

**A ÉTICA NA GRANDE
ESTÉTICA DE LUKÁCS:**
a arte como unanimidade anônima

https://lutasanticapital.com.br/products/a-etica-na-grande-estetica-de-lukacs-pdf?_pos=2&_sid=4e5981559&_ss=r

DERIBALDO SANTOS

**A ÉTICA NA GRANDE
ESTÉTICA DE LUKÁCS:**
a arte como unanimidade anônima

1ª edição

LUTAS ANTICAPITAL

Marília/SP – 2021

A ÉTICA NA GRANDE ESTÉTICA DE LUKÁCS: A ARTE COMO UNANIMIDADE ANÔNIMA

© 2021 *Copyright by* Deribaldo Santos

Editora LUTAS ANTICAPITAL

Editor: Julio Hideyshi Okumura

Conselho Editorial: Andrés Ruggeri (Universidad de Buenos Aires - Argentina), Bruna Vasconcellos (UFABC), Candido Giraldez Vieitez (UNESP), Claudia Sabia (UNESP), Dario Azzellini (Cornell University - Estados Unidos), Édi Benini (UFT), Fabiana de Cássia Rodrigues (UNICAMP), Henrique Tahan Novaes (UNESP), Julio Cesar Torres (UNESP), Lais Fraga (UNICAMP), Mariana da Rocha Corrêa Silva, Maurício Sardá de Faria (UFRPE), Neusa Maria Dal Ri (UNESP), Paulo Alves de Lima Filho (FATEC), Renato Dagnino (UNICAMP), Rogério Fernandes Macedo (UFVJM), Tania Brabo (UNESP).

Projeto Gráfico e Diagramação: Marcelio Lopes

Capa: Laura De Bona

Impressão: Renovagraf

Santos, Deribaldo.

S237e A ética na grande estética de Lukács: a arte como unanimidade anônima / Deribaldo Santos – Marília: Lutas Anticapital, 2021.

299 p. – Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86620-58-0

1. Lukács, György, 1885-1971. 2. Estética. 3. Moral. 4. Arte. I. Título.

CDD 111.85

André Sávio Craveiro Bueno – Bibliotecário

CRB 8/8211 | Unesp – Faculdade de Filosofia e Ciências

1ª edição: maio de 2021

Editora Lutas Anticapital

Marília –SP

editora@lutasanticapital.com.br

www.lutasanticapital.com.br

Sumário

PREFÁCIO9

O LIVRO E SEUS FUNDAMENTOS15

Apresentação: o que esperar deste livro? 15

PRIMEIRA PARTE: CONSIDERAÇÕES INTRODUTÓRIAS 23

1. Trabalho como princípio da humanidade 23

2. Reflexo, reprodução social e estética: preâmbulo para o debate .. 32

3. A arte como registro da autoconsciência humana..... 37

4. Categorias nodais: breve recuperação 41

SEGUNDA PARTE: UNANIMIDADE ANÔNIMA47

**CAPÍTULO I ENTRE O AGRADÁVEL E O PSEUDOESTÉTICO:
UMA DIALÉTICA DO CAMPO ARTÍSTICO47**

1. Introdução 47

1.2. Entre o agradável e o útil: em busca da base do estético 48

1.3. Superação da singularidade privada: a comprovação do estético.. 54

1.4. Algumas palavras a mais 64

**CAPÍTULO II A ÉTICA NA ESTÉTICA DE LUKÁCS: NOTAS
ACERCA DA FORMOSURA E DA BONDADE.....69**

2. A problemática e algumas advertências metodológicas: uma introdução 69

2.1. Pressupostos necessários: a catarse como ponto de culminância do estético 73

2.2. Entre a ética e a estética: a forma para um conteúdo determinado ...81

2.3. Beleza e erotismo sexual: distinções necessárias entre o agradável e o estético..... 89

2.4. Considerações inevitáveis..... 97

CAPÍTULO III BELEZA NATURAL E AFASTAMENTO DA NATUREZA: APROFUNDANDO A RELAÇÃO ENTRE ÉTICA E ESTÉTICA..... 103

- 3 O trabalho e o afastamento do ser social das barreiras naturais: uma introdução 103
- 3.1 Sujeito humano e vivência natural: imersão e distanciamento...111
- 3.2. Vivência humano-natural: a natureza vista por cima..... 121
- 3.3 As objetivações superiores como uma justa mediana: uma síntese .. 129

CAPÍTULO IV A INDEPENDENTIZAÇÃO DO ESTÉTICO: A LUTA ENTRE A ARTE E A RELIGIÃO. 135

4. Introdução 135
- 4.1. Misticismo, mito e cristianismo: o fio condutor da independentização da arte 138
- 4.2 A arte como complexo independente: cismundanidade versus transcendência 145
- 4.3. Notas sintéticas 151

CAPÍTULO V ALEGORIA E SÍMBOLO: A IMANÊNCIA CISMUNDANA REFLETIDA ARTISTICAMENTE 153

5. Introdução 153
- 5.2 O início do debate: Goethe como parâmetro 154
- 5.3. A alegoria e sua contradição..... 158
- 5.4 A alegoria e o barroco: alguns achados de Walter Benjamin ... 166
- 5.5. Um divertimento melancólico: os novos ingredientes da ‘vanguarda’ artística..... 171

CAPÍTULO VI ARTE MODERNA: O REGISTRO DE UMA UNANIMIDADE ANÔNIMA..... 177

6. Introdução 177
- 6.1. Necessidade religiosa e destino humano: a procura de um sentido para vida 179
- 6.2. Aproximações entre o neopositivismo e a necessidade religiosa: da farsa à tragédia..... 187

CAPÍTULO VII ARTE E MUNDO PEDESTRE: UMA DIALÉTICA INEXTRICÁVEL..... 195

7. Introdução..... 195
7.1. Produção da vida e mundo concreto: a base da discussão 197
7.2. A cismundanidade como princípio artístico fundamental 203
7.3. Uma síntese conclusiva..... 209

TERCEIRA PARTE: MIMESE DUPLICADA.....217

CAPÍTULO VIII A MÚSICA CHEGA PRIMEIRO: A DUPLA MIMESE MUSICAL217

8. A duplicação mimética na música: uma introdução..... 217
8.1. A mimese das emoções: uma objetividade radicalmente indeterminada 231
8.2. Algumas considerações 242

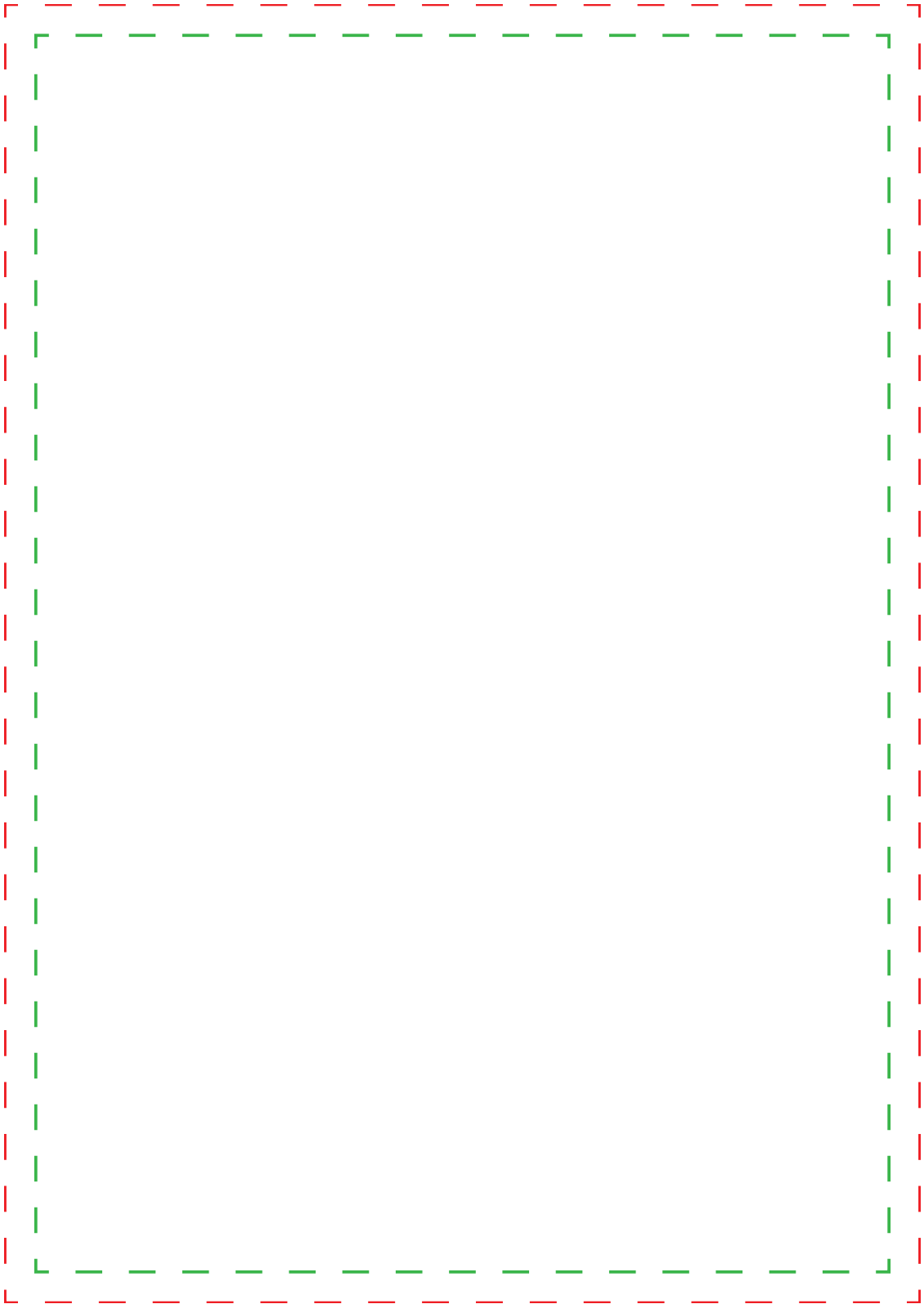
CAPÍTULO IX A DUPLA MIMESE ARQUITETÔNICA: O ESPAÇO MUNDANO SOB ORDENAMENTO HUMANO.....245

