

ARTE, RELIGIÃO E ILUMINAÇÃO ANTECIPATÓRIA EM ERNST BLOCH

Thiago Reis¹

Resumo: Este artigo pretende considerar como Ernst Bloch, conjuntamente à filosofia marxista, tenta articular os pressupostos de uma nova filosofia, baseada no pensamento utópico-concreto, mediada pela arte, religião e iluminação antecipatória.

Palavras-chave: Utopia. Marxismo. Herança Cultural. Anagnórisis.

Abstract: This paper intends to investigate how Ernst Bloch, in accord with Marxist philosophy, tries to delineate the grounds of a new philosophy, based in utopian-concrete thinking, mediated by the Art, Religion and Anticipatory Illumination.

Keywords: Utopia. Marxism. Cultural Heritage. Anagnorisis.

Em *A Ideologia Alemã* podemos identificar três aspectos gerais quanto à definição do conceito de ideologia. Num primeiro momento, tal conceito serve para designar, de modo genérico, todo e qualquer conteúdo espiritual-cultural – isto é, a moral, a religião, a arte, filosofia etc. O segundo significado, ademais, corresponde ao predomínio social de uma “falsa consciência” que, segundo a observação de Marx e Engels, acaba por perverter o sentido das reais condições que regem a vida – ou seja, *ideologia* enquanto formadora de uma superestrutura social, comumente anteposta aos processos materiais, à infraestrutura. Por fim, a ideologia também é definida como um aparelho determinante na composição do poderio político e econômico da classe dominante. Nesse sentido, ela se converte na generalização de um particular, na hegemonia que dissimula os reais propósitos de uma classe.

Geralmente, tanto nos escritos de Marx quanto na tradição que daí se segue, o conceito de ideologia é utilizado para designar uma consciência equivocada, falsa, que se interpõe à classe oprimida, ou seja, ideologia enquanto instrumento de dominação capaz de obnubilar as contradições existentes nos processos materiais. Por outro lado, alguns pensadores marxistas, como Gramsci, Kosik e Bloch, empreenderam uma releitura da noção mesma de ideologia. Esse é, em termos gerais, o ponto de vista defendido por Gramsci – a ideologia deve complementar a função sistemático-totalitária do universo revolucionário. Ou seja, além da luta pela conquista dos meios concretos de

¹ Doutor em filosofia pela UFMG. E-mail: thiagoreis85@yahoo.com.br

produção e reprodução da vida – e até mesmo a antecedendo – é preciso que surja, no interior desses movimentos, uma luta cultural, espiritual, uma renovação, por assim dizer, do conjunto de ideias que conduzem a vida e que seja capaz, acima de tudo, de provocar uma aliança hegemônico-anticapitalista, uma identidade entre diversos setores da sociedade civil (obviamente que não baseada no forte aparelho repressivo do Estado, que revelaria, inversamente, uma apatia ou fraqueza ideológica por parte dos cidadãos).

As ideologias devem ser vistas como forças ativamente organizadoras que são psicologicamente válidas, moldando o terreno no qual homens e mulheres atuam, lutam e adquirem consciência de suas posições sociais. Em qualquer “bloco histórico”, comenta Gramsci, as forças materiais são o “conteúdo” e as ideologias “a forma”.²

O pensamento blochiano, nesse sentido, não só converge com o de Gramsci, como dá um passo a mais na reorientação do conceito mesmo de ideologia – o qual, já se pode adiantar, apresentar-se-á demasiado herético (do ponto de vista ortodoxo-marxista, é claro). O filósofo pretende criar um espaço de variação nos próprios conteúdos ideológicos já existentes, dar-lhes uma nova “funcionalidade” para, a partir deles, estabelecer o *outro lado da ideologia* – cujas instâncias abririam um caminho para o *contragolpe* em relação à dominação vigente.³ É necessário ressaltar que a *ideologia*, para Bloch, constitui-se enquanto um corpo imaterial único que se arrasta conjunta e dialeticamente à processualidade histórica, vista aqui como um todo em seu desdobramento. Nesse sentido, a ideologia não deve apreendida somente em suas dimensões particulares, isto é, em relação a uma má consciência imediatamente vinculada a certa realidade social (época burguesa, feudal, etc.). Cada época e cada classe dominante, para além dos seus interesses, deposita nesse corpo imaterial uma *herança cultural*, criando uma *cultura de efeito continuado*, um conjunto de “excedentes” que se perpetuam ao longo da história. Por isso, diz-nos Bloch, “toda grande cultura pregressa é a iluminação antecipatória de uma vitória na medida em que esta ao menos pôde ser edificada com imagens e ideias sobre os cumes do tempo com

² EAGLETON, T. *Ideologia, uma introdução*, p. 109.

³ Ou *contrafogo*, para usar um termo cunhado por Pierre Bourdieu. É interessante ainda notar os desdobramentos desse conceito obtidos por Christoph Türke, em seu livro *A Sociedade Excitada*, os quais, *mutatis mutandis*, se aproximam e muito do propósito blochiano em relação à ideologia. Esse ponto de vista, a nosso ver, mostra-se extremamente pertinente frente às atuais discussões sobre a dominação exercida pela cultura de massas na sociedade contemporânea. Muito mais do que combater a estrutura já interposta, abre-se a possibilidade de utilizá-la “profanamente”, aproveitando o seu alcance abrangente, para promover uma ruptura nos indivíduos.

longo alcance visual, portanto não apenas no e para o seu tempo”.⁴ E a força que subjaz a herança cultural, capaz de perpetuar conteúdos sob a forma de uma *cultura de efeito continuado*, é justamente a energia ativa da função utópica, e que se faz presente na consciência antecipadora: “a função utópica arranca os assuntos da cultura humana do leite pútrido da mera contemplação e desse modo descortina sobre cumes de fato galgados o panorama ideologicamente desimpedido do conteúdo da esperança”.⁵

A tentativa de Bloch, diga-se de passagem, não consiste em refutar os aspetos dissimuladores da ideologia, já apontados por Marx, mas antes, em recapitular tal noção segundo outra perspectiva, uma definição mais positiva, levando em conta a posição estratégica da cultura sob o ponto de vista prático-revolucionário. Ao mesmo tempo em que a ideologia pode se portar como um entrave reacionário, perpetuador do *status quo*, ela ainda guardaria em si uma característica perturbadora, um lampejo capaz de despertar, num estalo, a consciência revolucionária. Ainda que o filósofo concorde com a afirmação de que a ideologia, geralmente, apresenta-se revestida sob a forma de um “embelezamento do existente” – de ilusões que são criadas por um “grupo suficientemente ocioso” a fim de, conscientemente ou não, dissimular as verdadeiras raízes econômico-sociais da realidade – esse *embelezamento*, como veremos adiante, também pode se apresentar sob a forma de um aspecto emancipatório, sob a imagem de um *totum* utópico que, apesar de ainda-não-realizado, torna-se uma orientação necessária em vistas do *topos* pretendido.

