária tivesse interesses concretos em uma revolução social, estava, ao mesmo tempo, imbuída com a falsa consciência produzida pela ideologia burguesa. A ideologia era este subconjunto de idéias que tinha a função social de justificar a divisão de classes e a dominação da classe burguesa.

A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante. Os pensamentos dominantes nada mais são do que a expressão ideal das relações materiais dominantes; eles são essas relações materiais dominantes consideradas sob a forma de idéias, portanto a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante; em outras palavras, são as idéias de sua dominação (MARX; ENGELS, p. 48).

Prosseguindo, BUEY (2009) observa que Marx não escreveu uma teoria das ideologias, mas, sim, uma crítica das ideologias. A ideologia para ele, como já se pôde perceber, não estava relacionada a um simples conjunto articulado de idéias e valores ou uma concepção do mundo pura e simplesmente. Ao usá-la, ele o fazia num sentido pejorativo: “ideologia é um corpo de idéias que aspiram à universalidade e à verdade mais abstrata, mas só representam interesses parciais, particulares, de uma classe social determinada”. Essa representação ideológica a favor de uma classe poderia, algumas vezes, ser de maneira inconsciente e outras de maneira dogmática.

2.4 A ARTE COMO MERCADORIA

Uma das elaborações mais importantes do conceito de ideologia em Marx é a teoria do fetichismo da mercadoria e do trabalho alienado. Ainda nos *Manuscritos econômicos e filosóficos*, obra já abordada anteriormente, ele reflete sobre a alienação na práxis do trabalho assalariado e na produção de mercadorias no sistema capitalista. Boucher (2015, p. 42) observa que Marx transfere o conceito de alienação do campo das idéias para as condições materiais de trabalho. Dessa forma, a alienação se configura como fruto da divisão social do trabalho e a instituição da propriedade privada na sociedade capitalista. O modo de trabalho alienado consiste no fato em que cada homem tem uma esfera de atividade particular e exclusiva (divisão social do trabalho), que é imposta a ele e da qual ele não pode escapar. Neste sentido, os trabalhadores não especializados e manuais perdem o controle sobre o processo do seu trabalho implicando a negação da auto-realização desses trabalhadores como indivíduos livres e criativos. O trabalho alienado, Marx conceitua, é uma condição existencial enraizada na mutilação da práxis causada pela divisão do trabalho.

[...] a alienação humana básica, a alienação do trabalhador no trabalho, se generaliza e aprofunda neste modo de produzir e de viver: o trabalho e, com ele, o trabalhador se convertem em objeto de compra e venda, numa mercadoria a mais, e o produto do trabalho em coisa estranha ao trabalhador. [...] Nas sociedades modernas divididas em classe, o dinheiro, como equivalente geral para a troca de mercadorias, passa a ser o instrumento dessa desnaturalização do viver, converte-se num fetiche, no símbolo principal do desviver dos homens (FERNÁNDEZ BUEY, 2009, p. 107).

Assim como o trabalho alienado produz mercadorias que agem como um fetiche para os desejos, a arte, que tem suas origens na própria atividade do trabalho humano, torna-se uma mercadoria na sociedade capitalista. Em seu livro, *A ideologia estética*, EAGLETON (1993) discute a resposta marxista ao discurso da estética clássica nos termos de uma sensibilidade que concilia o estético e o prático, sentidos e espírito, desejo e razão, aspectos cindidos pelo idealismo burguês. Ele explica que o desafio do materialismo de Marx é reconstruir tudo – razão, ética e estética - fundado na valorização do corpo como ponto de partida. A estética em Marx, assim como o fazem Nietzsche e Freud a seus modos, busca estabelecer o próprio corpo como fundamentos da percepção e da sensibilidade. Esse materialismo do corpo, não é, para Marx, o materialismo da sensibilidade vulgar, aquele que faria oposição à racionalidade, mas, ao contrário, se configura como uma espécie diferente de razão que pode ser gerada a partir do corpo.

O que acontece no capitalismo é uma polarização em duas direções opostas, cada uma delas substitutas grotescas do corpo sensível autêntico: de um lado ele retira do corpo do trabalhador os seus sentidos, reduzindo-o ao aspecto mecânico do movimento e relegando a este apenas o mínimo necessário para manter sua existência física, que visa somente à atividade econômica do trabalho e consumo; de outro ele substitui o corpo sensível do burguês por uma espécie de simulacro ausente de necessidades e desejos genuínos, cujo único sentido é desfrutar dos prazeres do capital. Esse corpo ocioso ausente de necessidades busca o prazer desinteressado, alijando dos objetos sensíveis sua funcionalidade, ou seja, seu valor de uso. Neste sentido, o objetivo da estética marxista seria a restauração desses corpos na plenitude de seus sentidos e necessidades, a fim de que contemplar esteticamente um objeto esteja relacionado ao seu uso humano, só dessa forma a arte poderá ser um fim em si mesmo. Um objeto artístico só pode ter sua existência autêntica quando ele estabelece sua relação social humana, feito pelo homem e para o homem. A necessidade e o gozo precisam estar indissociáveis.

Marx é o mais profundamente estético na sua crença de que o exercício dos sentidos, poderes e capacidades humanas é um fim em si mesmo, sem necessidade de justificação utilitária; mas o desabrochar dessa riqueza sensível por si mesma só pode ser alcançado, paradoxalmente, através da prática rigorosamente instrumental da destruição das relações sociais burguesas. Só quando os impulsos corpóreos tiverem sido liberados do

despotismo da necessidade abstrata, e o objeto, igualmente, tiver sido restaurado da abstração funcional para o seu valor de uso sensível particular, será possível viver esteticamente (EAGLETON, 1993, p. 150).

A arte no capitalismo não pode se desenvolver de maneira autêntica, tendo em vista que, sob a égide do capital, os objetos artísticos tornaram-se mercadorias. A mercadoria é um objeto que foi alijado de seu valor de uso, subsistindo apenas como valor de troca. Diferente do idealismo burguês, a estética em Marx insiste nas condições materiais objetivas, ou seja, no valor da funcionalidade e da práxis. Para Marx, “não é o valor de uso de um objeto que viola o seu ser estético mas a sua transformação num receptáculo vazio, que se segue ao domínio do valor de troca e à desumanização da necessidade” (EAGLETON, 1993, p. 152). A oposição entre o prático e o estético é, assim, desconstruída no conceito do valor de uso:

[...] “a contemplação prazerosa das qualidades materiais de um objeto, é um processo ativo no interior de nossas relações funcionais com o objeto”. Nós experimentamos a riqueza sensível das coisas ao trazê-las para o interior de nossos projetos significativos – e esta instância difere, por um lado, do instrumentalismo bruto do valor de troca, e do outro lado da especulação estética desinteressada (EAGLETON, 1993, p. 152).

Nestes termos a estética marxista se configura uma verdadeira antiestética no sentido kantiano, ao desprezar completamente o vazio da contemplação desinteressada: “a utilidade dos objetos é o fundamento e não a antítese de nossa apreciação deles”. Entretanto, argumenta Eagleton, o marxismo reconhece, à maneira dos estetas idealistas, que no desenvolvimento completo do ser humano os fins pragmáticos devem evoluir para além da utilidade até tornarem-se um prazeroso fim em si mesmo. “Num sentido, o ‘estético’ e o prático estão indissolivelmente unidos, em outro, o último existe em função do primeiro”. Assim como Schiller (1998) na conclusão da sua obra *A educação estética*, Marx acredita que a realização integral das capacidades humanas é um fim desinteressado, mas o processo pelo qual isso se dará historicamente é tão distante do desinteresse clássico quanto se puder imaginar.

2.5 A INDÚSTRIA CULTURAL

Um dos herdeiros da estética marxista, Theodor Adorno, aplicou a categoria da arte como mercadoria à crítica cultural. Adorno em parceria com Max Horkheimer (1985), no famoso artigo sobre a indústria cultural, ressalta como efeito nefasto da

racionalidade do esclarecimento no campo das artes o aparecimento da reprodução técnica das obras de artes visando alcançar uma massa de consumidores. Esse tipo de arte para massas, fabricada pelo modo capitalista de produção em série e em escala industrial, nem mesmo pode ser considerada arte no sentido estrito da palavra. Essa produção em escala industrial leva a uma padronização que deságua numa espécie de dominação. A lógica da obra de arte que deveria ser diferente da lógica do sistema social refletia, na contemporaneidade do autor, e até hoje, como espelho um do outro. A escrita de *A indústria cultural* ocorre no final da primeira metade do século XX, momento em que ocorre o auge da ascensão do cinema e da difusão da musical por meio do rádio nos Estados Unidos.

A indústria cultural, descreve Adorno, busca fazer da arte uma continuação da percepção da própria vida cotidiana. Com a introdução do filme sonoro torna-se uma regra do cinema que a arte obtenha a “ilusão de que o mundo exterior seja o prolongamento sem rupturas do mundo que se descobre nos filmes”:

A vida não deve mais, tendencialmente, deixar-se distinguir do filme sonoro. Ultrapassando de longe o teatro das ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

No cenário europeu, a arte ainda resistiu, por um tempo, às leis do mercado cultural. Um relativo atraso em relação ao monopólio dos Estados Unidos concernente ao desenvolvimento da técnica fez com que se resguardasse a arte das relações de dominações vigentes do mercado, ou seja, a lei da oferta e da procura. “O sistema da indústria cultural é próprio de países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas”. Todavia, as constantes ameaças sofridas fizeram sucumbir quase todos os artistas que resistiam à inserção de sua arte na vida dos negócios. Assim como identificado por Marx no seu conceito de superestrutura, a arte é obrigada a servir como mecanismo de controle em favor da classe dominante.

Os consumidores [da arte] são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A

produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 110).

Com respeito ao conteúdo a indústria cultural consiste na repetição. As novidades são inovações características que não passam de aperfeiçoamento no campo da produção. É por essa razão que os consumidores estão sempre presos à técnica e não ao conteúdo, este último é teimosamente repetido. Oprimidos em suas vidas cotidianas presas ao processo de trabalho na fábrica ou no escritório, o trabalhador/consumidor busca pela indústria cultural o prazer no entretenimento e, neste sentido, o prazer para não deixar de sê-lo, não deve exigir qualquer esforço. É por isso que este “tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais”.

O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação: não por sua estrutura temática – que desmorona na medida em que exige o pensamento –, mas através de sinais. Toda ligação lógica que pressuponha um esforço intelectual é escrupulosamente evitada. Os desenvolvimentos devem ressaltar tanto quanto possível da situação imediatamente anterior, e não da ideia do todo (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113).

Na indústria cultural, assim como explicado pelo marxismo, as obras de arte só têm valor na medida em que se pode trocá-las e não na medida em que é algo em si mesmo. Especificamente em relação ao mercado radiofônico, Adorno observa, pode-se pensar que existe em sua relação com o ouvinte um esvaziamento do valor mercantil, à medida que existe acesso gratuito às obras. A ilusão, no entanto, realiza-se indiretamente através dos lucros de todos os fabricantes que anunciam seus produtos e financia as estações de rádio, como também no aumento das vendas das indústrias que produzem os aparelhos de recepção. Na época em que os autores fazem essa constatação, apenas a música no rádio tinha esse tipo de relação mercantil; na atualidade, os filmes e outras espécies de entretenimento visuais passaram a ser difundidos de forma gratuita também, através da televisão.