9. Introdução..... 245
9.1. Arquitetura: uma vitória humana sobre a natureza 248
9.2. Arquitetura, artesanato artístico e jardinagem: a fronteira entre a arte e o pseudoestético..... 257
9.3. Arquitetura e decadência ideológica burguesa: um resumo ... 267

CAPÍTULO X CINEMA EM LUKÁCS: A ATMOSFERA PSÍQUICA EM MOVIMENTO271

10. Introdução..... 271
10.1. Duplicação mimética em movimento: autenticidade e objetividade indeterminada na atmosfera anímica cinematográfica 272
 10.1.1. *Relação com o desenvolvimento da técnica* 272
 10.1.2. *Autenticidade cinematográfica* 275
 10.1.3. *Tendência a minimizar a objetividade indeterminada: labilidade e elasticidade*..... 277
 10.1.4. *Atmosfera psíquica* 282
 10.1.5. *Meio homogêneo fílmico: “linguagem” cinematográfica* ... 286
10.2. *Notas finais acerca da imagem em movimento*..... 291

REFERÊNCIAS294



PREFÁCIO

Prefaciando o livro *A ética na Grande Estética de Lukács: a arte como unanimidade anônima* exigiu, antes de tudo, atenção para não sermos totalmente tomados pela emoção, resultante de, pelo menos, três fortes motivos: a feliz surpresa do convite, a oportunidade de prefaciando uma obra pela primeira vez – e esta compor a trilogia que objetiva, como afirma o autor no primeiro parágrafo da apresentação do livro, “contemplar a síntese da *Grande Estética* de Lukács” –, e a satisfação de ler a obra antes de sua publicação, experiência permeada por momentos catárticos, tendo em vista que a Estética em Lukács é um mundo novo que me atrai; já Deribaldo é o ser responsável, em larga medida, por esta atração. Não é possível deixar de dizer que estou tomado por uma imensurável alegria, ciente embora da responsabilidade assumida.

O estudioso da Estética de Lukács assume em suas falas não ser esteta de formação, mas um pedagogo que se debruça sobre a obra do filósofo húngaro há mais ou menos uma década e meia, motivado pela possibilidade de, através da estética, articular a fruição da arte ao processo da luta de classes.

O filho da classe trabalhadora que dribla as determinações não absolutas do capital e atravessa o oceano Atlântico para realizar estágio pós-doutoral em Estética na Universidad Complutense de Madrid (UCM) é, sem dúvida, uma referência no campo da Estética marxista no Brasil. Vale destacar que a *Grande Estética* do filósofo húngaro ainda não está traduzida para o Português; os estudos realizados no país tomam como base a versão em espanhol. Este livro ora prefaciado compõe o pequeno universo de apenas dois livros resultantes de investigações exclusivas da *Grande Estética* de Lukács, conforme exposto nos últimos parágrafos da apresentação da obra, onde Santos sintetiza a tarefa assumida de “explicar as linhas gerais da Estética lukacsiana. Especificamente no que se refere a este terceiro livro de

nossa trilogia, coube explicar os elementos contidos nos três últimos capítulos de *Grande Estética*”.

Não nos deteremos a apresentar o livro, pois essa tarefa foi cuidadosamente realizada pelo autor. É inevitável, todavia, destacar passagens que causaram um misto entre a apreensão de novos conhecimentos e novos nexos causais em nossa subjetividade, e a surpreendente emoção catártica que exigiu algumas paradas reflexivas.

Pressupondo o caráter próprio do marxismo clássico, não surpreende que em suas considerações introdutórias o autor reafirme que a grandeza do método marxiano reside na condição de ser o único capaz de revelar que o trabalho funda o ser social, mas este não se encerra nele – no trabalho –, porquanto a realização humana, no processo criativo de atendimento das necessidades imediatas da vida cotidiana, faz surgir novas necessidades e possibilidades que se desdobram em novos complexos sociais ou, para usar o termo lukacsiano na *Estética*, novas formas superiores de objetivações – arte, ciência, ética etc., imprescindíveis à elevação do indivíduo a patamares superiores do gênero humano.

Vale destacar que esse movimento permanente e dialético ocorre em um processo histórico não linear, marcado por momentos de saltos e retrações, o que não impede o desenvolvimento sempre crescente da humanidade, em que o trabalho ocupa centralidade no processo de reprodução social, mas não basta à realização humana.

A riqueza categorial encontrada na *Grande Estética* de Lukács, apresentada por Santos, nos convida ao estudo imamente do clássico. No entanto, Santos, ao ter se debruçado sobre os quatro volumes da *Estética*, busca aclarar o entendimento da gênese ontológica da arte e sua distinção em relação ao trabalho e outros complexos sociais (ciência, religião, educação etc.), advertindo, a partir de Lukács, sobre os cuidados para não cairmos em “aventuras idealistas, por um lado, tampouco nas tentações mecanicistas, por outro” (p. 18).

Quanto à gênese da arte, não há uma datação exata que marca o surgimento tardio dessa objetivação superior no processo de reprodução social, mas a linha divisória pode ser encontrada nas consequências da divisão social do trabalho, ou seja, quando o produtor produz mais que o necessário à sua própria existência. Termina a necessidade utilitária imediata do trabalho e começam a surgir elementos estéticos – antropomórficos –, que embora estabeleçam uma relação de dependência com o trabalho e, na dialética do real, possam manter sua função originariamente útil, facilitando o trabalho e dando maior agilidade ao resultado, a exemplo do ritmo, carregam o princípio da autonomia relativa – uma natureza e uma função próprias.

Uma das primeiras descobertas feitas nessa obra foi constatar a importância do ritmo para o desenvolvimento humano, apresentado didaticamente pelo autor em dois estágios, um de caráter puramente útil (produtivo) e o outro com tendência estética (satisfação do agradável); este, fruto de uma transição do primeiro. Essa descoberta é de suma importância porque se encontra na incorporação da satisfação agradável de prazer físico-corporal o germe da estética. Nas palavras de Santos (p. 20), “É dessa dialética entre o útil e o agradável presente na realidade concreta que se desprende o segundo estágio proporcionado pelo ritmo [...], que pretende proporcionar satisfação espiritual, ou seja, se desprende do utilitário e carrega com o agradável”. Portanto, é na dialética do real que surge a arte, um fenômeno social, e não natural, como pensam os idealistas.

Em suas considerações introdutórias, o autor recupera o que denomina de categorias nodais. Antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência “são imprescindíveis ao adequado entendimento da *Estética*, pois com base nas articulações que possibilitam, é possível aproximar e distanciar a arte da ciência, da religião, da ética e do cotidiano”, afirma Santos (p. 21). A forma de desenvolvimento desse complexo conteúdo filosófico é, a meu ver, uma das

grandes contribuições desta obra para a classe trabalhadora, embora esta pouco haja se apropriado de habilidades práticas de leitura e escrita. Imagine o quanto está distante da compreensão do conhecimento científico e filosófico acumulado historicamente pela humanidade, o que é perfeitamente explicável no modo de produção regido pelo capital.

Esta obra nos fez compreender que é do chão concreto das sociedades de classes que autênticas obras de arte surgem em cumprimento à missão de “registrar as profundíssimas necessidades específicas da humanidade que, de maneira geral, são obstaculizadas e/ocultadas” (p. 31), sem com isso confundirmos o reflexo científico de caráter desantropomórfico com o reflexo estético, de caráter antropomórfico. Nos capítulos segundo e terceiro, a meu ver, encontra-se o cerne da questão: a ética na *Grande Estética*, a diferença entre essas duas esferas e a relação dialética entre os comportamentos ético e estético, cada vez mais decadentes na sociedade burguesa.

Envolvido num cotidiano esvaziado de possibilidades necessárias à elevação do ser humano-inteiro ao ser humano-inteiramente – nos termos de Araújo¹ – por vivências estéticas catárticas que permitam ao indivíduo humano retornar ao cotidiano analisando Antes, com melhores condições de fazer escolhas comportamentais para o Depois, ainda que não consiga alterar o cotidiano refletido de forma mais concreta, torna-se viável ao indivíduo, em alguma medida, a possibilidade de um agir ético. Nas palavras do autor: “O Depois consiste exatamente no modo como esse sujeito receptor, ainda como homem-inteiro, livra-se de suas sugestões e já como homem-inteiramente elabora o adquirido, transformando-o em algo decididamente novo para sua vida desse instante em diante” (p. 44).