Ao invés de contribuir para uma crítica desesperada, que retrate a degradação cultural – pois todo pessimismo carrega consigo a sombra de sua persistência –, a cultura de entretenimento é incorporada e *corrigida* pelo espírito otimista de Bloch. “A capacidade de iludir do impulso para o *happy end* apenas desabona o estado em que se encontra a sua racionalidade; este, porém, é passível tanto de instrução quanto de melhoramento”.⁶ Por trás de todo o *espetáculo* armado reside uma potencialidade igualmente espetaculosa: a da subjetividade, sob a força ativa dos sonhos diurnos. E ao *happy end* que é utilizado como ferramenta de manutenção da ordem vigente, de forma inócua e simplesmente contemplativa, é preciso que seja disparado o *contrafogo* de um *happy end* que não seja mais um prazer abstrato, e sim uma exigência bem orientada, um devera ser realizado. Que o fantasiar se torna cada vez mais banalizado pelo fetiche

⁴ BLOCH, E. *Princípio Esperança*, I, p. 155. (Doravante, PE).

⁵ PE, I, 157.

⁶ PE, I, 430.

último das mercadorias, é um fato. É por isso que se torna igualmente urgente saber mais sobre os sonhos diurnos, torná-los menos “caprichosos”.

Contudo, a relação do pensamento de Bloch com a ideologia não se esgota apenas num esforço crítico. É importante observar também como os conteúdos ideológicos tomam parte em seus escritos. Primeiramente, veremos de que forma a teologia repercute no pensamento blochiano. A partir daí, pretendemos traçar um paralelo entre a arte e a religião, pois ambas as perspectivas, a nosso ver, encontram-se, aqui, indissociáveis.

1. Ateísmo religioso e fé revolucionária

Numa carta de 1918, Bloch escreve à W. Muehlon, seu editor, mostrando-se insatisfeito com Hugo Ball, com quem mantinha contato próximo, referindo-se à visão pouco profunda que este possuía a respeito da religião judaica e que se convertia num “antissemitismo escandaloso”. Diz o filósofo: “Ball sabe muito bem (...) que sou um judeu consciente de minha raça, orgulhoso de meu velho e misterioso povo, que me sinto em casa na grande tradição religiosa do meu povo e me orgulho desse sangue”.⁷ Bloch, diga-se de passagem, não era um judeu praticante, considerava-se ateu desde os seus 13 anos. Contudo, isso nunca o impediu de recolher na tradição religiosa alguns elementos que, posteriormente, lhe serviriam como base de sustentação para a sua filosofia. As suas primeiras obras, *O Espírito da Utopia* e *Thomas Münzer, teólogo da revolução*, priorizam uma ética mística do sujeito, centrada em figuras como o “auto-encontro”, a “reconstrução da unidade perdida”.⁸ A influência da cabala, como veremos a seguir, talvez seja o ponto mais alto da relação entre o pensamento místico-messiânico e a metafísica de Bloch. Como observa Münster: “é importante destacar que Bloch, e também Benjamin, se interessam pela doutrina da cabala porque esta coloca no centro a teoria do *auto-encontro* místico como mergulho divino na figura do Deus escondido”.⁹ Mesmo nos escritos de maturidade, quando se dá uma aproximação mais estreita de Bloch com o pensamento de Marx, as categorias místicas outrora presentes na gênese de seu pensamento ainda permanecem latentes.

⁷ BLOCH, E. *Três Cartas de Ernst Bloch a Wilhem Muehlon*. In: MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse*, p. 239-244.

⁸ Cf. MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse*, p. 113 e ss.

⁹ MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse*, p. 124.

Sob um ponto de vista sociológico, Bloch acredita que a religião – uma vez que o homem ainda não encontrou a sua satisfação plena na realidade, e quiçá poderá fazê-lo – pode preencher um *locus* bastante “inflamável” no ser humano, potencialmente aproveitável em termos revolucionários. De modo mais amplo, é verdade, Bloch não quer fazer uma apologia à religião, ela mesma, mas quer extrair dela os elementos necessários para a construção de um *ateísmo religioso*. De acordo com Furter,

Bloch não ressentia nenhuma necessidade de eliminar o fenômeno religioso, porque seria eliminar uma tensão necessária ao homem para se projetar na transcendência. Simplesmente, afirma que não é necessário que esta transcendência seja “celestial”, isto é, seja colocada fora da nossa realidade. O fim das religiões não é a eliminação da fé, mas uma reinterpretação que assuma a sua herança numa meta-religião.¹⁰

A intenção filosófica de Bloch, pode-se dizer, sempre esteve voltada a atizar uma “fé secreta” que alimenta a vida. Mais do que a percepção consciente e necessária das contradições que regem o metabolismo capitalista é fato que, para Bloch, sem a sobre-dose da esperança, sem o otimismo militante, a conquista pela *pátria*, mesmo que mediada de modo emancipatório, dificilmente poderia ocorrer. O ateísmo religioso blochiano, nesse sentido, torna-se uma tentativa de fazer o homem reencontrar a fé em si mesmo, de fazer ressurgir nele uma nova mentalidade messiânica, que seja capaz de unir “o marxismo e o sonho do incondicional, no mesmo passo e na mesma cruzada”.¹¹

E ainda que Marx com razão tenha depositado o impulso para a nova vida decisivamente sobre o *homo oeconomicus*, sobre o controle de pontos de interesse econômico, para que a ordem paradisíaca do socialismo racional (...) seja conquistada arduamente e através de uma luta mundanamente sábia contra o mundo, *a verdade é que não se morre por mero orçamento de produção cabalmente organizado* (...).¹²

Não pretendemos aqui esgotar as intrincadas relações que Bloch estabelece com a religião, o que necessitaria, por si só, de um estudo bastante exaustivo. Contudo, um elemento particularmente especial, relacionado a esse assunto, pode nos fornecer um *background* de todo o pensamento blochiano. Trata-se da imagem bíblica do *Êxodo*.