2.6 AS GUERRAS CULTURAIS

A pregação revolucionária de Adorno ocorre apenas no mundo da cultura. Ele defende que a arte se coloque diretamente a serviço da revolução, uma espécie de arte-propaganda que defenda a utopia revolucionária dentro de suas próprias formas criativas. Diferentemente das perspectivas da escola de Frankfurt, o marxismo ortodoxo não atribuía à arte nenhuma relevância com respeito à revolução. Pertencendo ao nível da superestrutura, a arte era evitada ao carregar em si mesmo o estigma da ideologia burguesa, por isso não floresceu nos países onde o socialismo conseguiu ser implantado, a princípio. Aos poucos, no entanto, a crítica socialista da cultura começou a ganhar espaço na intelectualidade da esquerda européia, como na Alemanha com a Escola de Frankfurt, ou na Itália com, talvez, o principal estrategista das chamadas “guerras culturais”, Antonio Gramsci.

Os primeiros revolucionários entendiam, a partir do que pensava Marx, que a grande mudança deveria ocorrer primeiramente na base econômica, se expandindo, posteriormente, para os meios ideológicos. Scruton explica que Gramsci reinterpreta essa teoria marxista do desenvolvimento histórico interpondo que, na verdade, o que há é uma relação dialética entre superestrutura e base. Era preciso uma revolução no campo cultural, ocupando os espaços nas universidades, escolas de arte, teatros, livros e a intelectualidade como um todo.

Assim, a política comunista se torna possível, não como movimento revolucionário vindo de baixo, mas como substituição constante da hegemonia dominante – uma longa marcha através das instituições, como seria descrita mais tarde. A superestrutura é gradualmente transformada, chegando ao ponto em que uma nova ordem social, cuja emergência estava bloqueada pela antiga hegemonia, é capaz de emergir por conta própria. Esse processo, chamado de “revolução passiva”, pode ser realizado somente pela conjunção de duas forças: a exercida de cima pelos intelectuais comunistas, que regularmente substituem a hegemonia burguesa, e a exercida de baixo pelas “massas”, que contêm em si as sementes da nova ordem social que cresce a partir de seu trabalho (SCRUTON, 202º, p.278).

Gramsci, como vimos, redesenha o programa da esquerda como revolução

cultural. Dali em diante, o trabalho revolucionário deveria envolver o ataque ao velho programa e às obras de arte, literatura e crítica pertencentes a ele. Sua teoria fundada sobre o conceito da hegemonia foi a principal influência dos programas das Ciências Humanas Inglesas, americanas e no resto do mundo onde a revolução socialista ainda não havia sido levada a cabo. Esse trabalho realizado por pensadores denominados de “nova esquerda” parte de uma subversão intelectual que expõe as redes de poder e as estruturas de dominação ocultas no interior da alta cultura da tradição burguesa e do capitalismo.

Em outro sentido, essa mudança na estratégia revolucionária, trazendo para primeiro plano questões relacionadas à cultura e a estética, marca um ponto de virada nas idéias sobre o marxismo, sobretudo onde a revolução tinha sido concretizada. Oldrini (2019) explica que Lukács, autor de uma das principais obras sobre estética marxista, relata que “o reconhecimento da autonomia e da originalidade da estética” foi o seu primeiro passo em direção à “compreensão e à realização de uma nova virada ideológica”. Assim com Gramsci, Lukács reelabora a relação da teoria marxista com o campo ideológico, reconhecendo que a superação de uma dada etapa histórica da civilização não cancela mecanicamente suas contribuições, ainda que estas tenham se dado de modo desigual. Dessa forma, era preciso acolher criticamente o legado cultural e artístico das grandes tradições da humanidade, pois, “como não há presente sem história, também não pode haver cultura artística válida sem enraizamento nos valores da tradição. Que esses valores tenham base de classe é, naturalmente, evidente para o marxismo (OLDRINI, 2019, p. 38).

O nascimento da estética enquanto ideologia acontece com a ascensão do domínio burguês enquanto força política e econômica da Europa no século XVIII. A estética é certamente um conceito burguês, criado e nutrido pelo espírito do Iluminismo. Contudo, Eagleton, seguindo os passos da nova esquerda, defende que não se pode reduzir a estética a uma “ideologia burguesa”, tendo em vista que a estética se apresentou historicamente de forma ambígua. O caráter de sua ambigüidade consiste em que ela é ao mesmo tempo um substituto do poder absolutista do Regime Feudal e a possibilidade da liberdade do sujeito. É necessário, a priori, reconhecer as liberdades que a revolução burguesa proporcionou aos indivíduos, e, neste sentido, a estética será a expressão dessa liberdade subjetiva, uma vez que quando o discurso da estética nasce

ele não esteve primeiro ligado à questão da arte, mas, em sua formulação inicial, referia-se a vida sensível do indivíduo em contrates com os poderes da razão. Por outro lado, a estética elevou o sensível à dignidade do conhecimento, fundando assim o sujeito universal, que embora livre, deve obediência estrita a uma lei auto-imposta.

3. O QUE A ALEGRIA TEM A DIZER AO MARXISMO: APROXIMAÇÕES E AFASTAMENTOS ENTRE A ESTÉTICA MARXISTA E LEWISIANA

Há muita similaridade entre a doutrina cristã defendida por C. S. Lewis e o marxismo. Essa afirmação, com certeza, faz estremecer a grande maioria dos seguidores atuais de Marx que, reticentes, recusam reconhecer o fato. Não que, conscientemente, as idéias de Marx tenham sido influência de sua herança judaico-cristã, mas seu ateísmo não é completo à medida que sua visão da história compartilha com a herança judaico-cristã temas como justiça, emancipação, acerto de contas final, livramento contra a opressão, chegada dos despossuídos ao poder e o futuro reino de paz e abundância (EAGLETON, 2016, p. 86).

Vimos no capítulo anterior que a principal crítica da estética marxista em relação ao papel da arte no regime capitalista, desenvolvida posteriormente por seus discípulos da Escola de Frankfurt, recai sobre a mercantilização dos objetos artísticos (teoria do fetichismo), especialmente na era da indústria cultural. Roger Scruton, britânico conservador e crítico do marxismo, observa que essa crítica da sociedade de consumo, embora verdadeira, já possuía uma versão cristã exposta na condenação da idolatria. A teoria marxista descreve que nessa sociedade a produção em série de produtos é sustentada pela deliberada criação de desejos por meio da publicidade e da constante variação de produtos. Para Scruton, essa teoria nada mais é que

[...] a atualização da tese que remonta ao Velho Testamento - a tese de que o homem, em sua condição de caído, está sujeito à tirania dos apetites, porque seus apetites não são realmente seus, mas impostos a ele, magicamente, por outros, notavelmente pelos ídolos e fetiches do mercado (SCRUTON, 2020, p. 71).

Embora Marx e seus discípulos tenham sido bastante precisos em diagnosticar os problemas do sistema capitalista eles, no entanto, falham em encontrar suas origens. Para Marx, o problema da sociedade de consumo é inerente à própria essência do capitalismo, ou seja, sua divisão do trabalho e a divisão de classes. Entretanto, e aí reside seu erro, deixa de fora de sua teoria, que de uma forma geral é belíssima, a abordagem bíblica sobre o pecado original. O comunismo promete uma solução mais fácil para a sociedade porque, assim como Rousseau ao falar da democracia, despreza o

fato de que a natureza do homem está caída. Essa solução mais fácil prevista por Marx, embora bela, não se mostrou eficaz. Sua base se ergueu sobre as influências de Hegel e Feuerbach que, juntos, elaboraram uma tese sobre a alienação humana que serve de substituta secular para o problema do pecado original. Para Scruton (2020), a alternativa à sociedade de consumo e, especificamente, à indústria cultural não é, como sugerida pelos representantes marxistas, a utopia da revolução, mas, sim, à luz do Velho Testamento, o repúdio à idolatria e a distinção entre deuses verdadeiros e falsos:

Tendo dito isto, é justo acrescentar que a crítica de Frankfurt à sociedade de consumo contém um elemento de verdade. É uma verdade muito mais antiga que as teorias marxistas com as quais Adorno e Horkheimer a embelezaram. De fato, é a verdade presente na Bíblia hebraica e reformulada vezes sem conta no decorrer dos séculos: o fato de que, ao nos curvamos para ídolos, traímos o que há de melhor em nossa natureza. A Torá nos oferece uma visão da realização humana. Ela diz que devemos obediência à lei de Deus, que não tolera idolatria e deseja nossa devoção absoluta. Ao nos voltarmos para Deus, nos tornamos o que realmente somos, criaturas de um mundo mais elevado cuja realização é algo mais que a satisfação de nossos desejos. Por meio da idolatria, em contrapartida, caímos em uma forma mais baixa de existência – a autoescravidão, na qual nossos apetites assumem a forma de deuses e nos comandam (SCRUTON, 2020, p. 200).

De acordo com este entendimento, a crítica da cultura de massas empreendido por Adorno descende diretamente da condenação bíblica à idolatria. Nestes termos, Scruton esclarece que, no fundo, o cerne da crítica da Escola de Frankfurt não está sobre o conflito entre “relações de produção” capitalista e alguma alternativa emancipada. “É sobre arte e a diferença entre a verdadeira arte e seus substitutos idólatras”. Estamos cercados por pseudo-arte (sentimentalismo, clichês e kitsch) e essa nos amarra no mundo de “reificações”. A reificação se caracteriza pelo modo em que as relações sociais e a própria subjetividade humana são identificadas como mercadorias. Como veremos a seguir, a crítica da indústria cultural é um ponto de aproximação entre a estética de C. S. Lewis e o marxismo.

3.1 CONVERGÊNCIAS ENTRE C. S. LEWIS E O MARXISMO

Em 1952 C. S. Lewis escreveu um artigo com uma espécie de abordagem correspondente à teoria marxista sobre a alienação do trabalho e a fetichização da mercadoria. Falamos, nos termos de Scruton, que a crítica em relação à sociedade de

consumo era uma versão secular para a condenação bíblica da idolatria. Aqui, Lewis impressiona nos dando uma crítica a respeito da lógica do capital e da indústria moderna nos mesmos termos que a encontramos no marxismo. Ele começa observando que existe, nos tempos atuais, certa corrupção na qualidade dos produtos na medida em que os mesmos passaram a ser produzidos pela lógica de mercado. O que temos hoje é uma degradação no valor de uso dos objetos; a cada dia esse valor de uso é prescindido em relação ao valor de troca:

Mas a grande massa de homens, em todas as sociedades plenamente industrializadas, é vítima se uma situação que quase exclui desde o primeiro momento a idéia de Boa Obra. “obsolescência embutida” torna-se necessidade econômica. A menos que um produto seja feito de tal forma que se desfça em um ou dois anos, e assim tenha de ser substituído você não terá um volume de negócios suficiente. Cem anos atrás, quando um homem se casava, ele construía para si (se fosse rico o suficiente) uma carruagem a qual ele esperava dirigir pelo resto da vida. Ele agora compra um carro que espera vender em dois anos. O trabalho hoje em dia não deve ser bom (LEWIS, 2018, p. 89).