Concebemos, com base em Marx e Lukács, que o princípio de todo processo educativo é a formação humana. Ao

1 ARAÚJO, Adèle Cristina Braga. *A função social da arte e os desdobramentos no processo educativo: uma análise fundamentada na estética lukacsiana*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2020.

apresentar o desdobramento do conceito de omnilateralidade do esteta magiar – para usar um dos termos de Santos em alusão a Lukács –, o autor reafirma a importância dessa preciosa categoria no edifício estético. Compreender que a omnilateralidade é um ideal dentro de uma possibilidade, ou seja, “a meta de um infinito processo de aproximação” (LUCAKS *apud* SANTOS, p. 42), e que a arte, por intermédio da catarse, cumpre uma relevante função no processo de elevação humana, pois abre possibilidades para reflexões depuradas do Antes e influencia comportamentos humanos elevados com vistas no Depois, é um pressuposto ontológico imprescindível à teoria revolucionária, dado que a ética e a estética têm em comum o conteúdo retirado da vida cotidiana. Desse modo, a estética não pode dispensar a ética, ainda que não haja vínculo absoluto entre as duas esferas.

Sobre a relação indissociável entre as esferas da estética e da ética, o autor trata brilhantemente, para instigar a leitura de iniciantes e estudiosos da *Grande Estética* de Lukács. Eis uma das preciosas passagens encontradas na obra:

Para o autor [Lukács], é próprio da essência do Depois estético o seguinte processo: reconduzir o homem-inteiramente, enriquecido pela catarse artística, ao patamar do homem-inteiro que age no cotidiano. O Depois estético guarda a possibilidade, embora que apenas em potência, de se transformar em um antes ético. (p. 73).

A possibilidade em potência revela a inerente aspiração humana: transformar a relação indivíduo e sociedade em um dever-ser ético, somente possível de ser alcançado numa sociedade que instaure o trabalho associado, na qual as possibilidades de vivências estéticas e éticas estejam socialmente determinadas.

A ética é uma das objetivações superiores caríssima a Lukács, e Santos aclara a nossa compreensão dialogando com o autor da *Grande Estética*. “Somente a ética pode, se-

gundo entende o húngaro, apresentar respostas definitivas acerca da transformação real, isto é, a ética é a esfera na qual a singularidade privada encontra sua autêntica preservação na superação” (p. 133). Conforme conclui Santos, no capitalismo é impossível a produção autenticamente ética, já que o processo de desenvolvimento omnilateral do indivíduo singular é impedido pelas determinações do modo de produção. Portanto, é inviável a existência de uma ética no sentido da plenitude humana.

O autor continua o diálogo com Lukács nos capítulos que tratam da independentização do estético: a luta entre a arte e a religião, alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente, a arte moderna: o registro de uma unanimidade anônima, arte e mundo pedestre: uma dialética inextricável, a música chega primeiro: a dupla mimese musical, a dupla mimese arquitetônica: o espaço mundano sob o ordenamento humano e o cinema em Lukács: a atmosfera psíquica em movimento.

Em linhas finais, não podemos deixar escapar que o momento de publicação deste livro carrega uma marca histórica singular, porquanto reafirma a concreta universalidade do pensamento do maior filósofo marxista do século XX no cinquentenário de sua morte. Em tempos de aprofundamento da crise do capital, decadência ideológica burguesa, elevação imensurável da barbárie humana e estado pandêmico que acirra a ameaça à vida da espécie humana e desvela, sem pudor, a face mais cruel do capital, o paraibano nascido na serra da Borborema, radicado no Ceará há mais de três décadas, entrega *A ética na Grande Estética* de Lukács: *a arte como unanimidade anônima* à classe trabalhadora.

Gorete Amorim

O livro e seus fundamentos

*Amar e mudar as coisas
Me interessa mais.*
(Belchior)

Apresentação: o que esperar deste livro?

Este livro é antecedido por outras duas publicações. Ele é o volume final de uma trilogia prometida para contemplar a síntese da *Grande Estética* de Lukács. No primeiro volume de 2017, apresentamos a categoria da particularidade, no segundo, de 2018 – ambos editados pelo Instituto Lukács –, procuramos descrever o panorama geral da *Estética* do autor húngaro. Os dois livros não foram suficientes para que pudéssemos abarcar o que o filósofo denomina de questões limites do estético. O terceiro livro da trilogia pretende contemplar o que ficou ausente nos dois anteriores, principalmente os casos considerados pelo autor húngaro como limites para a estética.

A *Estética* de Lukács foi lançada em alemão em 1963 pela editora *Luchterhand Verlag*. A tradução para o espanhol das *Ediciones Grijalbo*, tornada pública em 1966/7, divide o livro em quatro tomos, cujo último livro intitula-se *Cuestiones liminares de lo estético*, traduzido para o espanhol por Manuel Sacristán. Como sabemos, a *Grande Estética* de Lukács é intitulada de *Estética: la peculiaridad de lo estético*, e exatamente nos capítulos 14, 15 e 16 de seu quarto tomo, o esteta magiar discute as questões limites da estética.²

² Utilizamos a tradução de Manuel Sacristán para o espanhol da obra *Estética: la peculiaridad de lo estético* de Georg Lukács. A tradução para o português, por seu turno, é livre e de nosso próprio punho, contando com a colaboração do grupo de estudos Estética de Lukács: Trabalho, educação, ciência e arte no cotidiano do ser social, do Grupo de Pesquisa Trabalho, Educação, Estética e Sociedade (GPTREES/UECE), que se desenvolveu, sob coordenação da professora Susana Jimenez, no Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário (IMO) entre 2006 e 2012.

Optamos por expor em ordem distinta de como fez o autor. Decidimos iniciar com o debate que envolve a relação entre a ética e a estética e a personalidade privada da pessoa singular. Agimos assim, uma vez que os casos de mimese duplicada carecem, para seu melhor entendimento, da tematização acerca da relação entre o agradável e a estética, bem como da problematização da beleza natural em relação à ética. Os casos, portanto, da dupla mimese tratados pelo autor, a saber, música, arquitetura, jardinagem e cinema, estão organizados na terceira parte de nosso livro, enquanto na *Grande Estética* abrem o tomo 4 da versão espanhola.

O presente volume, **A ética na Grande Estética de Lukács**: *a arte como unanimidade anônima*, então, fica dividido em três partes que não podem ser separadas rigidamente. A primeira parte da publicação intitula-se **O livro e seus fundamentos**. Ela concentra a **Apresentação** e as **Considerações introdutórias**. Nessa parte, apresentam-se a justificativa e o preâmbulo do texto.

Na segunda parte, denominada de **Unanimidade anônima**, constam os capítulos relacionados ao debate sobre a relação da personalidade singular-privada em referência à ética e à estética. Na terceira e última, cujo título é **Mimese duplicada**, encontrar-se-ão os capítulos que debatem as especificidades artísticas daquelas artes que possuem meio homogêneo que duplicam a mimese. A organização interna da segunda parte é a seguinte:

Capítulo I: Entre o agradável e o pseudoestético: uma dialética do campo artístico. O capítulo objetiva aclarar a relação entre o estético e o agradável, um debate que possibilita problematizar o conceito de pseudoestético. Essa problemática é imprescindível para o adequado tratamento da arte, dado que ilumina as criações humanas que, mesmo sem atingir a reflexão artística, cumprem uma missão importante para a vida cotidiana. As considerações apontam para a importância do efeito agradável para a vida humana e, em consequência disso, para a produção e recepção artís-

tica. Elas indicam, entretanto, as distinções e as aproximações entre o estético e o agradável.

Capítulo II: Ética e estética: notas acerca da formosura e da bondade. Aqui, por meio da recuperação do debate entre o agradável e a estética, analisar-se-á a relação entre o campo ético e a esfera estética. Registra-se a importância que a beleza possui tanto para a ética quanto para a estética. Com base nisso, critica-se o amplo, flexível e ambíguo conceito de beleza que, por suas indeterminações, cria dificuldades para a adequada definição do belo.

Capítulo III: Beleza natural e afastamento da natureza: aprofundando a relação entre ética e estética. Aborda a questão da beleza natural em relação às esferas da ética e da estética, o capítulo põe a seguinte pergunta: as vivências naturais têm ou não têm um caráter estético? Ou seja, nele procuram-se as mediações principais existentes entre a beleza natural e o belo artístico, verificando-se, por sua vez, as aproximações e os distanciamentos entre a ética, a estética e as vivências naturais.

Capítulo IV: Anotações sobre a independentização do estético: a luta entre a arte e a religião. O objetivo proposto pelo capítulo é o estudo da luta travada entre a arte e a religião. O resultado dessa disputa proporciona a independência do complexo artístico em relação ao religioso. Essa tematização é importante dado que a arte apenas logrou êxito nessa briga quando deu luz à cismundanidade, abandonando qualquer interferência transcendente. As etapas essenciais da independentização da arte, com efeito, passam por sua luta para se libertar da missão social formulada à arte pelo papa Gregório Magno.

Capítulo V: Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente. O objetivo principal desse capítulo é discutir a relação entre alegoria e símbolo. Esse debate é oportuno, uma vez que, enquanto a alegoria se aproxima da desantropomorfização, o simbólico aproxima-se do antropomorfismo. Tal distinção é basilar para a com-

preensão da estética marxista, pois a diferença e, inclusive, a contraposição entre o alegórico e o simbólico, possibilitam ao edifício estético criado por Lukács se aproximar do conceito de realismo. O realismo, para o filósofo húngaro, garante a marca maior da autenticidade artística.