¹⁰ FURTER, P. *Dialética e Esperança*, p. 175. O capítulo 53, no terceiro tomo de *O Princípio Esperança*, apresenta uma visão mais detalhada das reflexões blochiana acerca da religião. Cf. PE, III, 266 e ss.

¹¹ BLOCH, E. *Thomas Münzer, teólogo da revolução*, p. 207.

¹² PE, II, 137.

Como se sabe, coube ao profeta Moisés, por intermédio do Deus do êxodo, Javé (ou Jeová), livrar o seu povo da condição de escravos, torná-los livres. “Na escravidão do Egito, podia se viver (...) mas não existia História senão como a opressão dos outros”.¹³ Ademais, como nos mostra a interpretação de Bloch, Javé, ao se “apresentar” a Moisés, disse: *Ehie asher ehie* [Eu sou aquele que é].¹⁴ Essa autodesignação, em contrapartida, deve ser entendida sob a luz de certas nuances, em específico, segundo o trato hermenêutico. No que diz respeito ao termo *ehie*, ele é uma derivação do verbo *haia*, que tanto pode significar *ser* quanto *dever*. Ora, segundo o filósofo, o Deus do Êxodo se aproxima radicalmente do *movimento*, ao qual Ele mesmo se submeteu, rumo à *pátria* prometida, ao *futurum* Canaã. Portanto, o Deus do Êxodo, diretamente relacionado ao *tempo dos homens*, difere-se substancialmente do Deus estático, o criador de um mundo já definido, já dado; é nesse sentido que, para o filósofo, o Deus proclamado na era *mosaica* também assume a forma da esperança, o Deus *spes*:

O exílio conferiu ao Deus *spes* o brilho mais doloroso possível, pelo fato de o próprio Javé, pelo visto, ter ido parar no exílio junto com seu povo. Para a cabala, o próprio Deus como *Shechina*, isto é, como coabitação de sua luz, ficou sem pátria numa criação em que o ser humano até aparece, mas onde se encontra preso: a *Shechina* não brilha a partir do princípio do mundo, mas como luz messiânica do consolo e da esperança.¹⁵

A interpretação blochiana acerca do *Deus em exílio* encontra-se interpolada com a cosmogonia cabalística de Isaac Lúria que, por seu turno, tentou dar um sentido “histórico” para a questão do exílio judaico. De acordo com o teólogo, “o mundo surgiu como contração (*tzimtzum*) de Deus, logo, uma prisão desde a origem; ele representa o cativeiro tanto de Israel quanto das centelhas das almas de todos e, por fim, também de Javé”.¹⁶ Essa *contração*, diz-nos Scholem, é o símbolo de um “recolhimento da essência divina para dentro de si mesmo, é um exílio primordial, um autobanimento”.¹⁷ O recolhimento de Deus para dentro de si acabou por criar um espaço primordial, *pleroma*, o que possibilitou a existência de outras coisas, propriamente distintas da essência divina. Mas, pode-se questionar, por que Deus se recolheria, colocar-se-ia em

¹³ FURTER, P. *Dialética e Esperança*, p. 176.

¹⁴ Êxodo: 3,14

¹⁵ PE, III, 320.

¹⁶ PE, III, 320.

¹⁷ SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p. 133.

exílio? De acordo com o sistema luriânico, justamente para perpetuar “uma purificação gradativa do organismo divino dos elementos do mal”.¹⁸ Em seguida à *tzimtzum*, ocorrem mais dois processos: *schevirá*, ou a “quebradura dos vasos” e *tikun*, a restauração harmoniosa do defeito que surgiu no mundo por meio da *schevirá*.

Em termos bastante breves, quando Deus se recolheu, deixou alguns resquícios dispersos no *pleroma*, os quais deram origem aos “arquetipos de toda existência, as formas, determinadas pelas estruturas das *sefirót*”.¹⁹ As *sefirót* são tidas como uma espécie de recipientes (ou *vasos*), nos quais Deus depositou a sua luz divina. Entretanto, os vasos que receberam essa luz superior também eram constituídos por “misturas inferiores de luz”, isto é, pelo *mal*.²⁰ Disso decorre que, ao não suportarem a poderosa luz divina, devido à tensão originária entre a luz superior e as inferiores, esses vasos se despedaçaram, espalhando pelo *pleroma* diversos fragmentos, ou cacos (*kliplot*). Observe-se que “quando se rompem os vasos não é Deus quem se quebra, mas, ao contrário, tudo o que não é Deus, incapaz de conter sua luz, fragmenta-se em pedaços, nos quais a luminosidade divina não se extingue”.²¹

Com o terceiro momento, o *tikun* – e que diz respeito ao estado atual de coisas (segundo os cabalistas, obviamente) – tem-se o início do mundo do *Fazimento*. Nesse estágio devem ser restaurados o conjunto e a harmonia das *centelhas* divinas, que ainda permanecem exiladas de seu verdadeiro lugar. Tais centelhas, por sua vez, encontram-se misturadas às “forças demoníacas”, simbolizadas aqui pela constituição mesma das *kliplot*. A separação dessas essências tão distintas é o esforço principal no estágio do *tikun*. Essa missão foi primeiramente confiada ao homem primordial, Adão, incumbido de, “por meio do poder concentrado de sua meditação e ação espiritual”, restituir às centelhas caídas o seu devido lugar. Entretanto, Adão falhou. Para Lúria, “a queda de Adão corresponde, no plano antropológico, à quebradura dos vasos no plano teosófico”²²: a “grande alma” de Adão, na qual estava concentrada “toda substância da alma de toda humanidade”, também sofre uma ruptura. Dos fragmentos da alma de

¹⁸ SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p. 134.

¹⁹ SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p. 134.

²⁰ Não existe um sistema único, uma síntese ou unidade dentro da *scientia cabalea*; pelo contrário, existem teorias diferentes, seguindo tendências diversas e que, inclusive, podem ser contraditórias entre si. A respeito das *Sefirót*, tal simbolismo surgiu no primeiro registro cabalista, por volta 1180, no sul da França, e consiste na descrição de uma *árvore da vida* que conteria em si dez atributos divinos. Essa decalógia serviu de arquetipo para as interpretações dos cabalistas posteriores, sempre no que respeita as manifestações divinas. Cf. SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p. 105 e ss.