Após diagnosticar o fato, Lewis tenta delinear o processo histórico que fez com que, ao longo do tempo, essa mudança ocorresse; ou seja, as coisas que, originalmente, eram feitas para uso ou para o prazer (ou para ambos) deixaram de refletir a natureza do que ele chamou de Boa Obra, transformando-se em mercadoria no mais puro sentido marxista. Inicialmente, ele descreve,

O caçador selvagem faz uma arma de sílex ou de osso; o faz da melhor forma possível, pois, se ela tiver ponta arredondada ou se for quebradiça, ele não matará a caça. Sua mulher faz um jarro de barro para buscar água; novamente, faz o melhor que pode, pois ela terá de usá-la. Mas eles não se absterão por muito tempo (se é que se absterão) de enfeitar essas coisas; eles querem ter “muito mais coisas elegantes”. E, enquanto eles trabalham, podemos ter certeza de que cantam ou assobiam ou, pelo menos, cantarolam. Eles também podem contar histórias (LEWIS, 2018, p. 90).

A partir desse cenário original, Lewis acredita que uma primeira mudança deva ter acontecido de forma bem discreta, quase que imperceptível; o tipo de mudança que, mais cedo ou mais tarde, teria que ocorrer:

Cada família não produz mais tudo de que precisa. Há um especialista, um oleiro fazendo jarros para toda aldeia, um ferreiro fazendo armas para todos, um bardo (poeta e músico, dois em um) cantando e contando histórias para todos. É significativo que, em Homero, o ferreiro dos deuses seja manco e o poeta entre os homens seja cego. Pode ter sido assim que a coisa começou. Os defeituosos, que não servem como caçadores ou guerreiros, podem ser

deixados de lado para atender às necessidades e à recreação daqueles que servem (LEWIS, 2018, p. 91).

Até este ponto, Lewis observou que essa mudança foi necessária e manteve-se saudável pelo seguinte motivo: “os especialistas estão fazendo o melhor que podem de algo que é indiscutivelmente digno de ser feito” e, neste sentido, sentiriam prazer no seu trabalho. Embora confesse não ser possível, para ele, rastrear, a partir desse estado de coisas, todo o processo que desencadeou o que vemos na contemporaneidade, ele descreveu as duas formas de trabalho que encontramos hoje:

Tomando como ponto da partida a condição primitiva em que cada um fazia as coisas para si mesmo, e considerando, então, uma condição na qual muitos trabalham para os outros (que lhes pagam), ainda há dois tipos de trabalho. Um tipo é aquele em que um homem pode realmente dizer: “Eu estou fazendo um trabalho que vale a pena fazer. Ainda valeria a pena se ninguém pagasse por isso. Mas, como eu não tenho recursos próprios, e preciso me alimentar, ter um lugar para morar e me vestir, eu devo ser pago enquanto o faço”. O outro tipo de trabalho é aquele em que as pessoas trabalham pelo único propósito de ganhar dinheiro; trabalho que não precisa ser feito, não deveria ser ou não seria feito por ninguém no mundo todo, a menos que fosse pago (LEWIS, 2018, p. 92).

Lewis conclui seu artigo explicando que o segundo tipo de trabalho é resultado de uma sociedade que depende predominantemente da compra e venda de produtos.

Em um mundo racional, as coisas seriam feitas por serem desejadas; no mundo real, os desejos precisam ser criados para que as pessoas recebam dinheiro para fazer as coisas. [...] O trabalho digno de ser feito a despeito da remuneração, trabalho agradável e bom se torna privilégio de uma minoria afortunada (LEWIS, 2018, p. 94).

Essa conclusão a que Lewis chega equivale ao mesmo tipo de percepção marxista no sentido de que é muito difícil para a maioria das pessoas (a classe operária em Marx) realizarem a “boa obra”. Lewis, falando de outro lugar, acaba afirmando as teorias do fetichismo e do trabalho alienado. A grande massa de pessoas tem de ganhar a vida tomando parte na produção de objetos que não valeria à pena serem produzidos, ou por sua baixa qualidade ou porque a demanda ou o “mercado” para eles foram simplesmente engendrados pela propaganda.

Assim como o conceito de fetichização da mercadoria e do trabalho alienado foram usados pelo marxismo para descreverem a produção das obras de arte no capitalismo, Lewis também acaba desemborcando sua abordagem sobre a “boa obra”

para a questão estética. Em uma espécie de crítica que parece dirigida à arte moderna, ele ressalta a ausência no “valor de uso” dos objetos artísticos produzidos pelos artistas da atualidade:

Até muito recentemente – até a última metade do século passado – tinha-se como certo que o negócio do artista era deleitar e instruir seu público. Havia, claro, diferentes públicos; as canções de rua e os oratórios não eram endereçados ao mesmo público (embora eu ache que muitas pessoas gostavam de ambos). E um artista pode levar seu público a apreciar coisas melhores do que queria a princípio, mas ele só poderia fazer isso sendo, desde o início, se não simplesmente divertido, ainda assim divertido, e se não completamente inteligível, ainda assim inteligível em grande medida. Tudo isso mudou. Nos mais altos círculos estéticos, agora não se ouve nada sobre o dever do artista para conosco, mas sim com o nosso dever para com ele. Ele não nos deve nada; nós lhe devemos “reconhecimento”, mesmo que ele nunca tenha prestado a mínima atenção a nossos gostos, interesses ou hábitos. Se não o dermos a ele, não valem nada. Nessa loja, o cliente nunca tem razão (LEWIS, 2018, p. 97).

Como vemos no desenvolvimento desse artigo de Lewis, o diagnóstico daquilo que está errado nas práticas do trabalho e da arte no sistema capitalista coincide com a teoria marxista. Entretanto, como dito acima, o lugar de onde Lewis dirige sua crítica é a doutrina cristã e não o materialismo histórico dialético de Marx. Assim como Scruton observou, Lewis declara que este estado de coisas é em parte resultado do pecado original e, conseqüentemente, dos pecados atuais.

Assim como o cristão tem uma grande vantagem sobre os outros homens – não por ser menos caído do que eles, nem menos condenado a viver em um mundo caído, mas sabendo que é um homem caído em um mundo caído – faremos melhor se nos lembrarmos a cada momento o que era a Boa obra e quão impossível ela agora se tornou para a maioria (LEWIS, 2018, p. 96).

Temos, então, que não podemos chamar a estética de Lewis ou mesmo sua teologia de antimarxista. Pelo contrário, Lewis sempre soube reconhecer aquilo que ele considerava como verdadeiro na doutrina de seus adversários ateístas. Por um lado, sua estética cristã está apoiada na tradição metafísica da transcendência, mas por outro ele utiliza uma hermenêutica bíblica que se opõe ao puro e simples idealismo cristão. Em *Cristianismo puro e simples*, seu mais famoso livro teológico, ele dedica dois capítulos para traçar um diálogo entre o cristianismo e as correntes do pensamento contemporâneo marxista e da psicanálise.

No capítulo intitulado *Moralidade social*, Lewis começa explicando que o cristianismo não tem, e não professa ter, um programa político para aplicar, e que,

também, nunca teve a intenção de suplantar as artes e as ciências humanas comuns. A função do cristianismo é semelhante a de um diretor que atribui a tarefa certa a cada um dentro do seu próprio campo de atuação. Neste sentido, em uma sociedade cristã seria necessário que cristãos genuínos atuassem e contribuíssem cada um em seu campo profissional e não, como muitas vezes se pensa que houvesse por parte da igreja um poder político a ponto de conseguir influenciar diretamente diversas áreas da sociedade. Nestes termos, ao tentar idealizar uma sociedade cristã com base no Novo Testamento ele faz a seguinte referência ao pensamento marxista:

Da mesma forma, o Novo Testamento nos dá um indício bastante claro, sem entrar em detalhes, de como seria uma sociedade inteiramente cristã. [...] Ele nos diz que não devem existir passageiros clandestinos ou parasitas: se uma pessoa não trabalhar, não deve comer. Todos devem trabalhar com as próprias mãos e, o que é mais importante, o trabalho de todos deve produzir algo bom, isto é, não deve gerar produtos de luxo tolos e, em seguida, propagandas ainda mais tolas para nos persuadir a comprar tais produtos. Tampouco deve haver lugar para “ostentação” ou “pretensiosidade”, nada de nariz empinado. Até aí, uma sociedade cristã seria o que atualmente se denomina “de esquerda” (LEWIS, 2017, p. 122).

Percebemos que a visão que Lewis traz em *Cristianismo puro e simples* a respeito do marxismo está totalmente harmonizada com aquela que, alguns anos depois, ele escreveria no artigo sobre a “boa obra”. É claro que ele exaltou apenas o aspecto do socialismo que busca a igualdade social e o legítimo resultado da produção. Por outro lado, ele também declara em *Moralidade Social* que o Novo Testamento ressalta a obediência e o respeito às antigas instituições, sendo uma sociedade cristã, neste sentido, conservadora.

3.2 O ESTATUTO DA OBRA DE ARTE

Do ponto de vista da crítica à sociedade de consumo e a indústria cultural percebemos que C. S. Lewis e o marxismo estão de acordo. A causa que resulta neste estado de coisas, entretanto, é divergente. Enquanto Lewis defende uma estética com fortes bases na metafísica e numa espécie de experiência transcendente e cristã, a estética marxista é resultado de seu paradigma revolucionário contra o capital. De certa forma, a abordagem lewisiana acaba sendo mais completa, visto que em nenhum momento sua crítica desconsidera os aspectos marxistas da divisão de classe e da

desigualdade social, ou seja, as questões da materialidade na compreensão da realidade. É o marxismo que não leva em conta a dimensão transcendente do ser humano, seu estado espiritual e a relevância da abordagem cristã para o conhecimento e o sentido. Essa diferença será essencial na maneira como cada um desses pensamentos estéticos defenderá o tipo de natureza artística que as obras de artes deverão possuir.

Acreditamos ser importante para o desenvolvimento de nosso estudo das estéticas lewisiana e marxista a perspectiva de outro autor contemporâneo. A análise do estatuto da obra de arte nos nossos dias, traçado por Agamben em *O homem sem conteúdo*, parte da crítica ao paradigma estético que surge no meado do século XVII com a figura do homem de gosto. Esse paradigma modifica o foco da experiência artística retirando-o do trabalho do artista e colocando na sensibilidade do espectador. Essa concepção, que foi teorizada por Kant na “Crítica da faculdade de julgar”, recebeu uma forte oposição do pensamento nietzschiano, que reclamava o retorno do ponto de vista do criador para o conceito de beleza. Agamben observa que Nietzsche não se conformava que a experiência estética se reduzisse a um prazer desinteressado, pois, para o artista, a obra de arte era sempre uma promessa de felicidade.

Diferente do estatuto que possuía no Mundo Antigo e na Idade Média, a obra de arte do ponto de vista totalmente estético “se limitou a fornecer a ocasião para um exercício do bom gosto” (AGAMBEN, 2013, p. 40). Para o homem de gosto, aquele que equivale ao paradigma do espectador moderno ocidental, a arte não ocupa mais nenhum espaço na sua vida espiritual. O belo como objeto de gosto acaba por se tornar um significante excedente, quer dizer, um significante independente de qualquer significado concreto, cada vez mais um objeto vazio.