Capítulo VI: Arte moderna: o registro de uma unanimidade anônima. Buscar-se-á, com esse capítulo, desenvolver a articulação entre a pessoa privada e a necessidade religiosa. Tomando-se como base o chão do cotidiano, problematiza-se a relação entre a necessidade religiosa e a arte na contemporaneidade. O capítulo aponta que a configuração contemporânea entre religião e arte traz sérias consequências para a segunda, uma vez que se verifica uma capitulação da arte moderna perante a nova necessidade religiosa. Isso enfraquece a capacidade artística de desenvolver as determinações necessárias da criação autenticamente realista.

Capítulo VII: Arte e mundo pedestre: uma dialética inextricável. O capítulo que fecha a segunda parte do livro, problematiza o papel da religião, da arte, da ciência e da ética na conservação e na preservação da personalidade privado-singular do sujeito. Apresentam-se como considerações que o mundo concreto e pedestre é o terreno onde se decide a libertação plena e definitiva da arte e da ciência. Já a ética, por sua natureza, é o verdadeiro campo de batalha entre a cismundandade e a transmundandade. Contemporaneamente, mesmo que haja uma grande possibilidade de que o mundo seja visto como produto humano, a arte moderna, por se abraçar à esperança vazia de uma vida no mais-além da transcendência, afasta-se da refiguração estética de base cismundana.

Na sequência, como anunciado, temos a terceira e última parte, cuja organização segue a forma abaixo:

Capítulo VIII: A música chega primeiro: a dupla mimese musical. O primeiro capítulo da terceira e última parte toma como base, para desenvolver sua problemática, que o meio homogêneo musical partilha da condição de possuir

uma dupla mimese. O caso musical, não obstante, considera a lei básica da refiguração estética lukacsiana para as demais artes, ou seja, a largura, a profundidade, a amplitude, entre outros elementos da expressão da vida, compõem o chão de onde a arte retira o material vital para refigurar suas obras. Como consideração, aponta-se que a música, mesmo possuindo o caráter de elevada objetividade indeterminada, partilha com a vida um campo comum de contato, isto é, mesmo sob o efeito de forte objetividade indeterminada, o mundo humano é o fornecedor do material vivencial em que a música se apoia para alçar o vivente ao patamar catártico.

Capítulo IX: A dupla mimese arquitetônica: o espaço sob ordenamento humano. O capítulo tematiza a problemática da dupla mimese arquitetônica. O ponto de apoio é o fato de que a arquitetura não tem a realidade objetiva imediatamente dada como veículo de refiguração mimética, necessitando de uma dupla mimese: atender primeiro às condições objetivas (desantropomórficas) impostas pela natureza – primeira mimese. Do atendimento a essa condição, desprendem-se os reflexos estéticos (antropomórficos) – segunda mimese. Com os principais elementos da arquitetura apresentados, a exposição delinea a relação do espaço arquitetônico com o artesanato artístico e com a jardinagem. Sobre o conceito lukacsiano de pseudoestético, apontam-se alguns componentes sobre a influência do capitalismo sobre o desenvolvimento da arquitetura, do artesanato artístico e da jardinagem.

Capítulo X: Cinema em Lukács: a atmosfera psíquica em movimento, O último capítulo do livro tematiza o lugar do cinema na *Estética* de Lukács. Para o autor, o filme, assim como a música, a arquitetura e a jardinagem, é fruto de uma classe de reflexo que duplica a mimese. Neste capítulo, a exposição debate os principais pontos pelos quais Lukács ergue seu entendimento sobre a arte cinematográfica, a saber: 1) a relação do cinema com o desenvolvimento da técnica; 2) a autenticidade cinematográfica; 3) a tendência a minimizar a objetividade indeterminada: labilidade e elas-

ticidade; 4) a atmosfera psíquica; 5) a “linguagem” cinematográfica. Como considerações conclusivas, entende-se que, embora o cinema tenha nascido como um produto do capitalismo desenvolvido, guarda a seguinte contradição: possui elevado nível de realismo e, ao mesmo tempo, a possibilidade de fazer trafegar as mais tacanhas ideologias burguesas.

A organização do livro, contudo, não responde por si só ao que o leitor deve esperar dele. O leitor não pode iniciar a leitura acreditando que encontrará um livro que suprirá todas as exigências filosóficas, históricas e estéticas necessárias para se compreender a obra do filósofo magiar. Essas exigências são muitas e de diversas ordens. Lukács escreveu um denso livro com cerca de 1.800 páginas em que debate o mais elevado legado histórico-estético da humanidade, além de polemizar com alguns dos maiores filósofos da história. Por isso, tais exigências não podem ser sanadas com a presente publicação, uma vez que não há como atender à expectativa de explicar uma obra de tamanha envergadura sem deixar lacunas.

Mesmo lacunar, a pertinência de uma síntese explicativa acerca da *Estética* de Lukács justifica-se, entre outros motivos, pelo fato de que a obra não foi traduzida para o português! Além disso, segundo documenta Celso Frederico (2005), existe apenas um único livro dedicado exclusivamente ao edifício estético do húngaro. Béla Királyfalvi (1975) é o autor desse volume, editado pela *Princeton University Press* de Nova Jersey sob o título de *The aesthetics of György Lukács*.

Para que tomemos um parâmetro, a outra obra de maturidade do autor húngaro, *Para a ontologia do ser social*, possui duas traduções para o nosso idioma, além de inúmeras investigações dedicadas a analisá-la. A *Estética*, ao contrário, possui, lamentavelmente, pouquíssimas pesquisas exclusivas aos seus muitos e polêmicos temas.

O nosso livro, portanto, empenha seus maiores esforços para encontrar uma forma expositiva que atenda à tarefa de explicar as linhas mais gerais da *Estética* lukacsiana. Espe-

cificamente no que se refere a este terceiro livro de nossa trilogia, coube explicar os elementos contidos nos três últimos capítulos de *Grande Estética*.

Caso essas sucintas palavras que apresentam o livro não sejam satisfatórias para convencer o leitor de sua importância, tampouco o autor poderá insistir na relevância da publicação, dado que não cabe a ele aferir o mérito do que acaba de criar. Os debates e as críticas após a publicação do livro possibilitarão que seu autor possa se enriquecer e, conseqüentemente, enriquecer futuras publicações.

Não cabendo ao autor a posição de determinar a magnitude e o alcance de sua obra, cabe a ele, apesar de confessar o caráter lacunar de seu livro, “guardar”, por meio das páginas que se seguem, o registro da investigação acerca da *Grande Estética* de Georg Lukács. Pois, como reflete a poesia de Antonio Cicero (2011, p. 337, grifos meus):

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.
Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que pássaros sem vôos.
Por isso se escreve, por isso se diz, **por isso se publica**,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.

Guarda-se, neste livro e dentro deste poema, a memória de Lívia Cotrim!

Os meus mais sinceros agradecimentos às pessoas que colaboraram com a conclusão dessa obra. Para minha fortuna são muitas. Registro aqui apenas aquelas que intelectual e afetivamente dialogaram comigo mantendo uma maior proximidade. Muito obrigado à Adele Araújo, Antônio Nasi, Elandia Duarte, Gorete Amorim, Jaildo Gurgel, Júlia Érika Bastos, Laura De Bona, Lenha Diógenes, Sander Castelo, Vanessa Mariano...

O que guardo nas páginas deste livro é dedicado ao meu tio Mauro.
Mesmo sem ter tido a opção de se alfabetizar,
Ajudou-me a ser o homem que sou.
Foi ele quem guardou dentro de mim,
Pela primeira vez,
A vivência de entrar em uma sala de cinema.
Um abraço, Timauro!

Primeira parte: considerações introdutórias

*Num invejo dinheiro
Nem diploma de doutor
(Patativa do Assaré)*

1. Trabalho como princípio da humanidade

Marx (1996) parte dos elementos de maior complexidade conceitual para constatar que o trabalho funda o mundo humano. Como explica Lukács (1966, v.1), o fundador do marxismo se baseia na sociedade burguesa uma vez que ela é a organização histórica que mais desenvolveu e diversificou a produção da materialidade humana. Entende o esteta húngaro, com base no que o pensador alemão escreveu nos *Grundrisse* (2011a), que as categorias demonstrativas do comportamento da sociedade capitalista, bem como a compreensão de suas articulações, fornecem, por serem mais complexas, um adequado entendimento da articulação e das relações de produção dos modos de produção anteriores. A descoberta de Marx (2011a) é que as formas sociais desaparecidas forneceram os elementos com os quais a burguesia construiu o capitalismo. O que nas sociedades passadas eram meras tentativas, resíduos não superados, serviram de “esterco” para o desenvolvimento e consolidação do modo de produção capitalista. Para usarmos a célebre síntese de Marx (2011a): há na anatomia do homem a chave para se compreender a anatomia do macaco. Como formula Lukács (1966, v.1), as tentativas de compreensão de espécies inferiores apenas podem ser entendidas quando se conhece o organismo superior, ou seja, o mais desenvolvido.

Tudo leva a crer que foi essa a constatação que motivou o marxista húngaro a estudar a estética a partir do cotidiano, haja vista que a esfera cotidiana guarda o germe do qual se desprende a arte, a ciência, a ética, a religião e as demais

formas superiores de objetivação. A cotidianidade é carregada de muitas e complexas conexões e mediações, entretanto, tem, em sua práxis, proximidade entre teoria e prática. Desse solo, como aponta o esteta, nascem as diferenciadas formas de reflexo que precisam responder adequadamente a problemas concretos. Quando a solução ganha universalidade, volta a enriquecer as formas de manifestação da vida cotidiana, fazendo com que a cotidianidade se amplie, se aprofunde e se enriqueça. Essa dialética leva a vida cotidiana a níveis superiores de desenvolvimento constantemente (LUKÁCS, 1966, v.1). Para o autor, para que se possa ter êxito na investigação da peculiaridade do estético, deve-se partir do esteticamente formado e, desse ponto, alcançar sua origem.