²¹ KANGUSSU, I. *O último limiar*, p. 03-04.

²² SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p. 138.

Adão, que também continham em si as centelhas divinas (*Schehiná*), surge a existência humana: *desde o seu início, a vida humana é o cenário do exílio da alma*. Caberá, portanto, à humanidade assumir a tarefa de restaurar o esplendor originário da face divina, que ainda encontra-se incompleta. É interessante notar que a intervenção humana se torna, por conseguinte, indispensável para a construção do caminho que leva do exílio ao auto-encontro, à verdadeira *identidade*, onde a existência e essência finalmente coincidem.

Ao final de todo esse dramateológico, podemos traçar alguns paralelos que se mostram mais evidentes entre a filosofia blochiana e a utopia religiosa. Como aponta Furter, Deus, no sentido utópico de Bloch, nada mais é que o ideal ainda desconhecido do homem, a identidade ainda-não-realizada: “a revelação de *Deus* depende da realização do homem. Na medida em que soubermos o que é o homem, seremos capazes de afirmar o que é Deus”.²³ O êxodo, por seu turno, torna-se o correlato de uma humanidade que ainda se encontra submersa na *obscuridade do instante vivido*, mas que, não obstante, também deseja encontrar o instante perfeito (*nunc stans*), parcialmente revelado por intermédio do *summum bonum*, a promessa do “bem supremo, constituindo a unidade de virtude e felicidade, de reino ético e novo reino físico” e que “torna-se a cifra para o *reino de Deus na terra*”.²⁴

A verdadeira gênese não se situa no começo, mas no fim, e ela apenas começará a acontecer quando a sociedade e a existência se tornarem radicais, isto é, quando se apreenderem pela raiz. Porém, a raiz da história é o ser humano trabalhador, produtor, que remodela e ultrapassa as condições dadas. Quando ele tiver apreendido a si mesmo e ao que é seu sem alienação, surgirá no mundo algo que brilha para todos na infância e onde ninguém esteve ainda: a pátria.²⁵

Muitas das pistas para a construção da *pátria* já se encontram dadas. O trabalho filosófico de Bloch, principalmente em sua análise estética, a nosso ver, corresponde ao ato de perceber e libertar as centelhas que ainda se encontram resguardadas em diversas obras e que, não obstante, contêm a *luz messiânica* que nos indicará o caminho rumo à emancipação. Se a religião é o solo no qual Bloch prepara a sua filosofia, a arte será colhida como a sua flor mais viva. A arte, para o filósofo, se apresenta como o

²³ FURTER, P. *Dialética e Esperança*, p. 174.

²⁴ PE, III, 405.

²⁵ PE, III, 426.

espaço privilegiado da consciência antecipadora, onde o *novum* ganha maior evidência, justamente por tornar-se *aparência*, uma manifestação materialmente plasmada.

Retomando a questão do papel da ideologia e da função utópica no pensamento blochiano, a *herança cultural* representa, portanto, um *locus* especial, um espaço em que foram abrigados, ao longo da história humana, os signos, em certa medida cifrados, dos realismos possíveis – os *excedentes utópicos* que refletiram, e ainda refletem, os anseios ainda-não-realizados da humanidade. O filósofo pretende, a partir desses conteúdos, promover uma releitura de tais excedentes, decifrando e atualizando-os, sempre em conformidade ao materialismo dialético. No *Princípio Esperança*, estão catalogados diversas fantasias artísticas, constituindo um monumental mosaico de imagens que vão desde Homero até o romance popular, da arquitetura egípcia à arte gótica, do rococó ao estilo *minimum* do Biedermeier, da dança folclórica até a pantomima expressionista. Em suma, ele recolhe, nas esferas mais variadas da cultura as imagens do futuro cativo: o filósofo pretende liberar as *centelhas* que ali brilham, e acima de tudo, nos revelar os caminhos constitutivos para o auto-encontro. E apesar de tais obras terem sido produzidas sobre a “ossatura” social das mais diversas épocas, o filósofo não medirá os seus esforços para tentar demonstrar que, apesar das circunstâncias, elas essencialmente se convergem num ponto específico do tempo, o *futurum*. A análise estética de Bloch não trata, simplesmente, de uma leitura sobre a forma ou o conteúdo de diversas obras; quando o filósofo empreende a sua análise crítica é totalmente acentuado o surgimento de um profundo sentimento, quase religioso, ou mesmo religioso, que busca revelar, incansavelmente, no tom de cada obra escolhida, o potencial emancipatório da humanidade.

E, ainda assim, em todas essas esferas, com seus variados conteúdos, a função utópica está agindo: entusiasticamente nas obras menores, de maneira precisa e realisticamente *sui generis* nas grandes obras. (...) Para todos os lados voltam-se atos e imaginações prospectivos, rumam estradas oníricas subjetivas, mas eventualmente também objetivas, do que veio a ser para o que se conseguiu alcançar, para aquilo que foi bem-sucedido e está simbolicamente circunscrito.²⁶

Pode parecer ainda, apesar do que já foi dito acima, que essa volta aos conteúdos culturais passados represente um lado paradoxal do pensamento blochiano. Para evitar esse equívoco teórico, também podemos nos servir, como observa Vincent Geoghegan,

²⁶ PE, I, 25.

de uma diferenciação entre rememoração (*anamnesis*) e “reconhecimento” (*anagnórisis*).²⁷ O primeiro tipo, como já foi visto, refere-se “apenas ao que já veio a ser”, ao saber que submerge, de modo compulsivo, no passado e que, aos olhos de Bloch, não acrescenta ao presente nada de verdadeiramente novo – a despeito, o inconsciente freudiano, revelaria, de modo *sui generis*, o exemplo maior desse saber rememorativo, ou regressivo:

O inconsciente é pensado aqui, portanto, exclusivamente o *não-mais-consciente*. Como tal, ele povoa unicamente a paisagem lunar de um déficit cerebral. Assim, mesmo quando a psicanálise designa isso como um novo pré-consciente, não se trata de uma consciência que nasce com um novo conteúdo, mas de algo antigo com conteúdos antigos, que meramente havia submergido e que agora pode ser transposto novamente mediante uma rememoração mais ou menos direta. Desse modo, o inconsciente é, para Freud, unicamente o esquecido (para ele, o propriamente pré-consciente, que normalmente é capaz de se tornar novamente consciente sem mais nem menos) ou o reprimido (para ele, o propriamente inconsciente, “não só descritiva, mas também dinamicamente inconsciente”, que não é capaz de se tornar consciente sem mais nem menos).²⁸

A *anagnórisis* (do grego ἀναγνώρισις), em contrapartida, é o sobressalto da revelação, nos quais os vestígios da memória são reatualizados para o presente – não enquanto frutos de uma simples correspondência com o que-já-se-efetivou, mas a “presentificação” de algo realmente novo, até então imperceptível e que, de um modo ou de outro, permanecia latente nos conteúdos passados. “*O poder do passado reside em sua complicada relação de semelhança/dessemelhança com o presente. Essa tensão ajuda a moldar o novo*”.²⁹ Este termo – *anagnórisis* – foi utilizado por Aristóteles, na *Poética*, para designar aquelas situações em que os personagens da tragédia “reconhecem a verdade quando ela lhes é mostrada, revelando uma compreensão do padrão universal que eles nunca tiveram antes”; as peças, comumente, são “salpicadas com expressões como ‘Finalmente compreendo’ ou ‘Eu estava cego e agora vejo’”.³⁰ Deste modo, como alternativa à experiência do saber fundado na *anamnesis*, Bloch encontrará, por meio da *anagnórisis*, a possibilidade de um *uso utópico da memória*: ele

²⁷ GEOGHEGAN, V. “Remembering the future”, p. 21 e ss. In: *Not-yet: reconsidering Ernst Bloch*. Org. Jamie O. Daniel e Tom Moyla. Cf. JAY, M. *Marxism and Totality*, p. 190.

²⁸ *PE*, I, 116.

²⁹ GEOGHEGAN, V. “Remembering the future”, p. 22.

³⁰ MCLEISH, K. *Aristóteles*, p. 32.

será capaz de perceber os traços do futuro contidos no passado. Em *Thomas Münzer, teólogo da revolução*, obra em que o filósofo analisa a primeira manifestação das possibilidades revolucionárias da época moderna – ou seja, um estudo historiográfico – Bloch lança-nos uma advertência, a de “como deve ser lido este livro”:

Sempre queremos permanecer em nossa própria circunstância. Assim também não olhamos, aqui, de nenhum modo, para trás. Pelo contrário, engajamo-nos no passado enquanto ele é presente. E, deste modo, outros se transformam, os mortos retornam, seu gesto ainda revive em nós. Münzer sucumbiu da maneira mais brusca, embora tivesse almejado o que há de mais grandioso. Quando o analisamos enquanto homem de ação, ressaltam nele o presente e o absoluto, numa perspectiva altaneira e mais ampla que numa experiência demasiado vivida, e, apesar disto, com vigor idêntico.³¹

Até aqui estivemos voltados para o estudo de alguns aspectos que, a nosso ver, podem nos fornecer um espectro, um pano de fundo da teoria estética blochiana. É certo que ainda precisaríamos agregar muitos outros elementos para remontar a real dimensão da intrincada articulação que arte e religião recebem na filosofia de Bloch. Todavia, com o que foi ressaltado até agora poderemos traçar um esboço geral de como o filósofo relaciona a arte à transformação do mundo. Resta-nos ver como a arte é capaz de guardar em si os índices de uma *iluminação antecipatória*.

2. A arte enquanto laboratório dos realismos possíveis

“O sonho diurno é o prelúdio da arte”.³² Essa afirmação nos indica, antes de tudo, que a arte, sob a perspectiva blochiana, encontra o seu substrato fundamental nos sonhos despertados, no fantasiar diurno. Os quatro aspectos do sonho desperto – o livre curso, o ego preservado, a melhora do mundo e o desejo de ir até o fim – estariam em estreita relação com o fazer artístico, e mais, pressuporiam nele uma pré-disposição clara: a manifestação intensa do desejo de ir além, de romper o instante vivido. (É importante observar que, assim como nem todo sonho diurno é *autêntico* – num sentido blochiano – nem toda obra de arte conterà a função utópica). De acordo com a noção

³¹ BLOCH, E. *Thomas Münzer, teólogo da revolução*, p. 01. Não poderíamos deixar de indicar, mais uma vez, a semelhança da perspectiva blochiana com a de Walter Benjamin que, em suas *Teses sobre o conceito de história* (1940), ressalta a importância do historiador, como aquele que é capaz “de despertar no passado as centelhas da esperança (...) convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer”. BENJAMIN, W. *Teses sobre o conceito de história*, § VI.

³² PE, I, 96.

antropológica de Bloch, o sujeito, enquanto extensão criadora da matéria utópica, ainda não encontrou efetivamente a sua essência, que permanece irresoluta, marcada pelo *não-aí* da existência imediatamente revelada, pela obscuridade do instante vivido. E, sob essa mesma perspectiva, a arte se torna o apelo declarado do sentimento humano que não ainda não foi capaz de se sentir em casa onde quer que esteja:

A partir do sonho diurno, a arte contém essa natureza utópica, não para tudo dourar levemente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura. (...) O sonho diurno entra na música e ecoa na sua casa invisível, mas uma casa que faz parte da expansão do mundo, e agora ele está nela, como sonho dinâmico e expressivo. Ele incorpora a ultrapassagem dos limites, desde o saltador nobre até o Fausto, todas as situações ideais e paisagens ideais, desde a Aurora em óleo até os círculos simbólicos do Paraíso.³³

Na teoria estética blochiana se pode notar um evidente deslocamento, no caso epistêmico, no que respeita ao trato do objeto artístico. Os tradicionais questionamentos de ordem contemplativa, isto é, da problemática formal que envolve todo o sentimento estético, são aqui passados para um segundo plano. A arte, para o filósofo, não se resume ao simples desfrute – pois a “arte não é comida” – mas a algo que se encontra além do mero jogo de aparências. Ele pretende retirar a arte do plano puramente *aparente* e deslocá-la ao nível mais concreto de implicação no real. Para o filósofo, a arte é um índice que contribui efetivamente para o avanço da matéria utópica. Em todo caso, é inevitável o surgimento de uma pergunta: deslocada do campo das aparências para o âmbito do *real*, qual o teor de verdade nos é revelado pela arte? Quanto a isso, deixemos que o próprio filósofo nos responda:

A pergunta pela verdade da arte se transforma, no nível filosófico, na pergunta pela possibilidade ocasionalmente existente de representação da bela aparência, na pergunta pelo seu grau de realidade em meio à realidade de modo algum unidimensional do mundo, na pergunta pelo lugar do seu correlato como objeto. Assim, no fenômeno chamativo da arte, a utopia como determinação do objeto, em que o grau de existência é o possível-real, defronta-se com um problema de comprovação especialmente fecundo. E a resposta à pergunta estética pela verdade tem o seguinte teor: em toda parte, a aparência artística não é mera aparência, mas uma significação envolta em imagens, designável somente mediante imagens, do que foi impulsionado para a

³³ PE, I, 96.

frente, em que a *exageração da fabulação representam uma importante pré-aparência do real, que circula no próprio existente em movimento, uma pré-aparência que pode ser representada especificamente de modo imanente-estético.*³⁴

Um adendo. Nós preferimos aqui seguir a indicação de Jack Zipes no que se refere à tradução/interpretação do termo alemão *Vor-Schein* – que para o português foi traduzido como *pré-aparência*.³⁵ Inicialmente é preciso ressaltar que o termo “*Vor*” sugere *algoque surge antes do tempo*, mas não como uma imagem ou aparência prévia de outra aparência. Isso se torna mais claro se considerarmos que o termo *Schein*, para Bloch, longe de denotar uma *simples* aparência, refere-se a “uma configuração artístico-real (...) que verte uma luz ideal sobre o que nós podemos antecipar como meta de toda a humanidade”.³⁶ De acordo com essas indicações, parece-nos, o termo Iluminação Antecipatória se adequa melhor ao propósito blochiano, uma vez que o termo *pré-aparência*, a nosso ver, poderia conotar que a configuração artística é, tão-somente, uma *mera* aparência. Isso não quer dizer, ao cabo, que a arte *substitua* o mundo; antes, ela “indica, sugere, persuade que esse mundo pode ser transformado”.³⁷ A *iluminação antecipatória (Vor-schein)* adquire a feição de um realismo experimental, isto é, de um “laboratório” em que o objeto pretendido pode ser ensaiado, iluminando o horizonte de realizações possíveis dos processos individuais, sociais e materiais. Em geral, a vantagem da arte para o pensamento utópico está no fato dela se apresentar num *espaço dialeticamente aberto*, impelindo configurações e paisagens de “aperfeiçoamento”, tanto em relação ao sujeito quanto ao objeto. A arte carrega em si o *index modal* da possibilidade, do *poder-ser* – ela “joga” com uma realidade que, como vimos, permanece parcialmente condicionada, ainda desconhecida em sua totalidade. Mais ainda: a arte tem a capacidade de testar *intencionalmente* as potencialidades humanas, de instituir e conservar em imagens o que na realidade ainda não se tornou efetivo.

A qualidade utópica de uma obra de arte é determinada por sua iluminação antecipatória ou *Vor-Schein*. A *iluminação antecipatória* é uma imagem, uma constelação, uma configuração intimamente ligada às utopias concretas que surgem às margens frontais da realidade e iluminam as possibilidades de reorganização das relações sociais e

³⁴ PE, I, 212.

³⁵ Já Frederic Jameson traduz o termo para “*ontological anticipation*”. Cf. *Marxism and Form*, p. 150.

³⁶ ZIPES, J. *Toward a Realization of Anticipatory Illumination*, p. xxxv. In: *The utopian function in Art and Literature*.

³⁷ FURTER, P. *Dialética e Esperança*, p. 106.

políticas que, por fim, engendrarão *Heimat*, termo utilizado por Bloch para designar a morada que todos nós pressentimos, mas que ainda não foi vivenciada ou conhecida.³⁸

É possível situar a análise estética de Bloch em dois planos: (i) uma análise ontológica e (ii) uma leitura crítica, na qual o filósofo pretende aproveitar e atualizar as imagens de diversas obras, produzidas ao longo de diferentes épocas. Ambas as perspectivas estão entrelaçadas. No plano ontológico, Bloch situará o objeto de arte ante a perspectiva processual da matéria. Para exemplificar, conquanto isso possa parecer um tanto abstrato, ele se serve daquilo que designou como sendo o *caráter fragmental da obra*, noção que lhe permite enfatizar que a arte, qualquer que seja, não pode alcançar uma autarquia, um conjunto harmônico totalmente encerrado em si mesmo, significando uma totalidade imperturbável. Nesse sentido, a *epopéia*, para citar um exemplo, aparece aos olhos de Bloch – e diferentemente do que sugere Lukács – como sendo apenas a “aparência” de um mundo homogêneo. Ora, isso não se dá por menos: se o mundo encontra-se em processo, qualquer significado de totalidade que pretenda encerrar uma obra para além do contexto processual do mundo não representaria senão uma ilusão, um *cosmos* fora do *universum*.

Note-se que a aparência de uma totalidade, em si, não é mal vista por Bloch, pois ela pode representar a tentativa de superação de uma situação dada, a antecipação de um *topos* onde essência e existência encontrar-se-iam finalmente entrelaçadas. A problemática, por um lado, gira em torno da adoção de uma concepção nostálgica de totalidade, o que faz com que esta, antes de ser *pretendida*, torne-se, tão-somente, o lamento de algo que está para sempre perdido. Por outro lado, o *caráter fragmental da obra*, visto de um modo mais amplo, ontológico, significa a impossibilidade de um encerramento da mesma – não no sentido de algo que, por algum motivo casual, não foi acabado pelo artista. O que determina essa impossibilidade de encerramento é a existência de *um espaço vazio do tipo factual*, de algo que subjaz a todos os elementos da obra, e que resta como um *quê* que não pode ser preenchido em sua plenitude, por mais que as habilidades artísticas possam atingir “uma autarquia da finalização aparente”: “*é o caso do grande movimento gótico, às vezes também do barroco, que, não obstante toda impetuosidade de suas obras, e até por causa dela, possuíam um*

³⁸ ZIPES, J. Toward a Realization of Anticipatory Illumination, p. xxxiii.

espaço vazio e por trás dele um escuridade fecunda”.³⁹ Aos olhos de Bloch, foi Michelangelo quem melhor representou, de maneira ciente, o *caráter fragmental da obra* – em vistas, não das pinturas, mas das obras tridimensionais (arquitetura e escultura), as quais ele “deixou de lado muitas coisas pela metade e nunca mais as retomou, deixando-as para trás”.⁴⁰ Essa resistência à tentativa de plenificação estética de algumas de suas obras “foi justamente o correspondente à grandiosidade excessiva do próprio Michelangelo, foi a questão do entendimento entre uma natureza sobrepujante e a sobrepujança de uma tarefa”; mais ainda, foi a percepção clara de um *não-poder-finalizar* – e que, às vezes, pode tornar grandiosa a própria obra.