Como consequência dessa nova maneira de encarar a obra de arte, houve uma hierarquização dos tipos de atividades artísticas, concebendo umas como superiores, dignas de apreciação e do bom gosto – as belas artes - e outras como artes menores, de cunho estritamente técnico e de função utilitária. Antes disso, os mesmos artistas que admirávamos por seus afrescos ou por suas obras primas de arquitetura eram aqueles que se dedicavam também a trabalhos decorativos de toda espécie, bem como de projetos mecânicos. Essa elevação das “belas artes” exigiu que os artistas fizessem da arte uma busca por um significado absoluto que pudesse se distanciar cada vez mais do universo das formas, abalando com isso sua integridade entre forma e conteúdo.

A noção de juízo estético e do bom gosto fez com que a arte deixasse de satisfizer as nossas necessidades espirituais como em épocas anteriores, visto que diante de uma obra, não conseguimos penetrar a vitalidade que nos faz identificarmo-nos a ela, mas é o nosso senso crítico quem opera para submetê-la ao juízo estético. Nesse sentido, os juízos sobre a poesia passaram a ter mais valor que a própria poesia. Com a exaltação de uma sensibilidade do bom gosto, nasce um amor pela arte em si mesma (arte pela arte) e a dimensão em que a obra estava afinada com o mundo divino da criação, de fazer aparecer, de produzir o ser e o mundo, desaparecem.

[...] a obra de arte não é mais, para o homem moderno, a aparição concreta do divino, que deixa a alma capturada pelo êxtase ou pelo terror sagrado, mas uma ocasião privilegiada para colocar em movimento o seu gosto crítico, aquele juízo sobre a arte que, se não tem para nós verdadeiramente, de algum modo, mas valor que a arte mesma, responde porém certamente a uma necessidade pelo menos igualmente essencial. (AGAMBEN; 2013, p.76).

Esse panorama traçado por Agamben reflete a questão do niilismo com que o homem moderno passou a se confrontar, à medida que a verdade da existência de Deus começa a entrar em declínio. Antes, todos os conteúdos no qual o artista se valia para a criação de suas obras tinham por fim último, a revelação da verdade e do divino. Quando o juízo estético tira a verdade da relação do artista com a obra e a transporta para o sentimento do expectador, ocorre uma espécie de esvaziamento do conteúdo, esvaziamento que põe em cheque o próprio estatuto da obra de arte. Nas palavras do autor, um nada que nadifica a si mesmo.

Para entender melhor essa crise em que a arte dos nossos dias mergulhou, Agamben vai buscar na concepção grega do fazer artístico os sentidos do qual nosso paradigma estético está distanciado. Na antiguidade, a *poíesis* humana era toda *pro-dução* humana que tirava algo da ocultação e do não ser à luz da presença, um modo de revelação do ser e da verdade. Nesse sentido, *poíesis* era não somente a arte que conhecemos hoje, mas toda atividade do artesão que fabricava um objeto. Com o desenvolvimento da técnica moderna, a partir da revolução industrial no século XVIII e a afirmação da divisão do trabalho cada vez mais alienante, ocorre uma cisão na *poíesis* humana, separando aquelas coisas que surgem sob o estatuto da estética (as obras de arte) e aquelas que surgem segundo o estatuto da técnica, os produtos em sentido estrito, sendo a originalidade a característica principal do primeiro e a reprodutibilidade a do

último (AGAMBEN; 2013 p. 105).

Com a evolução de sistemas de reprodutibilidade técnica, que colocaram em xeque a questão da originalidade das obras, como o cinema e a fotografia, agravou-se a crise do estatuto da obra de arte. A pós-modernidade foi marcada pelo aparecimento das formas híbridas do ready-made e da pop-art, expondo essa dilaceração existente na atividade *poiética* do homem. Essas duas formas de arte argumenta Agamben, surgem das exigências de uma autenticidade da produção técnica e da reprodutibilidade da criação artística;

Em ambos os casos – exceto pelo instante em que dura o efeito de estranhamento – a passagem de um estatuto ao outro é impossível: o que é reprodutível não pode se tornar original, e o que é irreprodutível não pode ser reproduzido. (AGAMBEN; 2013, p. 109).

No ready-made e na pop-art nada vem à presença, senão a privação de uma potência que não chega a encontrar em lugar algum a própria realidade. Ready-made e pop-art constituem a forma mais alienada (e portanto extrema) da *poiesis*, aquela na qual a própria privação vem à presença (AGAMBEN; 2013, p. 109).

Nesse sentido, a estética moderna se torna uma esfera autônoma, isolada de qualquer conteúdo místico ou espiritual. O juízo estético representa uma forma de saber que não se sabe, porque não pode dar sua razão. É um saber que goza do objeto belo em um sentido puramente formal, como pura relação sem conteúdo. Em relação a essa constatação Oliveira (2017) diz:

Essa constituição de uma esfera autônoma da arte, separada de qualquer conteúdo, que nos permite, por exemplo, entrar na Capela Sistina para observar o gênio de Michelangelo sem levar em consideração o conteúdo religioso da pintura, é precisamente o que Agamben entende, na esteira de Heidegger, como a entrada da arte na dimensão estética, uma dimensão que não existia antes do mundo moderno (OLIVEIRA, 2017, p. 71).

Para Agamben, a condição niilista e alienada em que a arte se encontra hoje, é fruto da cisão que ocorreu no estatuto da *poiesis* humana que, por conseguinte, é fruto da concepção da arte do ponto de vista estético, ou seja, do espectador. A restauração do papel da obra de arte no homem, nesse sentido, não poderá vir de uma análise estruturalista, mais da experiência do sujeito, de seu ser-no-mundo e sua relação com a verdade e a história. Assim, ele complementa, olhar uma obra de arte tem de significar

ser lançado para fora, encontrar-se com a verdade e seu lugar de origem, somente nesse espaço, artistas e expectadores serão capazes da ação e do conhecimento.

Embora a abordagem de Agamben não tenha um viés cristão como a estética de C. S. Lewis, e ainda que seu sistema filosófico esteja embebido de um certo marxismo, podemos perceber que o autor se permite ultrapassar os limites do materialismo e tangenciar o aspecto transcendente da obra de arte. Como não utiliza de pressupostos cristãos, tal qual o desejo pelo divino na estética de Lewis, ele evoca a questão do sentido e da verdade. Como denunciado pelo próprio Nietzsche (2005), a busca pelo sentido ou pela verdade na arte corresponde à mesma busca pelo divino na metafísica ou na religião.

É importante ressaltarmos que a estética que Lewis defende em suas obras, embora esteja fortemente em consonância com uma experiência do belo, nunca concordou com a abordagem da experiência desinteressada e do gosto estético kantiano. Nesse sentido Lewis é mais platônico, à medida que a beleza presente no objeto artístico reside, em sua origem, fora do objeto, mas, também, fora do sujeito. É Kant, com seu idealismo e seu sujeito transcendental que quer resumir a experiência da beleza a uma experiência basicamente subjetiva. Contrariamente a Kant, Lewis expôs no seu livro *Abolição do Homem* a contradição que revelamos ao considerarmos a experiência da beleza e do sublime decorrente exclusivamente de nossa subjetividade:

No segundo capítulo, Gaius e Titius citam a conhecida história de Coleridge na cachoeira. Havia, vocês devem se lembrar, dois turistas presentes: um a chamou de “sublime”, e o outro, de “bonita”; e Coleridge mentalmente concordou com a opinião do primeiro e rejeitou com horror a do segundo. Gaius e Titius fazem a seguinte observação: “Quando o homem disse *Isto é sublime*, ele parece fazer um comentário sobre a cachoeira... Na verdade... ele não estava falando da cachoeira, mas dos seus próprios sentimentos. O que ele realmente disse foi *Eu tenho sentimentos que minha mente associa à palavra ‘Sublime’*, ou, resumidamente, *Eu tenho sentimentos sublimes*”.

[...] É preciso eliminar uma simples confusão na qual Gaius e Titius caíram. Mesmo sob o ponto de vista adotado por eles – e sob qualquer ponto de vista imaginável -, o sujeito que diz *Isto é sublime* não pode querer dizer *Eu tenho sentimentos sublimes*. Mesmo se admitíssemos que qualidades como a sublimidade fossem simples e unicamente projeções das nossas emoções, ainda assim as emoções que inspirariam as projeções seriam as complementares, e portanto quase opostas, às qualidades projetadas. Os sentimentos que fazem alguém chamar um objeto de sublime não são sentimentos sublimes, mas sentimentos de veneração. Se *Isto é sublime* tiver de ser reduzido a uma afirmação sobre os sentimentos de quem fala, a transposição apropriada seria *Eu tenho sentimentos humildes* (LEWIS, 2005, p. 2).

Lewis, a partir desse exemplo tirado de um livro didático de inglês, tenta eliminar o engano que a teoria da relativização dos valores acaba provocando na lógica das coisas. Entender que a experiência estética é uma experiência puramente subjetiva como presumem Gaius e Titius (nomes fictícios dado aos verdadeiros autores do livro) nos obriga a aceitar a proposição de que todas as frases que contêm uma atribuição de valor são afirmações sobre o estado emocional de quem as emite.

Diante do exposto, podemos colocar a diferença entre a estética cristã de Lewis e a estética marxista frente aos fenômenos artístico contemporâneo nos seguintes termos: o marxismo, diante do esvaziamento do sentido dos objetos artísticos transformados em mercadoria, tenta restaurar o valor de uso das obras e encerrar na materialidade da arte, ou seja, nos próprios objetos, seu sentido e sua beleza. Lewis, embora discorde da visão idealista da subjetividade da beleza, não vai buscar como Marx, essa beleza na utilidade dos objetos. Para Lewis, a beleza que experimentamos nas obras de arte não está em nós, nem muito menos nos objetos; ela está lá fora, na transcendência, no divino, no anseio pelo céu.

3.3 A EXPERIÊNCIA TRANSCENDENTE NO CRISTIANISMO

Falamos de experiência estética como uma experiência religiosa é plausível quando estamos no campo do estudo da teologia. A abordagem teológica é essencialmente uma abordagem sobre a experiência com o transcendente, com o religioso. Como evidenciado nos trilhos dessa pesquisa, manter o diálogo de uma visão cristã da arte com o pensamento estético contemporâneo torna-se quase impossível depois que a perspectiva metafísica da filosofia, que permitia a interação da teologia com as demais ciências humanas, foi deslegitimada. Há, contudo, alguns autores contemporâneos fora do campo da teologia que, mesmo a seus modos, profanam o materialismo ateu do paradigma contemporâneo. É o caso da abordagem sobre a experiência interior do escritor Georg Bataille, à qual usaremos em comparação ao anseio inconsolável da estética de Lewis.

No livro que escreveu sobre o erotismo, Bataille introduz a temática destacando

o abismo que separa os indivíduos no mundo da descontinuidade:

“[...] os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que o geraram. [...] Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 11).

Embora tenhamos esse sentimento de indivíduo, por outro lado temos em nós, também, a nostalgia da continuidade perdida. Assim sendo, o ser humano possui ao mesmo tempo o desejo angustiado da duração de sua descontinuidade e a obsessão por uma continuidade primeira que nos uniria a totalidade do ser. Para Bataille (1987), é essa nostalgia que comanda as três formas de erotismo: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado – embora as duas primeiras formas, em certo sentido, sejam também sagradas na medida em que todo erotismo é sagrado.