Pensemos, inicialmente, a relação entre o cotidiano e a ciência no mundo primitivo. Nesse período histórico, a relação do sujeito humano com a natureza, vai lentamente se distinguindo da exclusiva tarefa de atender às necessidades básicas imediatas. Passo a passo, com recuos, avanços, saltos e retrocessos, a relação sujeito primitivo-natureza-sociedade avança da mera satisfação das necessidades imediatas para se confrontar com inúmeras possibilidades que possam atender a tais necessidades da imediaticidade. Como explica Lukács (1966, v.1, p. 45):

[...] muito frequentemente, inclusive na maioria dos casos, as circunstâncias impõem aos homens uma ação imediata. Certo que o papel social da cultura (e sobretudo o da ciência) consiste em descobrir e introduzir mediações entre uma situação previsível e o melhor modo de atuar sobre ela. Porém, uma vez existentes essas mediações, uma vez introduzidas em uso geral, perdem para os homens que atuam na vida cotidiana seu caráter de mediação, e assim reaparece a imediatez.

Tal processo pode ser verificado claramente na íntima interação que há entre a ciência e a vida cotidiana. Os problemas pautados pela ciência nascem direta ou imediatamente do cotidiano, o qual, por sua vez, se enriquece cres-

centemente ao aplicar os resultados conseguidos com os métodos elaborados pelo complexo científico.

No estágio mais remoto da sociabilidade primitiva, a condição de produzir antecipadamente as ações no plano do pensamento acontece como resposta humana à hostilidade oferecida pela natureza: o primeiro passo é o sujeito humano tentar dominar o meio natural. Aos poucos e com muitas transições, essas ações passam a ser produzidas com um nível maior de consciência, afastando qualitativamente o ser social das barreiras naturais. Como ensina Lukács (2018, p. 246):

[...] o desenvolvimento da socialidade, no que concerne ao operar-conjunto dos seres humanos, produz uma centralização sempre mais intensa dos impulsos e contraimpulsos para com determinados tipos de práxis, para posições teleológicas com as alternativas que estão sua base a partir da consciência de eu dos seres humanos singulares que têm de agir. Pode-se dizer: quanto mais desenvolvida, quanto mais social é uma sociedade, quanto mais intensa nela se manifesta praticamente o afastamento das barreiras naturais, tanto mais pronunciada, multifacética e decididamente se manifesta esta centralização da decisão no eu que tem de executar o ato em questão.

Como defendia Marx (1996), o trabalho é um processo do qual participam a natureza e o sujeito humano. É, por meio da atividade humana sobre a natureza (o trabalho), que o sujeito se impulsiona para regular e controlar o intercâmbio humanidade-natureza-sociedade. Cabe ao trabalho a especificidade categorial ontológica de realizar a mediação entre o meio natural e a esfera humano-social.

Para o desenvolvimento sempre crescente da humanidade, entretanto, o trabalho, embora seja o elo fundante e fundamental, não basta. Há a necessidade da criação e do desenvolvimento de outros complexos sociais, tal como linguagem, política, educação, religião, ética, arte, entre muitos outros. Como explica Lukács (2018, p. 246):

Quanto mais decisões o ser humano singular tem de tomar, quanto mais são multifacetadas, quanto mais distantes da sua finalidade imediata, quanto mais o enlace com elas se baseia em complicadas conexões de mediações, tanto mais o ser humano singular tem de constituir em si uma espécie de sistema de disposição para essas possibilidades de reação variadas e entre si com frequência heterogêneas, se ele quer se manter nesse complexo de sempre mais numerosas e variadas obrigações.

Esses outros complexos sociais que se desdobram com base na economia, erguem-se ao patamar social graças ao estabelecimento da interrelação que nutrem com a base econômica: o trabalho. Disso se desprende, com Marx (1996), que o desenvolvimento social é produto da relação, teleologicamente orientada, entre natureza e ação humana. A síntese do pensador alemão desse processo é a seguinte: quando o sujeito humano modifica a natureza externa, transforma sua própria natureza interna.

Pela limpidez da formulação, não se pode deixar de re-
prisar as clássicas considerações de Marx (1996, p. 298) sobre tal processo:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colmeias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho, obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade.

Como Lukács (1978) interpreta o trabalho alinhado à formulação marxiana, ou seja, como o momento predominante do salto à sociedade, caráter unitário do ser social e base dinâmica de sua estrutura, sigamos com o entendimento do esteta húngaro. Para ele, o ser social nasce com base em determinado grau de desenvolvimento do processo de reprodução orgânica. O surgimento da matéria orgânica, por seu turno, nasce após longo desenvolvimento da esfera inorgânica.

Para Lukács (1978), assim são definidas as três esferas ontológicas do ser:

- Esfera do ser inorgânico, processo físico-químico, responsável por repor a si mesmo;
- Esfera do ser orgânico, responsável pelo processo biológico do ser, a reprodução da vida;
- Esfera do ser social, responsável pela criação da matéria histórico-social, pela reprodução constante e crescente do novo.

O que marca especialmente o salto ontológico da espécie humana em relação às outras espécies animais é o momento de planejamento dos atos executados pelos sujeitos humanos, ou seja, a teleologia: capacidade de projetar ações no pensamento antes de sua execução. Para usarmos os termos de Lukács (1968, p. 48), teleologia é o processo em que a consciência humana, ao colocar para si um objeto, cria o que Marx indica em *O capital*, “a *differentia specifica* do trabalho humano, o princípio substancial que diferencia do ‘trabalho dos animais’”. O princípio teleológico, portanto, “é o resultado do processo do trabalho já existindo anteriormente mesmo na representação do trabalhador, ou seja, idealmente” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 40).

Os animais, mesmo aqueles designados pelos especialistas como superiores, diferentemente dos seres sociais que atuam seguindo um *telus*, agem diretamente por instinto, suas ações são determinadas biologicamente, o que os torna aptos apenas para reprodução de sua espécie, nunca para a criação do novo.

A totalidade social, reafirma-se, tem por base o trabalho, que é o complexo fundante para a formação dos demais complexos e, portanto, da práxis social. Entre o trabalho (práxis primeira) e as outras formas de práxis há uma ininterrupta e infinita interação. Essa área de contato e articulação é interpretada por Lukács (2018, 1978) como uma relação de dependência ontológica e reciprocidade dialética. Para ele, os demais complexos sociais, a exemplo da ciência e da arte, desfrutam de relativa autonomia em relação ao complexo que os funda (o trabalho), afinal, por ser o complexo de complexos, o trabalho é o fundamento do ser social, pois “[...] converte-se no modelo da nova forma do ser em seu conjunto.” (LUKÁCS, 1978, p. 6). Isso remete o sujeito humano para além da esfera de produção material da vida, o que impulsiona a criação de novos complexos sociais.

Para a presente exposição, é muito importante o seguinte fato: para que o trabalho sintetize a intenção humana sobre a matéria, é necessária, além da teleologia, a causalidade. Sem a unidade entre esses dois polos que não guardam identidade entre si (o ser e a consciência), a relação objeto-sujeito, imprescindível para que o trabalhador produza conhecimento, não se configura. O trabalho, portanto, não se resume ao ato teleológico. Ele, segundo entende o autor húngaro, é subdividido em causalidade (dada e posta)³ e teleologia (primária e secundária). Esses dois momentos são intrincados e sintetizados no próprio ato de trabalhar. Por isso, vale reprimir a advertência pela qual, “a causalidade pode existir e operar sem qualquer teleologia, enquanto a teleologia apenas na interação aqui indicada com a causalidade, apenas como momento de um tal complexo somente existente no ser social, pode alcançar um ser real” (LUKÁCS, 2018, p. 298).

A divisão explicativa operada aqui se destina a esclarecer como o processo ocorre e qual a função do sujeito no desenrolar de sua ação sobre a natureza com intuito de, ao

³ A causalidade dada é oferecida pela natureza e a causalidade posta é conseguida pela ação humana. O mesmo raciocínio, de modo geral, pode ser compreendido para a teleologia primária e secundária respectivamente.

mesmo tempo em que modifica a matéria natural, se auto-modificar. Por isso, reitera-se com Lukács (1978, p. 6), que a teleologia “é por sua natureza uma categoria posta, implica uma finalidade” que, para ser posta em movimento, precisa ser reconhecida por um sujeito consciente. Já a causalidade, mesmo quando uma causa determinada tem apoio na consciência subjetiva, “representa a lei espontânea na qual todos os movimentos de todas as formas de ser encontram a sua expressão geral” (LUKÁCS, 1978, p. 6).

Para esse autor, a ontologia materialista considera a prioridade do ser um fato, uma vez que a existência do ser independe da consciência – embora esta inexista sem a existência do ser. Isso não quer dizer, entretanto, que haja uma hierárquica subordinação da consciência ao ser. Para Lukács (1966, v.1, p. 19-20), ao contrário, a prioridade do ser sobre a consciência e seu reconhecimento concreto, teórico e prático pela consciência abrem a possibilidade de que ela domine, finalmente, o ser.