A totalidade, segundo Bloch, diferentemente de uma circunscrição perfeição do mundo, só possui o seu verdadeiro significado quando é acertadamente designada como *totalidade utópica*, cuja pretensão à perfeição não supera a “totalidade” que ainda permanece em aberto – mas que contribui decisivamente para o processo de um mundo que flui inconcluso, no movimento que avança para outras formas, também *fragmentais*. A arte, enquanto extensão dialética do real, em seu sentido utópico-concreto, está diretamente vinculada à consciência de que tudo o que foi vivido e experimentado até agora permanece inacabado – de que o mundo, ele mesmo, é um fragmento objetivo, para o qual podemos contribuir de maneira produtiva, e no qual o *não-poder-finalizar*, antes de representar uma imperfeição, reverbera-se como uma latência, desejosa por ir além, na busca pelo *em-absoluto* – provavelmente inalcançável, mas nem por isso menos desejado:

E, se procurarmos a razão de efeito ideologicamente continuado de tal iconoclastia interior na arte grandiosamente plenificada e justamente nela, constatamos que ela reside no *páthos* do caminho e do processo, na consciência escatológica que veio ao mundo por intermédio da bíblia. Na religião do êxodo e do reino, a única totalidade é a que transforma e rompe totalmente, é uma totalidade utópica.⁴¹

É certo que Bloch não dá muita importância ao contexto específico de criação de uma obra; antes, lhe interessa a “apropriação crítica do legado cultural”, o que implica necessariamente a dissolução de um “encerramento que a obra de arte possa ter no seu contexto próprio”. Deste modo, “rompendo o contexto insular, surge uma sequência de

³⁹ PE, I, 217.

⁴⁰ PE, I, 218.

⁴¹ PE, I, 218. “Daí provém, por fim, o legitimamente, ou seja, factualmente fragmentário em todas as obras terminativas desse tipo, no *Westöstlichen Diwan*, nos últimos quartetos de Beethoven, no *Fausto*”.

figuras repletas de formações simbólicas abertas, tentadoras”.⁴² A arte, uma vez que constitui o real, sendo uma extensão deste, faz parte da *entelécheia* de um final desconhecido, permanece viva, possui um horizonte para além da atmosfera que a envolve. Numa passagem de tirar o fôlego, presente no capítulo 49 de *O Princípio Esperança* (Parte V, tomo III) – no qual Bloch levanta um inventário das *figuras-modelo da transgressão de limites* – podemos observar um exemplo de como o filósofo articula o prolongamento crítico das obras, a mostra de um aproveitamento efetivo da *herança cultural*. Trata-se de uma interpretação da *Odisséia*, que leva em conta não só a poesia de Homero, mas o seu prolongamento em Dante, tomando uma forma concreta sob a figura de C. Colombo – mas que, acima de tudo, ainda permanece em aberto, sob a perspectiva do *ainda-não*.

Para o faminto é mais que correto ansiar pela comida. Quem está passando frio quer ir para junto do fogão, o extraviado para sua casa, o viajante alegra-se de antemão pelo encontro com a mulher e a criança. Porém, quando um pai de família jogado de um lado para outro se chama Ulisses ou algo parecido, o retorno não fica tão claro, ou não está tão claro que tudo esteja bem ao deitar na própria cama, pois o extraviado não é apenas aquele que suporta, é também o viajante que viu cidades e países de muita gente, e além disso Calipso e Nausica.⁴³

Ulisses (ou Odisseu), cumprindo um mandamento dado pela divina Circe, que lhe prometera auxiliar o seu retorno à Ítaca, embarca numa viagem até a morada de Hades, onde obteria os conselhos de Tirésias. (Perséfone havia concedido ao adivinho a inteligência viva, mesmo após a sua morte). Ato contínuo, a embarcação de Ulisses, guiada pelo sopro de Bóreas, chega então à morada dos mortos (*Odisséia*, Canto XI), e após a realização de certo ritual surge aos olhos do herói a alma do morto Tirésias, que lhe cumpre o vaticino do retorno à terra pátria e da vingança contra os pretendentes (que esperam desposar a sua mulher, Penélope); ao final, o adivinho aconselha Ulisses para que, após a sua vingança, parta novamente em viagem, siga até as terras de um povo desconhecido, que também desconhece o mar e as “embarcações de rosto vermelho”, nem come alimentos condicionados com sal; ali, ele deveria imolar sacrifícios a Posídon, a fim de se livrar da ira impiedosa do poderoso deus⁴⁴; então, Ulisses poderia

⁴² PE, I, 217.

⁴³ PE, III, 106.

⁴⁴ Ulisses havia despertado a ira de Posídon após ter ferido e enganado o ciclope Polifemo. (*Odisséia*, Canto IX).

finalmente desfrutar de uma velhice opulenta, a prosperidade entre o seu povo e morreria de maneira branda, longe dos perigos mar. Todavia, Homero não nos narrou, ao final da Odisséia, qual o derradeiro destino de Ulisses – este, ainda permanecia em aberto, apesar dos desígnios de Tirésias (e afinal, que povo é esse que desconhece o mar?). A saga parece não ter acabado. E de fato, ela é levada adiante por Dante.