Toda concretização erótica tem por princípio a destruição da estrutura do ser fechado. Entretanto, nem o erotismo dos corpos nem o erotismo dos corações vão possibilitar uma perfeita passagem do estado descontínuo ao estado contínuo, visto que nessas formas de erotismo os seres ainda lutam para preservarem sua individualidade, não permitindo a dissolução completa de sua descontinuidade, estado que só pode ser atingido pela morte. Neste ponto, Bataille (1987) chega ao erotismo sagrado ou erotismo divino, que, diferente dos outros dois erotismos, revela-se diretamente na experiência mística da religiosidade. Essa experiência mística, para ele, teve sua origem nos rituais de sacrifício, onde a morte precipita o ser descontínuo. Nesse sentido, o sagrado dos sacrifícios nas religiões primitivas é análogo ao divino das religiões atuais, em especial o cristianismo. Assim, a experiência mística introduz em nós o sentimento da continuidade por outros meios que não são nem o erotismo dos corpos nem o erotismo dos corações.

O erotismo sagrado evocado no texto de Bataille reafirma o erotismo como um aspecto da vida interior do homem. O fato dele procurar constantemente fora um objeto de desejo é o motivo do equívoco de relacioná-lo normalmente à sexualidade animal. Em sua visão, o mundo do trabalho, ao tirar o homem de seu estado de equivalência à dos outros animais, exigiu uma atitude diferenciada para com a morte e com a sexualidade, fazendo surgir dessa maneira o jogo dos interditos e da transgressão. Não seria um contrassenso, argumenta Bataille, a afirmativa “O interdito existe para ser violado”. O mundo dos interditos, estando no mundo do trabalho, equivale ao mundo

profano. Já a transgressão, enquanto ação que excede esse mundo profano, todavia sem destruí-lo, seria o seu complemento. Dessa forma, a transgressão limitada e organizada forma com o interdito o mundo do sagrado, compondo dessa maneira os dois aspectos da vida humana, profano e sagrado. Por isso, embora todo interdito seja sempre de cunho universal, sua transgressão nos casos em que se fazem necessários foi, desde as primeiras civilizações, uma manifestação no campo do sagrado.

Esse viés sagrado da transgressão e, por conseguinte, do erotismo, vai encontrar com o cristianismo suas principais dificuldades. Em sua aversão pela transgressão, o cristianismo condenou a transgressão à esfera do mal e, com isso, o erotismo foi relegado ao mundo profano. Nesse sentido, Bataille argumenta que o cristianismo é a menos religiosa das religiões, pois a ideia de um Deus pessoal, e assim sendo, descontínuo, verá nesse excesso, que é a violência da transgressão, o principal inimigo de sua descontinuidade. Por outro lado, o cristianismo manteve uma religiosidade na medida em que a dissolução do indivíduo no amor de Deus preservou a excitante vontade pela continuidade do ser;

O cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, no final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino de continuidade inflamado pelo amor. O movimento inicial da transgressão foi assim desviado, no cristianismo, para a visão de uma superação da violência; transformada em seu contrário (BATAILLE, 1987, p. 78).

O mundo cristão, para Bataille, desviou a atenção para essa continuidade, negligenciando as vias que a ela conduzia. Dessa forma, o cristianismo reduziu o sagrado à pessoa descontínua de um Deus criador e, além disso, arrastou com Ele todas as almas descontínuas para a extensão do além-mundo. Nesse movimento, os aspectos impuros que fundavam com os aspectos puros o sagrado do estágio pagão da religião foram completamente banidos. O erotismo dos corpos como transgressão do interdito sexual perdeu seu status religioso, e, como um pecado, não pôde mais subsistir no mundo sagrado do cristianismo.

A partir da exposição do pensamento batailliano sobre o erotismo e da abordagem da experiência estética de C. S. Lewis em *Surpreendido pela Alegria*, podemos ver como essas duas temáticas desenvolvidas como um aspecto da experiência interior apontam para a dimensão da religiosidade. A experiência interior tomada como

lugar de constituição do sujeito é o lugar onde abandonamos o mundo profano – o mundo da racionalidade, do trabalho, e num sentido foucaultiano, do discurso – ao identificarmo-nos com o objeto que nos retira da vida descontínua, embora seja o objeto ele mesmo descontínuo. No erotismo, esse objeto é o corpo do desejo, e, na experiência estética, a obra de arte. Os objetos que nos servem como signos anunciadores da experiência não são eles mesmos a própria experiência, mas a experiência os atravessa.

Por outro lado, como a teoria de Bataille nos aponta, essa experiência nunca se concretiza ao ponto de realizamos a passagem de uma existência descontínua para uma existência da continuidade, pois isso seria o fim da própria subjetividade.

Como é bom ficar no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é bom ficar longamente diante do objeto de desejo, nos mantermos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível (BATAILLE, 1987, p. 97).

Nesse sentido, tanto Bataille quanto Lewis vão chegar à doutrina cristã entendendo como esta soluciona a questão, prometendo conciliar os dois estágios;

Diante da precária descontinuidade do ser pessoal, o espírito humano reage de duas maneiras que se unem no cristianismo. A primeira responde ao desejo de reencontrar essa descontinuidade que nos dá o irreduzível sentimento de que é a essência do ser. Num segundo movimento, a humanidade tende a escapar ao limite da descontinuidade pessoal, que é a morte, imaginando então uma descontinuidade que a morte não atinge, a imortalidade dos seres descontínuos (BATAILLE, 1987, p. 78).

Para Lewis, a *Alegria* era uma antecipação da realidade suprema, do próprio céu [...] “A alegria”, escreveu Lewis, ‘é a ocupação séria dos Céus’. Tentando imaginar o céu, Lewis descobriu que a alegria é a ‘assinatura secreta de cada alma’. Especulou que o desejo do céu faz parte de nossa humanidade essencial (e insatisfeita) (DURIEZ, 2006, p. 267).

A solução na qual o cristianismo cede à impossibilidade da fusão entre o sujeito e o objeto na experiência interior é o que Bataille designa de teologia positiva, expressa na ideia de salvação. Para Bataille, a experiência interior terá sempre o aspecto negativo do não saber, do desconhecido, da escuridão. A experiência interior não deve ter outro anseio ou outro fim que não ela própria, mas é isso que tanto o cristianismo, como o budismo, ou mesmo a arte acabam condicionando. A experiência interior, o êxtase, não conduz necessariamente ao dogma da religião; “[...] a paixão do eu, o amor que queima nele, busca um objeto. [...] Posso saber que criei o objeto de minha paixão, que ele não

existe por si só: ele não deixa de estar ali” (BATAILLE, 2016, p. 108). É por isso que Bataille afirma: essa experiência está aberta ao descrente.

Usando as palavras de Bataille formulemos, então, as condições em que se constitui esse sujeito da experiência interior:

O sujeito quer se apoderar do objeto para possuí-lo, mas ele só pode fazer se perder (BATAILLE, 2016, p. 87).

Existe um irreduzível desacordo entre o sujeito que busca o êxtase e o próprio êxtase (BATAILLE, 2016, p. 94).

O sujeito na experiência se desgarrar, perde-se no objeto que, ele próprio, se dissolve-se. Não poderia, contudo, dissolver-se a esse ponto se sua natureza não permitisse essa mudança; o sujeito na experiência a despeito de tudo permanece (BATAILLE, 2016, p. 95).

Ao falar do erotismo como da esfera do religioso Bataille não pôde deixar de esbarrar na questão da experiência artística, assim como não pôde deixar de problematizar também a religiosidade cristã e sua complexidade ao operar esses assuntos. É comum na tradição do pensamento contemporâneo opor a doutrina cristã aos aspectos positivos e afirmadores da vida, uma vez que, à primeira vista, o cristianismo seria sempre a negação de si e, dessa forma, a negação da vida. É dessa maneira que no desenvolvimento de suas teorias sobre a estética da existência Nietzsche e Foucault concebem a doutrina cristã como a principal inimiga da construção de uma subjetividade à maneira do artista ao construir a obra de arte. Nesse sentido, no esforço de uma visão singularizante da realidade, Bataille consegue compreender os elos daquilo que a priori se apresentam excludentes, analisando as soluções que distingue o cristianismo da religiosidade pagã e das religiões orientais. Vimos, entretanto, uma certa equivalência formal da experiência interior em Bataille, que é o erotismo, e a experiência da *Alegria* em C. S. Lewis, como ambas têm por fim último a unidade religiosa. Nas palavras de Bataille: “A poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade” (BATAILLE, 1987, p. 18).

Compreender essa diferença entre a transcendência cristã e as transcendências das religiões panteístas delineada por Bataille é de extrema importância para identificarmos a contribuição da estética cristã de C. S. Lewis. Dizer que a experiência estética é uma experiência análoga à experiência transcendente e religiosa é a teoria

mais antiga sobre a discussão do fenômeno artístico, assim como estão também no campo da transcendência o erotismo e os sacrifícios humanos. Contudo, a natureza da transcendência evocada pelas religiões pagãs, que ao longo dos séculos vem sendo atualizadas por religiões modernas e pensamentos filosóficos, constituindo-se praticamente na religião natural ou popular, é diferente da transcendência evocada no cristianismo. Nas primeiras, a união com o divino (com o Uno, ou Natureza) é equivalente a uma gota d'água que cai no oceano. Sua união corresponde exatamente com o seu desaparecimento. No cristianismo, negar a si mesmo e unir-se a vida divina não é o fim da individualidade, porque a própria vontade de Deus é unir-se a algo que seja diferente de si mesmo.

Quando Lewis aborda a experiência do céu cristão em seu livro *O problema do sofrimento*, ele vai discutir, no cerne dessa experiência, a importância da conservação do indivíduo na união com Deus. O fato de Deus fazer cada alma singular não haveria sentido se Ele não tivesse algum propósito para todas essas diferenças. A comunhão final dos redimidos com o criador consiste em algo muito mais complexo que a uniformidade do universo panteísta, é a união do corpo, e a união só pode existir entre os distintos.

É por isso que se diz verdadeiramente do céu que “nele não há propriedade. Se alguém ali chamasse alguma coisa de sua, seria imediatamente lançado ao inferno e se tornaria um espírito mau”. Entretanto, também se diz: “Ao vencedor [...] lhe darei uma pedra branca com um novo nome escrito, conhecido apenas por aquele que o recebe”. O que pode pertencer mais a um homem além desse novo nome, que até mesmo na eternidade continua a ser um segredo entre Deus e ele? E como interpretar esse segredo? Certamente, que cada um dos redimidos conhecerá e louvará para sempre algum aspecto único da beleza divina mais que qualquer outra criatura possa fazê-lo. Para o que mais os indivíduos foram criados, a não ser para que Deus, amando a todos infinitamente, ame a cada um diferentemente? E essa diferença, longe de causar danos, inunda de sentido o amor mútuo de todas as criaturas abençoadas, a comunhão dos santos (LEWIS, 2006, p. 167).