Em resumo, a consciência somente existe em função do ser. Não obstante, apenas a síntese unitária posta em movimento pela ação da primeira no segundo – com prioridade do ser sobre a consciência – pode transformar o existente. O trabalho por concentrar um ato de pôr consciente que pressupõe um conhecimento concreto, ainda que imperfeito, de determinadas finalidades e determinados meios, é o portador congruente dessa síntese unitária que une teleologia e causalidade. Esse é o motivo que leva Lukács (1966, v.1) a afirmar, como fato ineliminável da vida social, a prioridade do ser social em referência à consciência social. O trabalho e o reflexo que dele emanam, com efeito, capacitam o sujeito humano a refletir acerca do entorno e criam também as condições para que o vivente se eleve sobre seu cotidiano. Por meio de um longo, contraditório e paulatino desenvolvimento histórico-social, o trabalhador, de modo crescentemente sistematizado, passa a compreender o mundo, capacitando-se para modificá-lo e controlá-lo.

O reflexo consciente sobre o mundo objetivamente concreto, possibilita, ao ser fisicamente limitado em relação a outros animais, a fabricação de instrumentos que são aprimorados ao longo do tempo. Essa conjunção de fatores, entre outros de menor importância para a presente exposição, alça o agente humano à condição de sujeito imanente de sua própria história.

Com os subsídios sugeridos pela ontologia de Marx e recuperada por Lukács (1978, 2018), procurar-se-á, a partir de agora, sempre com base no conceito de trabalho fornecido principalmente por esses dois autores, relacionar o trabalho aos demais complexos sociais, uma vez que a relação entre trabalho e reprodução da totalidade social aponta

[...] que a diferença decisiva entre as alternativas originárias no trabalho meramente dirigido ao valor de uso e naquele de um patamar mais elevado se baseia, acima de tudo, que aquele contém posições teleológicas que convertem a própria natureza, enquanto neste a finalidade é, primariamente, o efeito na consciência dos outros seres humanos para induzi-los a posições teleológicas desejadas (LUKÁCS, 2018, p. 79).

Um pouco mais à frente o autor esclarece que essa univocidade na diferenciação entre alternativas econômicas – e não mais apenas econômicas, senão humano-morais – não se deixa demarcar tão aguçadamente como no caso daquele trabalho, que não é nada além do simples metabolismo com a natureza.

Na passagem supracitada, Lukács (2018) precisa a distinção fundamental entre a função social do trabalho e os demais complexos sociais. Ao primeiro cabe modificar a natureza e aos demais a exigência é agir sobre as consciências de outros sujeitos com o propósito de que esses seres sociais atendam à finalidade planejada.

Sobre a distinção entre o trabalho e os complexos posicionados na superestrutura ideológica, o autor assim se manifesta:

[...] as posições práticas mediadas com frequência, em grande medida, muito complicadamente mediadas, produzidas pela divisão de trabalho, têm igualmente um caráter causal-teleológico, apenas com uma diferença muito importante para com o próprio trabalho, que as finalidades por elas provocadas e que se realizaram a partir delas não são dirigidas diretamente a um caso concreto do metabolismo da sociedade com a natureza, mas a influenciar outros seres humanos na direção de que executem, por seu lado, os atos de trabalho desejados por quem as põe. (LUKÁCS, 2018, p. 299).

Essa diferenciação estava clara para Marx (2008), quem formula com límpida precisão como a produção da materialidade humana condiciona o processo de vida social. Para o autor, independente de as esferas intelectuais serem a política, a educação, a jurídica, a artística ou de outra ordem, a consciência não tem o poder de determinar o ser. De modo contrário, é o ser social objetivamente posto no mundo e com os pés “bem plantados” no chão que determina a consciência. Disso se desdobra o fato de que a transformação produzida na base econômica modifica toda a gigantesca superestrutura, de modo lento ou rápido, a depender de cada caso dado (SANTOS, 2020).

Nas palavras de Marx (2008, p. 47):

[...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência.

Marx (2008, p. 48) adverte que é preciso distinguir as transformações materiais ocorridas na economia das trans-

formações ocasionadas nas formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas, educativas, filosóficas, entre as outras formas que denomina de formas “ideológicas sob as quais os homens adquirem consciência desse conflito e o levam até o fim”. O autor complementa ser necessário explicar as formas ideológicas de consciência “pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção” (p. 48).

2. Reflexo, reprodução social e estética: preâmbulo para o debate

Com as linhas mais gerais sobre a importância do trabalho para sociabilidade humana, é preciso lembrar o que o autor magiar entende por reflexo.

Para Lukács (1966, v.1), o reflexo é a tentativa consciente que o sujeito utiliza como mediação para captar a realidade e apreendê-la para, assim, abrir a possibilidade de transformá-la. No entendimento do autor, sem reflexo não há trabalho. Do mesmo modo, dialeticamente, é o trabalho que possibilita ao sujeito refletir sobre sua ação, ou seja, é no trabalho que se objetiva o reflexo.

Para sintetizar o escrito em Santos (2020), os reflexos científicos da realidade objetiva são formas de reflexos que se constituíram e se diferenciaram gradual e lentamente no processo de desenvolvimento histórico. Precisamente, por intermédio deles, é que o sujeito pode agir conscientemente sobre a matéria natural/social com o intuito de compreendê-la e abrir a possibilidade de modificá-la.

A atividade de governar os processos naturais já acompanha no sujeito agente, segundo Lukács (2018), um reflexo com certo grau de aproximação correta à realidade. Mesmo quando as exigências generalizadas, que são deduzidas desse reflexo, são falsas, a consciência subjetiva precisa pressupor determinado nível de reflexo correto da realidade ob-

jetiva. Tais reflexos encontram na vida real seu fundamento, finalidade e consumação última e, apesar da possibilidade de erro, a ação do sujeito torna-se possível.

Esses apontamentos preliminares sobre o reflexo possibilitam que se retome a problemática do cotidiano. Como indica Lukács no início do *Prólogo* de sua monumental *Estética*, o cotidiano é o começo e ao mesmo tempo o fim de toda atividade humana. O autor compara a cotidianidade a uma grande corrente. Desses elos, como desenvolve o esteta, desprendem-se os reflexos da ciência, da arte e da religião, entre outras formas superiores de recepção e de reprodução da realidade. Ao se desprenderem do cotidiano, tais formas, guiadas por suas finalidades sociais específicas, diferenciam-se entre si até atingirem, nessa especificidade, sua forma puramente diferenciada (SANTOS, 2020).

Quando essa constituição diferenciada alcança a autenticidade, como registrado em Santos (2020), seus efeitos desembocam novamente na correnteza da vida cotidiana e, em consequência da eficácia de tais efeitos, passam a influenciar a vida dos homens e das mulheres que agem na cotidianidade. Essa dialética mostra como a esfera cotidiana se enriquece constante e crescentemente com os resultados plantados no dia a dia, mas que são alçados a patamares superiores de objetivação. Quando seus resultados retroagem sobre as necessidades cotidianas práticas, dão lugar a novas questões e novas exigências, criando uma gama de novas ramificações que alimentam, por sua força imanente, as formas superiores de objetivação.

Isso é importante, pois como argumenta Lukács (1966, v.1, p. 35): “Se quisermos estudar o reflexo da vida cotidiana, na ciência e na arte, nos interessando por suas diferenças, é preciso recordar sempre claramente que as três formas [ciência, arte e cotidiano] refletem a mesma realidade”. Como a vida cotidiana é quem alimenta as aspirações superiores, a análise da relação entre cotidiano e reflexo se justifica, pois, quando comparado com o reflexo científico da realidade, o reflexo artístico surge tardiamente.

Essa classe de reflexo é tardia, uma vez que o propriamente estético, como escreve Lukács (1966, p. 251), para que se erga ao mundo humano, “supõe materialmente uma determinada altura da técnica, e, ademais, um ócio para a criação de ‘superfluidade’, determinado pelo aumento das forças produtivas do trabalho”. Na moldura de desenvolvimento social dos sentidos humanos, não se pode desprezar que a formação, o refinamento e a diferenciação desses sentidos dependem dialeticamente da divisão social do trabalho.

No comunismo primitivo, com o inicial desenvolvimento da ciência e um incipiente nível de ócio, a divisão social do trabalho permite ao ser humano elaborar certa reflexão sobre seu entorno e sobre si próprio⁴. Ao refletir sobre sua atividade, o trabalhador “[...] produz uma certa técnica do trabalho e, com ela, certa elevação do homem que trabalha por acima de seu nível anterior de domínio de suas próprias capacidades somáticas e mentais” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 218-9). Ao elaborar determinado nível de técnica, que assume importância destacada no desenvolvimento social, o trabalhador sente seus efeitos retroagirem sobre si, uma vez que devido às conquistas que o processo de trabalho põe ao humano, a humanidade se afasta cada vez mais das barreiras naturais.

Esse desenvolvimento, para o autor húngaro, mesmo que ainda esteticamente inconsciente, é pressuposto para o início da atividade artística. Lukács (1966, v.2, p. 219), elegendo a ciência como exemplo, esclarece que “a fase na qual se buscam e conservam pedras adequadas para algum uso supõe já tentativas do tipo de reflexo da realidade de que logo nasce a ciência”. Com isso se confirma que a arte, em relação à ciência, é tardia, dado que nessa fase da história, “faltava certa capacidade de abstração, de generalização das experiências do trabalho, superando impressões subjetivas, pouco ordenadas, para poder apreciar claramente a conexão entre a forma de uma pedra e sua adequação para determinadas ações” (p. 219).