Na descida ao Inferno (*Divina Comédia*, canto XXVI, vv. 79-142), a figura de Ulisses, envolta em chamas, é avistada pelos ilustres viajantes. Interrogado por Virgílio, sobre o fim de sua vida terrena, Ulisses narra que, coisa alguma, nem o carinho de Laertes e de seu filho Telêmaco, nem o amor de Penélope, muito menos o sossego de seu lar, conseguiram lhe extinguir a “impaciência de ver o mundo e instigar tudo / o que o ser humano tem em si de valor e culpa”. E, acompanhado de uma nova tripulação, lançou-se novamente ao mar, rumo à Espanha, Marrocos, margeando os pilares fixados por Hércules, as fronteiras do velho mundo – “ali chegando, porém, embora já velho e pesado, chamou os marujos para a mais temerária de todas as viagens”⁴⁵, rumo a oeste, ao mundo desabitado (*mondo senza gente*), que lhe aparecia sob a visão de uma enorme montanha – e que, segundo Bloch, nada mais seria do que o *Monte Purgatorio*:

Ó irmãos, que superando milhares de perigos
Ousados vos apresentastes aqui o Ocidente,
Abalai-vos agora a experimentar coisas novas,

Enquanto o corpo ainda se mantém coeso,
No breve prazo que vos resta de vida terrena
Direto para o sol, rumo ao mundo desabitado.

Pensai bem para que vos foi dada a existência:
Não foi para ficar chocando como animais, não,
Foi para almejar o conhecimento e a virtude.⁴⁶

Apesar da empreitada, Ulisses não foi capaz de alcançar a terra desconhecida, pois um vento impetuoso, partindo de lá, fez com que a sua embarcação fosse engolida pelo mar. “A terra do purgatório do outro mundo, com o paraíso terreno em seu cume, foi avistada, mas não pôde ser pisada”.⁴⁷ Entretanto, o legado de Ulisses – transformado em signo da transgressão dos limites humanos – permaneceu vivo e, segundo Bloch, foi levado a cabo por Colombo, a quem, enfim, coube romper com os limites da coluna de

⁴⁵ PE, III, 107.

⁴⁶ *Divina Comédia*, Inferno, canto XXVI, vv. 111-120.

⁴⁷ PE, III, 107.

Hércules – “esse Ulisses, por assim dizer, descobriu a América, o que decorre da direção em que se deu a viagem, ainda que não da definição *mondo senza gente*, que na geografia medieval se referia a toda terra ao sul do equador, que se imaginava desabitada”.⁴⁸ Contudo, o símbolo mesmo da *terra desabitada*, ou como prefere o filósofo, da *pátria*, “apesar e por causa das águas de difícil navegação”, ainda permanece em aberto: constitui-se enquanto alvo da humanidade. Na releitura de A. Tennyson, de 1842 – que tem como pano de fundo a obra de Dante – Ulisses, passado algum tempo após o seu retorno à Ítaca, parte novamente ao exílio, escolha própria, o que se lhe torna preferível a viver uma vida insossa de capitão aposentado. As suas riquezas e o trono ele deixa a Telêmaco, a quem o espírito já havia se acostumado com a vida doméstica. Ademais, diz-nos o poeta: para quem a vida sempre foi “um arco além do qual / cintila o mundo não trilhado”, jamais poderia sumir o desejo de ir “além das fronteiras do pensar humano”.⁴⁹

(...)
Ainda não é tarde, meus amigos,
Para buscarmos um mais novo mundo.
Façamo-nos ao mar; ao remo assentes,
Araí as fundas vagas. Meu propósito
É ir além do Poente e dos caminhos
Dos astros do Ocidente, até que eu morra.
Provável é que abismos nos engulam:
Ou que nos surjam as Afortunadas,
E o grande Aquiles vejamos, que estimamos
Muito se perde, e muito fica; embora
Não tenhamos a força que, outros tempos,
Tudo movia – quanto somos, somos:
Uma igual têmpera do peito heróico,
Ao tempo e fado frágil, mas bem forte
Para buscar, achar, e não perder.

A imagem de Ulisses, a nosso ver, representa um bom exemplo, dentre as diversas *imagens* escolhidas pelo filósofo, para demonstrar como arte pode ser colocada na linha de frente do mundo, encorajando transformações, *insinuando* situações e antecipando *realidades* que fogem a um contexto específico, já dado. A transgressão do navegante é tomada aqui enquanto o símbolo de um fantasiar inquieto, sem limites. A densa linguagem de Bloch, a sua narrativa aveludada, muitas vezes enigmática, é um traço distintivo de suas interpretações. O seu esforço, a nosso ver, é bastante claro: ele

⁴⁸ PE, III, 109.

⁴⁹ TENNYSON, A. *Ulysses*. In: *Poesia de 26 séculos*. Trad. Jorge de Sena.

quer seduzir o seu leitor – e o faz com maestria – ao extrair das suas análises diversas *imagens do desejo*. Mas essa sedução não deve, de modo algum, ser entendida sob o viés de uma possível manipulação. Antes de querer rematar qualquer comentário sobre uma dada obra, ele abre ao leitor a possibilidade de tomar parte na crítica que é empreendida. *Ele nos convida a participar de suas fantasias. As imagens do desejo*, como um todo, são para Bloch uma chave de acesso para um mundo inabitado, guardam em si as centelhas de um novo *mondo*, mais antecipado do que conhecido.

Referências

- BLOCH, E. *O Princípio Esperança*. Volumes I, II e III. Trad. Nélio Schneider e Werner Fuschs. São Paulo: Contraponto Editora, 2005 - 2006.
- _____. *Thomas Münzer: teólogo da revolução*. Trad. Vamireh Chacon e Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Editorial Tempo Brasileiro, 1973.
- EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. Tradução: Silvana Vieira e Luis Carlos Borges. São Paulo: Ed. Unesp e Boitempo, 1997.
- FURTER, P. *Dialética da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GEOGHEGAN, V. *Ernst Bloch*. London: Routledge, 1996.
- _____. “Remembering the future”, p. 21 e ss. In: *Not-yet: reconsidering Ernst Bloch*. Org. Jamie O. Daniel e Tom Moyla. New York: Verso, 1997.
- JAMESON, F. *Marxism and Form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- MCLEISH, K. *Aristóteles*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.
- MÜNSTER, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. Trad. Flávio B. Siebeneichler. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- SCHOLEM, G. *A Cabala e seu Simbolismo*. Trad. de Hans Borges e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- TENNYSON, A. *Ulysses*. In: *Poesia de 26 séculos*. Org. Jorge de Sena. Porto: Edições ASA, 2001.

Recebido em: 20/03/2018
Aprovado em: 03/05/2018