Embora nesta abordagem, sobre a preservação da identidade em um futuro de união com Deus, Lewis tenha em mente a alternativa das religiões panteístas e não os aspectos da teoria marxista, é possível lançarmos mão dela a fim de entendermos como a visão cristã resolve dialeticamente a oposição do materialismo marxista entre indivíduo e coletividade. Lewis acredita que essa cisão que, no momento atual, apresenta-se como irreconciliável, perderia no céu toda sua lógica contraditória, tendo em vista que a própria contradição é fruto da limitação humana. Assim como na

doutrina da trindade a coexistência de três pessoas em Deus não significa a impessoalidade, a morte do eu no cristianismo não equivale à morte da vida como indivíduo, mais sim, uma vida individual para além do individualismo.

A distinção eterna de cada alma, contudo, isto é, o segredo que faz da união entre cada alma e Deus uma espécie em si mesma, nunca abolirá a lei que proíbe a propriedade no céu. No que diz respeito aos semelhantes, cada alma, supomos, estará eternamente comprometida em dar às demais aquilo que ela recebe. E, quanto a Deus, devemos nos lembrar de que a alma é apenas um vazio que Deus preenche. Sua união com Deus é, quase que por definição, um abandonar-se contínuo – uma abertura, um desvelamento, uma renúncia de si mesmo (LEWIS, 2006, p. 169).

Trazendo para o campo da estética, observa-se que a crítica marxista sobre o caráter subjetivo da estética burguesa, que privilegia a natureza individualista do capitalismo em detrimento da coletividade, parece estar resolvida. A unidade tribal comunitária, nos alvares da humanidade, evocada por Marx para legitimar o trabalho artístico, está garantida na doutrina cristã, sem que se destrua, com isto, a experiência subjetiva e as diferenças dos indivíduos. Talvez, a consequência da doutrina marxista que Lewis mais rejeita seja a conquista da igualdade a qualquer preço. Já a crítica marxista sobre a abordagem lewisiana seria a de que o cristianismo esteja tentando “fugir” do dever de criar um mundo feliz aqui e agora, estando entregue a sonhos de um mundo feliz em outro lugar. É claro que a resolução definitiva que o cristianismo promete está em um futuro além mundo, e neste sentido, equivalia apenas a quimera ou ilusão. Mas a promessa marxista da restauração da unidade tribal pelo comunismo também é uma pretensão ilusória para o cristianismo, pois sua expectativa de sociedade só se realizaria se cada indivíduo dessa sociedade não tivesse a natureza corrompida. Dessa diferença de perspectivas, em relação a como se resolver o problema do egoísmo humano, resultam, certamente, as maiores oposições em suas estéticas.

3.4 O PAPEL DA ARTE

O marxismo rejeita a visão transcendente da arte porque para ele tudo o que não esteja em consonância com as necessidades materiais do homem estão a serviço da ideologia. Como sua esperança está na construção de um “paraíso” na terra, qualquer experiência que evoque um além mundo é tido como potencial destrutivo às suas pretensões. Neste sentido, o papel da arte deve ser refletir o próprio mundo, suas

questões sociais, éticas e políticas. Qualquer obra artística que não esteja alinhada a esse propósito deve ser rejeitada como burguesa ou ideologia. A própria beleza deve ser evitada, à medida que o belo esteve tradicionalmente atrelado ao religioso. Mas será que prescindir do caráter transcendente da experiência estética não seria o próprio esvaziamento dessa experiência?

C. S. Lewis lidou exaustivamente com essa desconfiança materialista. O fato de ter sido por um bom tempo de sua vida ateu e materialista lhe possibilitou compreender o cerne do pensamento anti-religioso. Além de livros e artigos de cunho apologéticos, a questão da deslegitimação do cristianismo com bases em seus argumentos supranaturais foi tratada em quase todas as suas obras ficcionais. No diálogo entre dois personagens do livro *A cadeira de prata* da série sobre *As crônicas de Nárnia*, *Brejeiros*, um cidadão de *Nárnia*, e mais duas crianças de nosso mundo, são capturados por uma *feiticeira* e levados para viver no seu mundo subterrâneo. Lá, *Brejeiros* e a *feiticeira* travaram essa conversa:

— Acho que o leão de vocês vale tanto quanto o sol. Viram lâmpadas, e acabaram imaginando uma lâmpada maior e melhor, a que deram o nome de sol. Viram gatos, e agora querem um gato maior e melhor, chamado leão. É puro faz-de-conta, mas, fracamente, já estão meio crescidos demais para isso. Já repararam que esse faz-de-conta é copiado do mundo real, do meu mundo, que é o único mundo? Já estão grandes demais para isso, jovens.

— [...] não vou negar nada do que a senhora disse. Mas mesmo assim uma coisa ainda não foi falada. Vamos supor que nós sonhamos, ou inventamos, aquilo tudo — árvores, relva, sol, lua, estrelas e até Aslam. Vamos supor que sonhamos: ora, neste caso, as coisas inventadas parecem um bocado mais importantes do que as coisas reais. Vamos supor então que essa fossa, este seu reino, seja o único mundo existente. Pois, para mim, o seu mundo não basta. E vale muito pouco (LEWIS, 2009a, p. 598).

Como relatado no primeiro capítulo, o materialismo não é suficiente para explicar a experiência da arte. As palavras de *Brejeiros* refletem o motivo pelo qual Lewis substituiu seu materialismo pelo cristianismo: o primeiro se mostrou limitado para explicar seu desejo por algo que extrapola tudo que compõe a realidade natural. Neste sentido, a única maneira possível de mitigar o transcendente na experiência estética é produzir obras de arte de valor duvidoso. É essa mensagem que Lewis tenta refletir ao escrever um livro sobre crítica literária. Na época em que produzia seus livros de ficção, a literatura fantástica sofria com uma série de acusações: ela era tida como uma espécie de literatura inferior; um gênero exclusivo para a infância; e, uma forma de escapismo. Por trabalhar com aspectos da imaginação e do sonho, ultrapassando os

limites das leis naturais, julgavam que a fantasia e os contos de fadas eram até mesmo prejudiciais, ao criarem uma falsa impressão da realidade.

Em *Um experimento na crítica literária*, publicado em 1961, Lewis observa que tanto os livros de fantasia como os livros que pretendem uma abordagem de cunho mais “realista” têm o poder de suscitar nas pessoas desejos, que são frutos do exercício da imaginação. Esses desejos, a que Lewis vai dar o nome de construção normal de castelo de areia, todavia, podem ser de dois tipos: um é do tipo egoísta, o outro do tipo desinteressado. Na construção do primeiro tipo o leitor, embora não tome sua construção de castelo de areia pela realidade, quer sentir que isso que ele deseja possa ser possível, mesmo sendo muito pouco provável. Sabendo que o devaneio não se realizará, exige ao menos que seja realizável. Já no do segundo tipo, além de não confundir a realidade com a fantasia, o leitor pode satisfazer-se com toda a inventividade do mundo fantasiado, permanecendo sempre como um espectador. A história que apresenta o elemento maravilhoso, fantástico, deixa sempre implícito:

Sou meramente uma obra de arte. Você precisa me aceitar como tal — deve fruir-me por minhas sugestões, minha beleza, minha ironia, minha construção e assim por diante. Não há a menor chance de isso lhe acontecer no mundo real (LEWIS, 2009c, p. 52).

No caso das histórias infantis esse mesmo tipo de comportamento pode ser verificado. As histórias infantis que se pretendem “realistas” tendem muito mais a enganar as crianças que as histórias de fantasia. Ao voltar-se para algo tão próximo da vida comum, os anseios despertados pela literatura desse tipo (como nos romances de escola) são extremamente sérios e sua realização no nível imaginário é, de fato, compensadora. Enquanto isso, na literatura fantástica a criança não anseia pelo país das fadas do mesmo modo que o garoto anseia por ser o herói da sexta série. Ninguém pode dizer que seu desejo é de fato passar pelos perigos e pelos desconfortos das aventuras dos contos de fadas.

Em *As crônicas de Nárnia*, esse valor aos livros fantásticos está marcado em um comentário a respeito das preferências literárias do personagem *Eustáquio* (uma das crianças de nosso mundo que vai a *Nárnia* pela primeira vez, no livro *A viagem do Peregrino da Alvorada*). Ao se deparar com a entrada de uma caverna onde saíam duas

finas colunas de fumaça, *Eustáquio* não se dá conta de que, possivelmente, aquele lugar se tratava de um esconderijo de dragões. O narrador então comenta: “Edmundo e Lúcia (e você também) teriam percebido logo o que era, mas Eustáquio não tinha lido os livros que lhe convinham” (LEWIS, 2009a, p. 440).

As boas histórias de fantasia têm, assim, uma espécie de caráter mitológico o qual não diz respeito aos aspectos de origem ou de constituição dos mitos, mas de seus efeitos tais quais atuam na nossa imaginação consciente, pois o que interessa a Lewis são os modos de ler e não uma investigação científica que explique sua existência. Nesse sentido, o mito é uma chave mestra, ele aponta para cada leitor para o reino no qual ele mais vive. Diferentemente da alegoria, nos mitos não há indicadores de uma aplicação específica, seja teológica, política, psicológica, entre outras. “O valor do mito é que ele toma todas as coisas que conhecemos e lhes restaura o rico significado que foi oculto pelo ‘véu da familiaridade’” (LEWIS apud DURIEZ, 2006, p. 274).

Dessa forma, Lewis entende que as histórias de fantasia prestam-se muito mais a levar-nos ao tipo de experiência desinteressada com a leitura, a que busca desfrutar da história como obra de arte, do que nos levarão o tipo de leitura que é uma espécie de substituto para a vida. “Aqueles que desejam ser iludidos sempre exigem nas obras que lêem um realismo de conteúdo superficial ou aparente” (LEWIS, 2009c, p. 61). Não que histórias de gêneros outros, que não o fantástico, deva desaparecer, porém, o perigo que fora atribuído à fantasia é sempre maior nas literaturas realistas.

A defesa que Lewis empreende para a literatura fantástica pode ser estendido para toda obra de arte que aspira a experiência do belo e toda possibilidade da experiência transcendente. A experiência estética, como uma experiência interior, acontece quando a verdade do sujeito que aprecia entra em relação com a verdade revelada pela obra. Como o próprio Lewis conclui, na experiência estética buscamos uma expansão do ser. Ao experimentarmos pela literatura uma expansão, queremos ver com outros olhos, fantasiar com outras imaginações, sentir com outros corações. Queremos ser mais que nós mesmos. Nesse sentido, “Até mesmo os olhos de toda humanidade não são o bastante. Lamento que os animais não possam escrever livros”. Todavia, observa: “A experiência literária cura a ferida da individualidade sem arruinar seu privilégio [...] lendo a grande literatura, torno-me mil homens e ainda permaneço eu mesmo” (LEWIS, 2009l, p. 121). Pela literatura fantástica Lewis experimentou toda a

força da experiência estética entendida como um conhecimento emanado pelo viés da beleza.