⁴ Xamãs e curandeiros já desfrutavam de algum privilégio adquiridos com a divisão social do trabalho. Ver, sobre isso, Gordon Childe (1966).

Com o baixo nível de desenvolvimento das capacidades humanas, é impossível, como insiste o autor magiar, se pensar em arte. Para que a sociedade possa constituir um sujeito humano produtor e/ou receptor artístico, é preciso atender à seguinte exigência: “que a pedra fosse já esculpida ou polida, transformada em ferramenta pela mão humana.” (p. 220). Tendo em vista o nível de desenvolvimento das forças produtivas no modo de produção primitivo, mesmo que a mão humana pudesse perceber a lisura ou porosidade de uma pedra, a técnica utilizada nesse nível da evolução social imporia obstáculos à recepção artística consciente. A arte, portanto, é uma atividade humana tardia!

A recepção artística, com efeito, apenas torna-se possível em um nível relativamente alto de desenvolvimento social.

Quando falamos que a visão humana já desenvolvida é capaz de captar visualmente o peso, a estrutura material etc., sem ter que apelar ao tato, veremos como explicação para esse fato a circunstância de que as características visuais dessas propriedades não são diretamente impressionantes, razão pela qual o olho não as vê a um nível primitivo de desenvolvimento, mas que, em geral, captam-se mediante ao tato. Porém, objetivamente são elementos da capacidade visual dos objetos. O idealismo expressa com a palavra “simbolismo” esses descobrimentos realizados pelo processo do trabalho, pela divisão do trabalho entre os sentidos que é fruto daquele processo; assim estreita o campo de reflexo visual, o fundamento objetivo dessa divisão do trabalho (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 221).

Sobre essa tematização, é interessante retomar o dito em Santos (2017) acerca de como o autor húngaro entende o “simbolismo”, pois o conceito de simbolismo leva grande parte das investigações a acreditarem que a arte é inata ao ser social.

Para Lukács, o simbolismo não é uma adição do sujeito ao modo objetivo pelo qual os objetos aparecem, mas um

ulterior desenvolvimento que, por sua vez, ocorre após a elaboração, o refino e a lapidação de seu reflexo. O que apenas pode ocorrer, naturalmente, sob a divisão social do trabalho que refina e especializa os sentidos humanos. Como ilustração a essa tese, o filósofo utiliza o exemplo do desenvolvimento da visão: quando o sujeito se encontra em condições de captar visualmente o peso, ou seja, a estrutura material dos objetos, sem ter que apelar para o tato, há uma transferência na hierarquia dos sentidos humanos, isto é, a visão assume propriedades táteis.

Isso se explica pelo fato de que a captação dos objetos pelos sentidos, no modo de produção primitivo, não exigia que os sujeitos os captassem por meio das propriedades visuais. Razão pela qual o desenvolvimento do olho humano não permite que a visão capte o material a ser usado nesse nível primitivo de desenvolvimento. Mais diretamente, o tato era o sentido que melhor captava as características impressas nos objetos. A mão estava em primeiro plano. De maneira geral, como descreve Lukács, pode se entender que a função de captar objetivamente a matéria concreta ocorre por intermédio do tato, embora os caracteres que particularizam os objetos sejam objetivamente captáveis pela capacidade visual. Coube ao idealismo expressar com a palavra “simbolismo” esse fenômeno.

Como registrou Engels (2004, p. 16-7), o que os idealistas estão impedidos de entender é que:

A vista da águia tem um alcance muito maior que a do homem, mas o olho humano percebe nas coisas muitos mais detalhes que o olho da águia. O cão tem um olfato muito mais fino que o do homem, mas não pode captar nem a centésima parte dos odores que servem ao homem como sinais para distinguir coisas diversas. E o sentido do tato, que o macaco possui a duras penas na forma mais tosca e primitiva, foi-se desenvolvendo unicamente com o desenvolvimento da própria mão do homem, através do trabalho.

Os descobrimentos realizados pelo processo do trabalho e pela divisão do trabalho entre os sentidos humanos possibilitaram, por exemplo, o estreitamento do campo de reflexo visual. Para a estética, não é oneroso repetir, o desenvolvimento, os desdobramentos, o refino e a depuração dos sentidos humanos são frutos, inapelavelmente, da divisão social do trabalho.

Por isso, é preciso manter o alerta contra o idealismo. A opção idealista de entendimento da realidade não pode desvincular a arte da imagem antropológica do humano. Entre outros cuidados, é necessário se desviar de certas deformidades idealistas que consideram certas propriedades humanas como coisas “naturais”. Essas distorções idealistas convertem em essencialidades abstratas e supra-históricas os caracteres humanos que são produtos do trabalho de homens e mulheres, jamais uma produção de natureza humana ahistórica. Não se pode, com risco de cair em deformações idealistas, considerar a arte como algo apriorístico ao ser social, isto é, inato ao sujeito humano e independente de seu desenvolvimento genético e histórico-social.

3. A arte como registro da autoconsciência humana

Por mais que seja tentador acreditar que a arte surge com o ser social e que é difícil, como admite Lukács (1966, v.1), precisar o momento exato de início do fator artístico, isto é, quando a arte se desliga definitivamente das formações consideradas pelo autor como pré-artísticas, há a possibilidade de se apontar, com alguma segurança, a gênese da arte. Para o autor, quando, dentro da utilidade do trabalho, desprende-se do elemento agradável, o nascimento da arte está germinado. O estudo do ritmo, para o autor húngaro, é suficiente para explicar o caráter sócio-histórico da arte e, conseqüentemente, apontar para esse ponto de nascimento.

Até aqui foram apresentados, de modo geral, alguns elementos sobre o nascimento tardio da arte. Para precisar a

datação do nascimento da arte, como enfatiza o autor, não se pode cair nas aventuras idealistas, por um lado, tampouco nas tentações mecanicistas, por outro. Um complicador para essa empreitada é a dificuldade de fontes etnográficas seguras. Apesar desses obstáculos, não obstante, a separação entre trabalho e arte pode conduzir ao caminho adequado para se indicar os principais elementos do nascimento tardio do complexo artístico.

Para o presente livro, que entende o trabalho como momento que funda a arte e os demais complexos sociais, é possível indicar a distinção entre trabalho e arte. É preciso estar claro, contudo, que tal distinção se resume às objetivações concretas. Tais objetivações, precisam estar limpidamente claras, pois, possivelmente, no nascimento do reflexo estético, não há consciência no sujeito de que ele está produzindo arte. Por isso, repete-se a utilização do mote marxiano: não o sabem, porém o fazem⁵.

A linha divisória deve ser buscada no ponto onde termina a necessidade utilitária imediata do trabalho que, segundo argumenta Lukács (1966, v.1), pode ocorrer, por exemplo, nos estágios primitivos, provavelmente, pelos adornos que o sujeito põe no corpo humano: pela decoração das ferramentas, pelo próprio ritmo da atividade desempenhada, entre outros fatores ainda não conscientes ao sujeito humano. Quando se compara a atividade científica com a artística, tendo o trabalho como baliza, nota-se, segundo Lukács (1966, v.1, p. 252), que, enquanto “a implantação do reflexo desantropomorfizador introduz utilidades mediadas e aumenta assim o efeito útil imediato do trabalho, os elementos estéticos [antropomórficos] representam um excesso que não acrescenta nada a utilidade efetiva, factual, do trabalho”.

O decisivo para o desprendimento do estético é o encontro do processo de produzir a materialidade cotidiana com o ritmo. A incorporação da ritmização dos movimentos à atividade produtiva, por sua incorporação prática ao rendimento do trabalho, potencializa a produção. Esse encontro tem

5 Lukács utiliza esse mote de Marx (1996) para epigrafar sua *Grande Estética*.

como momento mais importante para o processo produtivo a incorporação de elementos que facilitam o trabalho e dão maior agilidade ao resultado da produção. Do ponto de vista útil, pode-se dizer que essa é a função originária do ritmo na sociabilidade humana.⁶

Quanto mais o trabalhador entende e controla seu ritmo de trabalho, maior é sua produção. O controle do próprio corpo fica mais evidente, passando a ser inicialmente ordenado segundo às necessidades da materialidade humana. Imagine-se um exemplo: o sujeito primitivo, ao ordenar seus movimentos, ritmando-os para quebrar pedras, recebe em troca uma maior facilidade em sua ação, bem como um domínio maior sobre o próprio corpo. Em suma, ele ordena melhor seus movimentos físicos. Por meio do encontro entre o trabalho e o ritmo, ele descobre, por um lado, que pode aumentar a produção de seu trabalho e, por outro, que pode controlar seu próprio corpo.

Essa descoberta tem consequências ulteriores importantíssimas para o reflexo estético. Inicialmente, já no cotidiano primitivo, o ritmo possibilita à cotidianidade um aumento-melhoramento do rendimento da produção e, concomitantemente, causa determinado alívio físico das tarefas do trabalho. Essa relação quantitativa-qualitativa apresenta ao sujeito trabalhador uma sua vitória sobre as barreiras naturais, o que, pela importância do evento, revela ao agente humano dessa cotidianidade um elemento ontológico de decisiva importância para o desenvolvimento social.

No que mais diretamente toca a evolução da estética, pode-se dizer que o ritmo guarda o germe da autoconsciência do sujeito trabalhador, pois faz desencadear na correntezia do cotidiano uma série de momentos mediadores que não podem ser desprezados, sobretudo, para a estética: “o primeiro desses momentos mediadores será seguramente a satisfação pelo melhor rendimento e alívio do trabalho, e antes de tudo a autoconsciência do homem trabalhador, alimentada por essas vivências e experiências [cotidianas]”. (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 273).