Em outra obra ficcional, *O grande abismo*, Lewis traz a partir da linguagem alegórica porque o fazer artístico precisa ter o aspecto transcendente. Em uma espécie de sonho, o escritor-narrador do romance se vê passeando em um local intermediário entre o céu e o inferno. Ali, ele observa outros personagens travando diálogos com espíritos que os recebem no local. Esses diálogos expressos no livro discutem os significados e as conseqüências dos diversos comportamentos humanos. Interessa-nos aqui o diálogo que um desses espíritos trava com um pintor impressionado por contemplar a beleza ao seu redor:

- Escute, aqui não é permitido que a pessoa pinte?
- Primeiro é preciso olhar.
- Mas, já olhei. Acabei de ver o que quero fazer. Deus! Queria ter trazido o meu material comigo!
- O Espírito sacudiu a cabeça, espalhando luz de seus cabelos ao fazê-lo – esse tipo de coisa não serve para nada aqui – disse ele.
- Como assim? – perguntou o Fantasma
- Quando você pintava na Terra, ao menos nos primeiros anos, era porque captava o vislumbre do Céu no cenário terreno. O sucesso de sua pintura devia-se ao fato de levar outros a apreciarem esses vislumbres também. Aqui, entretanto, você está Dante da coisa em si. É daqui que saem as mensagens. Assim, não há vantagem alguma em nos contar sobre este país, pois já o vemos. Na verdade, podemos vê-lo melhor do que você.
- Quer dizer que não adianta pintar nada aqui? (LEWIS, 2006, p. 95).

É preciso que nos atentemos para todas as implicações que Lewis nos apresenta a partir dessa personagem. O marxismo rejeita o estatuto da arte como beleza porque a própria experiência da beleza nos conduz ao anseio pelo transcendente, e em sua filosofia da práxis esse anseio é um modo de alienação. Entretanto, se a arte não tem o objetivo de nos revelar realidades outras que não àquelas que temos acesso, refletindo às condições sociais na qual estamos inseridos, toda produção artística está fadada ao monótono e ao enfadonho. No livro, o espírito tenta explicar ao personagem do pintor que não há necessidade da arte se for para transmitir uma mensagem que pode ser acessada pelos olhos instrumentais, da razão e do conhecimento sensível. Neste sentido, a estética lewisiana embora não seja antimarxista se contrapõe ao espírito do pensamento contemporâneo que alijou o conhecimento metafísico da experiência humana.

A âncora de segurança do pensamento contemporâneo, seja em Nietzsche, Freud ou Marx, reside no enfoque da questão do corpo em detrimento do que eles apontam como devaneios do espírito. Assim como na oposição entre indivíduo e coletividade, o corpo está sempre em contradição com a idéia da espiritualidade nas religiões, e, nesse sentido, a estética marxista legitima a primazia do corpo. Mais uma vez Lewis procura resolver esse impasse lançando mão da doutrina cristã. Ele explica que estamos preparados para compreender a existência de apenas uma natureza, a realidade material dos materialistas, ou a possibilidade de duas naturezas, uma inferior, da realidade da matéria e a outra superior, a realidade espiritual, que concebe essa experiência como algo abstrato, informe, incondicional e absoluta. Todavia, o cristianismo sustenta a existência de realidades intermediárias entre o puramente corporal e o indistintamente espiritual. Não é a religião cristã que rejeita o corpo como algo inferior e mau. As próprias Escrituras, ele nos lembra, descrevem um tipo de natureza glorificada, manifesta por Cristo após sua ressurreição. Esse novo tipo de natureza tinha como característica a ausência dos limites espaços-temporais, mas, ao mesmo tempo, era corpórea no ato de comer e tocar.

Acreditar a idéia de níveis intermediários, o que a história cristã irá simplesmente nos forçar a fazer, caso não seja falsa, não envolve naturalmente a perda de nossa apreensão espiritual do nível mais elevado. [...] Admito e até insisto em que Cristo não pode estar “à destra de Deus”, exceto no sentido metafórico. Admito e insisto em que o Verbo Eterno, a Segunda Pessoa da Trindade jamais foi ou poderá ser confinada a determinado lugar, de modo algum: é, pelo contrário, nele que todos os lugares existem. Todavia, os registros dizem que Cristo glorificado, porém ainda corpóreo, em algum sentido retirou-se para um modo de ser aproximadamente seis semanas após a Crucificação e que está “preparando” para nós. Devemos tomar como metáfora a declaração em Marcos de que Ele sentou-se à direita de Deus. Tratava-se, mesmo para o autor, de uma citação poética do salmo 110. No entanto, a afirmativa de que a Forma santa subiu e desapareceu não pode sujeitar-se ao mesmo tratamento (LEWIS, 2006, p. 235).

O tratamento que o cristianismo dispensa para o corpo está longe de ser equivalente àquele que a religião popular e algumas filosofias idealistas o dão. O fato de Lewis conceber uma estética fundada em bases transcendentais não exclui a importância da materialidade e do corpo. Assim como no cristianismo, em que espiritualidade não significa algo amorfo como uma espécie de neblina sem objetividade, a estética lewisiana entende o fenômeno artístico como algo complexo, que transita tanto a

natureza material como a espiritual e, por esta mesma razão, está para além de ambas. Em Lewis, a beleza da arte não é intrínseca ao objeto artístico como concebe o marxismo, nem é, também, apenas o resultado da subjetividade humana como apresentado pela estética moderna; a estética em Lewis habita um lugar transitório entre esses dois mundos; não está na relação funcional nem também na relação contemplativa do sujeito com o objeto; está em uma relação de desejo e prazer, como são o erotismo e o anseio pelo céu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou estabelecer o diálogo possível entre o pensamento estético de C. S. Lewis e o pensamento estético marxista. Esse pensamento estético, tanto em C. S. Lewis como em Marx, não aparece de forma sistematizada no corpo de alguma obra específica, mas é possível capturá-lo articulando trechos que surgem dispersos ao longo de seus escritos. Partindo desse aspecto, poder-se-ia pensar que não fora intenção desses autores elaborar uma abordagem a respeito da filosofia da arte, todavia, ao olharmos mais detidamente suas biografias vemos que ambos tiveram intenso envolvimento com o referido assunto. Embora Lewis tenha se notabilizado como apologeta cristão e escritor de literatura fantástica, vimos, na autobiografia que escreveu, o lugar que a experiência estética representou em sua jornada pessoal, inclusive sendo determinante para a conversão ao cristianismo. Já Marx, notabilizado por sua filosofia social e política, teve como interesse inicial de seus estudos a poesia e a crítica estética, como apontam seus comentadores, ainda que esses trabalhos não tenham chegado até nós. Esses registros que fazem referência ao interesse desses autores pela questão da arte são suficientes para nos garantir a propriedade com a qual os dois, Lewis e Marx, trazem à tona, dentro do desenvolvimento de suas obras, uma abordagem deste campo de estudo.

O ponto de partida desse trabalho foi a crítica ao pensamento contemporâneo, mais precisamente o pensamento estético, que foi fundado pelas filosofias de Marx, Nietzsche e Freud. Neste sentido, vozes como a de C. S. Lewis, que ressoam a antiga tradição metafísica, na qual o conhecimento teológico tem espaço no diálogo da construção do pensamento, pode constituir-se o ponto de vista oposto da relação dialética com o paradigma contemporâneo. Ao buscarmos essa relação dialética entre Marx e Lewis assumimos o pressuposto de que é possível haver diversas leituras de um mesmo autor ou sistema de pensamento, e, que, no meio dessas diversas leituras podemos encontrar convergências e oposições. Analisar esses pontos de aproximação e afastamento é o que torna possível o diálogo e, a partir do diálogo entre posições opostas, as contribuições e o enriquecimento de um campo de estudo, em termos dialéticos, a síntese. Essa síntese entre o marxismo e a teologia cristã há algum tempo tem sido objeto de estudo de diversos trabalhos dentro da academia. Nosso recorte,

entretanto, procurou desenvolver esta síntese dentro da abordagem estética, elegendo para este fim um autor cristão que desenvolve sua teologia a partir desse campo.

No primeiro capítulo buscamos estabelecer as bases do pensamento estético de C. S. Lewis. A estética em Lewis está atrelada a uma espécie de teologia mística cristã, ao mesmo tempo em que repousa na tradição metafísica sobre a beleza. A *Alegria*, termo cunhado por Lewis para designar esse anseio humano pelo transcendente, que geralmente é despertado pela contemplação artística ou natural, é a base para entendermos seu pensamento. Para além de suas autobiografias, *Surpreendido pela Alegria* e *O regresso do peregrino*, em que a *Alegria* é tema central, vimos a presença desse tema em livros como *Cristianismo Puro e simples*, *Uma experiência na crítica literária*, *O problema do sofrimento* e até mesmo em personagens de *As Crônicas de Nárnia*. Analisando trechos dessas obras entendemos como a experiência estética em C. S. Lewis é vista como uma espécie de experiência transcendente, sendo a transcendência definida nos termos elaborados pelas teologias de Rudolf Otto, em *O sagrado*, e Rubem Alves em *O que é religião*. Conceber a experiência estética como uma espécie de experiência transcendente não significa dizer que não existam diferenças entre arte e religião, só indica o fato de que ambas surgem do mesmo anseio pelo divino, bem como apontam para algo que está fora do indivíduo e também do mundo material.

Essa visão lewisiana evidencia uma especificidade no caráter da transcendência cristã que é suportada pelas bases da tradição metafísica da Filosofia a respeito da beleza. De Platão a Schopenhauer a beleza é fruto de uma experiência que desfrutamos quando acessamos o mundo fora de seu caráter racional utilitário ou fenomenológico. Como cristão Lewis considera que esse anseio pela beleza é fruto de nosso desejo pelo céu apocalíptico, anseio que está presente em toda alma criada por Deus. O céu cristão no pensamento lewisiano seria, neste caso, o equivalente ao mundo das idéias de Platão ou à Vontade de Schopenhauer.

Em consonância com o cientificismo do paradigma contemporâneo a estética marxista parte do pressuposto materialista. Se tudo só pode ser explicado a partir da experiência material, é claro que no campo da estética a arte não poderia ser algo diferente de trabalho; seu pensamento logo conclui que a arte é um trabalho mágico. Mágico, no sentido que Marx atribuiu para a origem das obras de arte está relacionado

ao supersticioso ou ignorante no homem primitivo e não da transcendência do religioso. O cientificismo contemporâneo descarta de antemão qualquer possibilidade de experiência transcendente, e, sendo assim, a arte não pode ser uma experiência transcendente mesmo que as evidências apontem para tal fenômeno. Na contramão, Lewis deixa de ser materialista e ateu ao não poder descartar essas evidências que ele descobriu na própria experiência interior. A experiência da *Alegria* era inexplicável a partir dos pressupostos materialistas, enquanto que pelos pressupostos teístas, e ainda mais pelo teísmo cristão, ela se encaixara perfeitamente.

Por outro ponto, a crítica marxista ao idealismo que sustenta as estruturas ideológicas teve uma grande importância para a discussão da estética. Vale ressaltar que a abordagem materialista de Marx não foi a única que se opôs ao idealismo do seu tempo, tivemos, entre outras, a própria abordagem do irracionalismo de Kierkegaard, que, diferentemente de Marx, se encaminha pelo viés da subjetividade. No campo estético, essas abordagens opostas ao idealismo criticam os conceitos de prazer desinteressado e da faculdade do juízo de gosto formulados por Kant, que acabam consolidando a experiência estética como uma experiência do espírito, da racionalidade e das idéias. Não que não haja virtudes nestes conceitos, mas seu caráter reducionista serviu aos interesses de uma classe dominante, e Marx enxergou isso muito bem. Ao atribuir à contemplação artística um elevado grau de abstração, desvinculando as obras de arte de todos os seus laços religiosos, funcionais e da relação com o trabalho, o idealismo proporcionou o uso da arte como forma de alienação.

Se Marx acerta na crítica à estética idealista, ao ver que a obra de arte não é apenas um suporte para a apreciação do gosto estético - concepção da arte pela arte - ele erra quando supõe em seu sistema estrutural que a arte é resultado do modo de produção aplicado na base econômica. Como vimos, Marx acreditava que ao se mudar a infra-estrutura, a superestrutura seria remodelada como consequência dessa mudança, posição que foi abandonada posteriormente pela maioria dos seus seguidores. Em nomes como Gramsci, Adorno e Lukács, a política revolucionária deve atuar de forma dialética, intervindo simultaneamente na base econômica e na cultura. Neste sentido, a estética marxista impõe que as obras de arte sejam veículos de reflexão social; que discutam a realidade social que nos rodeia; que sejam uma forma de crítica, de denúncia ou mesmo de intervenção. Neste sentido, a estética marxista é o extremo oposto da

estética lewisiana, na medida em que Lewis vê como principal papel da arte a possibilidade de podermos transcender para além das limitações materiais e até mesmo humanas. No marxismo a arte é uma lente que nos faz enxergar a realidade sob o prisma político, enquanto em Lewis essa lente nos mostra o mundo sob uma perspectiva espiritual ou religiosa.

É em nosso último capítulo que vemos, então, como as estéticas marxista e lewisiana se aproximam. Esse ponto de convergência está exatamente onde a doutrina marxista se mostrou mais consistente: a crítica à fetichização da mercadoria. Ao analisarmos os escritos de Lewis vimos que ele não era um antimarxista, ao contrário, chegou a dizer que as relações sociais comunistas estavam muito mais próximas do ideal cristão do céu do que o sistema capitalista. Por outro lado, sua abordagem a respeito da relação de consumo na contemporaneidade se harmoniza perfeitamente ao da teoria marxista, ambas veem ressoar nas obras de arte o esvaziamento e a alienação próprios da mercadoria. Os autores, embora chegue a mesma conclusão sobre o estado das obras de arte em uma sociedade de consumo, enxergam a origem desse estado de coisas de formas diferentes. Para Marx, a causa central dos problemas no capitalismo é a luta de classes; para Lewis esse problema é resultado da natureza decaída do homem por causa do pecado. Como observou Scruton, o problema do consumismo no mundo moderno apontado pelo marxismo não apresenta nada de novo em relação à condenação bíblica da idolatria. É a propensão do homem ao pecado da idolatria que o leva à alienação e ao fetiche da mercadoria.

Por não coincidir a origem do mal da mercadoria com a luta de classes, mas no próprio homem decaído, as propostas estéticas para as obras de arte em Lewis se distinguem frontalmente das propostas do marxismo. O desenvolvimento deste capítulo, portanto, postulou o que a *Alegria* de Lewis tem a dizer ao marxismo. A teoria lewisiana nos apresenta a *Alegria* não somente como um prazer estético, mas como um desejo prazeroso. Esse desejo, que se manifesta através da arte, revela ao homem seu anseio pela completude, por algo que ele busca, mas que nada deste mundo material pode satisfazer. Ao contrário da visão marxista, a incompletude do ser humano não existe pela carência ou precariedade dos meios de existência, sejam eles materiais ou culturais. Essa percepção do anseio pelo transcendente que se manifesta na experiência estética ou, como abordou Bataille, na experiência interior do desejo sexual, são frutos

do vazio existencial inerente ao ser humano, nas palavras do escritor Feodor Dostoievski, "um vazio do tamanho de Deus".

Para esteticistas filosóficos cristãos como Lewis a arte contemporânea tem representado a própria morte da arte. Ao matarem Deus na cultura, o pensamento contemporâneo tem decretado o próprio fim da arte. Não que objetos e performances deixam de ser designados como obra de arte, mas que o sentido de ser da obra deixa de existir para se tornar mais uma mercadoria com seu valor de troca. Embora tenha apresentado muito bem o problema da sociedade de consumo no capitalismo e como as próprias obras de arte acabam se transformando em mercadoria, o que o marxismo clássico propôs, ou mesmo os chamados autores da nova esquerda ou do marxismo cultural propõe, não são o suficiente para salvar a arte da sua degradação. Para Lewis, é o que é possível fazer com a obra de arte que legitima sua existência. Que a arte denuncie, reflita ou mesmo intervenha nas condições sociais da sociedade, ela não pode prescindir da experiência do belo, do sublime ou do imaginativo. Sem essas qualidades, capazes de proporcionar a experiência transcendente por meio da arte, as obras como meros suportes de reflexão da realidade estão fadadas ao monótono e ao infrutífero. É neste sentido que Lewis achava que a fantasia e os contos de fadas era o melhor gênero literário para possibilitar a experiência estética.

A estética em C. S. Lewis se configura um verdadeiro encontro entre filosofia da arte, crítica literária e teologia. O marxismo e sua estética rejeitam como pressuposto a possibilidade transcendente e, desta forma, a metafísica e a teologia. Sendo assim, foi possível a Lewis compreender e, de algum modo, acolher a crítica materialista porque seu escopo de pensamento está em uma dimensão mais complexa do que o marxismo. O marxismo reduz tudo à matéria e por isso mesmo faz-se incapaz de desvelar o fenômeno estético em todas as suas nuances. Sem ter como explicar essa experiência humana por meio de sua ciência, ele a considera como ideológica, que só seria justificável se usada para atingir propósitos políticos da luta de classes. O marxismo nega a experiência interior humana, seu anseio pelo transcendente e suas formas de aparição. Uma estética teológica, como Lewis se propõe a desenvolver, é capaz de incorporar as questões marxistas sem prescindir do espiritual na arte.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013.
- ALVES, Rubem. *O que é religião*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior: seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953: Suma ateológica*, v. 1. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre: L&PM, Porto Alegre, 1987.
- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Coimbra: Almedina, 2005.
- BOUCHER, Geoff. *Marxismos*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- CASSIDY, Joseph P. Sobre o discernimento. In: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Orgs.). *C.S. Lewis*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p.333-352.
- CHESTERTON, G. K.. *O homem Eterno*. São Paulo: Mundo Cristão, 2010.
- DIAS, Rosa Maria. *Arte e vida no pensamento de Nietzsche*. Cad. Nietzsche, São Paulo, vol.36, p. 227-224, 2015.
- DOWNING, David. *C. S. Lewis: o mais relutante dos convertidos*. São Paulo: Vida, 2006.
- DUARTE JÚNIOR, João Fransisco. *Por que arte-educação?* Campinas: Papirus, 2012.
- DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo*. 2º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2012.
- DURIEZ, Colin. *O dom da amizade: Tolkien e C.S. Lewis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1993.
- EAGLETON, Terry. *A morte de Deus na cultura*. 1º ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.
- FERNÁNDEZ BUEY, Francisco. *Marx (sem ismos)*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- FORTE, Bruno. *A porta da Beleza: Por uma estética teológica*. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.
- FREDERICO, C. A arte em Marx: um estudo sobre os Manuscritos Econômico-Filosóficos. *Revista Novos Rumos, [S. l.]*, n. 42, p. 3-24, 05, 2004.

Disponível em:

<https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2144>. Acesso em: 21 abr. 2023.

FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. 1º ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HUISMAN, Denis. *A estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

FISCHER, Ernsts. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos e escritos, Vol V: Ética. Sexualidade. Política*. Organização, seleção de textos e revisão técnica Manoel Barros da Motta. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2017, p. 141-157.

JACOBS, Alan. As crônicas de Nárnia. In: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 333-352.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

JASPER, David. The Pilgrim's Regress e Surprised by joy. In: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 279-295.

JOÃO PAULO II, Papa. *Carta do Papa João Paulo II Aos Artistas* (14 de abril de 1999). Disponível em:

https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html. Acesso em: 20 ago. 2017.

KIERKEGAARD, Soren. *O desespero humano* (Col. Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LEWIS, C. S. *A abolição do Homem*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

LEWIS, C. S. *Além do planeta silencioso*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

LEWIS, C. S. *A última noite do mundo*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018a.

LEWIS, C. S. *Cartas de um diabo a seu aprendiz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

LEWIS, C. S. *Cristianismo puro e simples*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LEWIS, C. S. *Milagres*. São Paulo: Editora Vida, 2006b.

LEWIS, C. S. *O grande abismo*. São Paulo: Editora Vida, 2006a.

LEWIS, C. S. *O peso de glória*. São Paulo: Editora Vida, 2008.

- LEWIS, C. S. *O problema do sofrimento*. São Paulo: Editora Vida, 2006b.
- LEWIS, C. S. *O regresso do peregrino*. Uma apologia alegórica ao cristianismo, à razão e ao romantismo. Rio de Janeiro: Ichtus Editorial, 2011.
- LEWIS, C. S. Reflexões sobre o terceiro mandamento. In: LEWIS, C. S. *Deus no banco dos réus*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018b, p. 242-246.
- LEWIS, C. S. *Sobre histórias*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018c.
- LEWIS, C. S. *Surpreendido pela alegria*. São Paulo: Mundo Cristão, 1998.
- LEWIS, C. S. Três maneiras de escrever para crianças. In: LEWIS, C. S. *As crônicas de Nárnia*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009d, p. 739-751.
- LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. São Paulo: UNESP, 2009c.
- MARTINS JUNIOR, Joaquim. *Como escrever trabalhos de conclusão de curso: instruções para planejar e montar, desenvolver, concluir, redigir e apresentar trabalhos monográficos e artigos*. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- MARX, Karl. *A Ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MCGRATH, Alister. *Conversando com C. S. Lewis*. São Paulo: Planeta, 2014
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2006.
- OLIVEIRA, Cláudio. Do gosto, da arte e do belo ou de dois conceitos de estética em Agamben. In: AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 65-91.
- OLDRINE, Guido. *Os marxistas e as artes: princípios de metodologia crítica marxista*. Maceió: Coletivo Veredas, 2019.
- OTTO, Eudolf. *O Sagrado*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SANTANA MATHIAS, M.; CRISTINA SALVATTI COUTINHO, L. A arte sob a perspectiva do marxismo: uma atividade humana potencialmente humanizadora. *Germinal: marxismo e educação em debate*, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 223–234, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/33760>. Acesso em: 21 abr. 2023.
- SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.

- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROOKMAAKER, H. R. *A arte moderna e a morte de uma cultura*. Viçosa: Ultimato, 2015.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1989.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Porto: RÉ-S-Editora, s/d.
- SCRUTON, Roger. *O rosto de Deus*. São Paulo: É Realizações Editora, 2015.
- SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações, 2013
- SCRUTON, Roger. *Uma breve história da filosofia moderna: de Descartes a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SCRUTON, Roger. *Tolos, fraudes e militantes: pensadores da Nova Esquerda*. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- SHIPPEY, T. A. The Ransom trilogy. In: MACSWAIN, Robert; WARD, Michael (Org.). *C. S. Lewis*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 297-314.