⁶ A investigação de Adèle Araújo (2020) traz alguns elementos sobre a gênese da arte.

Didaticamente, como demonstrado em Santos (2017; 2018), para que essa exposição possa melhor se esclarecer, sempre considerando a dialética do real, optou-se por subdividir do seguinte modo a importância do ritmo para o desenvolvimento humano:

1. Estágio puramente útil: produtivo.
2. Estágio com tendência estética: satisfação agradável.

Do primeiro há a transição gradual para o segundo. Naquele, quando o agente do cotidiano descobre que seu corpo guarda esse importante elemento que o faz produzir mais e melhor e proporciona o controle da produção e do próprio corpo, ele se satisfaz, imediatamente, com o aumento do que ele produz e com a possibilidade do autocontrole.

Articulado a esse primeiro momento (estágio puramente útil: produtivo), o trabalhador, por ter ritmado os movimentos do corpo, incorpora dada satisfação agradável de prazer físico-corporal. Aqui, nasce imbricado com o primeiro momento o segundo estágio (com tendência estética).

Em Santos (2017, 2018), destaca-se, como ilustração, respeitando todas as mediações existentes, que o praticante contemporâneo de uma academia de ginástica ou musculação sente determinada satisfação agradável ao terminar sua série de exercícios físicos. É dessa dialética entre o útil e o agradável presente na realidade concreta que se desprende o segundo estágio proporcionado pelo ritmo, que carrega um caráter com tendência ao estético, que pretende proporcionar satisfação espiritual, ou seja, se que desprende do utilitário e se carrega com o agradável.

Para que não haja mal-entendidos, deve-se observar, energicamente, que o reflexo estético, mesmo aquele já desenvolvido substancialmente, sempre guardará sua relação de dependência ontológica e autonomia relativa em reciprocidade dialética com a materialidade da vida cotidiana, com o momento predominante, com o trabalho.

De acordo com o resumido em Santos (2017, 2018), com a descoberta do ritmo, o sujeito humano o utiliza de for-

ma eminentemente utilitária, para produzir mais e melhor. Esse caráter utilitário, por sua vez, também proporciona satisfação pessoal, corpórea: “Esse tipo de satisfação, ainda puramente útil, trafega para outra forma, mais elevada, mais requintada, fora da produção. Do ritmo do trabalho se desprende o puramente útil, que passa pela utilidade do agradável e desemboca na satisfação do espírito, puramente estética” (SANTOS, 2018, p. 189).

Com apoio na distinção entre a ciência e a arte e com o estudo do desenvolvimento do ritmo, bem como apoiado na epígrafe “não o sabem, porém o fazem”, Lukács (1966, v.1) aponta que o surgimento da arte, além de ter se dado tardiamente, processou-se de modo espontâneo. A arte substantiva, como insiste Lukács (1966, v.1/v.2; 1967, v.3/v.4), guarda um ponto de convergência entre o trabalho, sua verdadeira gênese, e o mundo concreto das pessoas humanas, sua autêntica vigência.

A arte, em sua autenticidade, como certifica Lukács (1966, v.1, p. 260-1), é o descobrimento e a manifestação, a ascensão de uma vivência “e um momento da evolução humana que formal e materialmente merece ser assim fixada”. É inegável, com efeito, que a arte – em todas as suas fases, independente de se estar nos primórdios do mundo primitivo ou no capitalismo em crise estrutural (MÉZSÁROS, 2009) – é um fenômeno social. Seu objeto e seu fundamento último é salvaguardar a existência social da humanidade, registrar a autoconsciência humana.

4. Categorias nodais: breve recuperação

Para atender à tarefa anunciada de explicar a estética do filósofo magiar, torna-se necessário recordar, mesmo que resumidamente, o que chamei em Santos (2018) de categorias nodais, a saber, antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência.⁷

⁷ Ousamos indicar que as categorias nodais criam uma maior possibilidade de entendimento também para a *Ontologia do ser social*.

Essas categorias são imprescindíveis ao adequado entendimento da *Estética*, pois com base nas articulações que possibilitam, é possível aproximar e distanciar a arte da ciência, da religião, da ética e do cotidiano.

Para não repetir palavras escritas em Santos (2020), cabe resumir cada uma das categorias nodais, a começar pela desantropomorfização. Lukács (1966, v.1) denomina de desantropomorfização o processo pelo qual o reflexo científico da realidade, para cumprir a função de elo do conhecimento, liberta-se completamente de todas as determinações antropológicas (que venham dos sentidos ou do pensamento humano). Por isso, se diz que essa classe de reflexo se esforça para recriar, na consciência subjetiva, os objetos como são em-si. Como registrado em Santos (2020), ainda que na consciência não chegue o objeto concreto, senão sua imagem projetada pelo sujeito pensante, essa imagem precisa, independente da consciência humana, ser projetada o mais fielmente possível em seu ser-em-si real e concreto.

Entendendo, portanto, que a desantropomorfização é o objeto em-si, com total independência da vontade do sujeito, passa-se, agora, ao que o autor compreende como antropomorfização. Ele descreve a antropomorfização como o processo de conexão entre o humano e algo fora da pessoa humana, mas que, mesmo exógeno aos homens e mulheres, apenas existe pela ação do sujeito. Esse processo, para Lukács, é denominado de antropomorfismo.

Para dar maior clareza à exposição, recorre-se a Nicola Abbagnano (2007, p. 68, aspas e itálicos do original), que registra sobre antropomorfismo o seguinte:

a tendência a interpretar todo tipo ou espécie de realidade em termos de comportamento humano ou por semelhança ou analogia com esse comportamento. “Crenças antropomórficas” ou “antropomorfismos” são chamadas, em geral, as interpretações de Deus em termos de conduta humana. Uma crítica desse A[ntropomorfismo] já foi feita por Xenófanes de Colofonte.

“Os homens”, disse ele, “crêem que os deuses tiveram nascimento e que têm voz e corpo semelhantes aos deles” (Fr. 14, Diels); por isso, os etíopes fazem os seus deuses de nariz chato e negros; os trácios dizem que têm olhos azuis e cabelos vermelhos; até os bois, os cavalos, os leões, se pudessem, imaginariam os seus deuses à sua semelhança (Fr. 16, 15). Mas o A[ntropomorfismo] não pertence só ao domínio das crenças religiosas. Toda a ciência moderna foi-se formando através da libertação progressiva do A[ntropomorfismo] e do esforço de não considerar as operações da natureza segundo a sua semelhança com as do homem, mas *juxta propria principia* [ajusta aos próprios princípios].

Em síntese, enquanto a desantropomorfização de um objeto quer dizer que ele independe da consciência subjetiva, a antropomorfização é aquilo que designa a pessoa humana, que particulariza o que o humano é. Como, entretanto, a desantropomorfização e a antropomorfização se relacionam com o complexo de problemas da estética e mais especificamente com a arte?

Antes de apontar a resposta, importa adiantar o caráter antropomorfizador da cotidianidade humana. O autor cita que o eixo vertical do sistema de coordenadas de um espaço determinado, por meio da força da gravidade, aponta ao centro da terra. Isso implica que a experiência imediata do sujeito humano no cotidiano tem a tendência geocêntrica. Além disso, a marcha ereta é fator decisivo para o processo de hominização e a conseqüente humanização do ser social (SANTOS, 2020). Essa conjunção de fatores, mesmo sem o sujeito humano estar munido plena e conscientemente de um sistema de coordenadas, dota-o de condições, cada vez mais diferenciadas, de lidar com o mundo circundante, o que lhe garante uma melhor posição acerca de seu movimento e do que, por exemplo, está à sua frente ou atrás de si (LUKÁCS, 1967, v.4).

Com o caráter do antropomorfismo do cotidiano sumariado, pode-se atender ao que se indagou acima. O reflexo estético, por sua natureza de se originar nas pessoas e orientar sua finalidade para elas, é peculiarmente distinto do científico que, como adiantado, tem caráter desantropomórfico. A reflexão artística, com efeito, parte do mundo humano e volta para ele. Seu tráfego, por depender da subjetividade humana, dá-se entre sujeitos, de um vivente para outro.

Não se pode confundir antropomorfismo com teleologia. Esta relaciona-se, nos estudos lukacsianos, com as finalidades que o sujeito ponente delineia em articulação com a matéria natural/social: é o que garante antecipadamente, na ideia do sujeito, um plano da execução dos objetivos propostas. A antropomorfização, repetindo, é o que caracteriza o sujeito humano.

Com o adiantamento da compreensão lukacsiana sobre desantropomorfização e antropomorfização, pode-se atender ao que o autor entende por imanência e transcendência. Para que se possa definir imanência e transcendência, como dito em Santos (2020), deve-se entender, sempre como o autor húngaro, que a primeira representa a lei que movimenta o objeto: a legalidade pela qual o objeto se movimenta na realidade, seja ela de caráter natural ou histórico-social. A imanência, desse modo, é aquilo que é propriedade do ser. A transcendência, por sua natureza transmundana, é algo que não pode ser encontrado no objeto, e mesmo estando externo a ele, tenta movimentá-lo. Em uma expressão: é uma força externa ao ser que tenta controlá-lo.

Em diálogo com o filósofo húngaro, escreve-se em Santos (2020) que a obra de arte serve de exemplo típico do que é imanência, uma vez que o produto artístico demonstra a imanência humana: “a imanente obstinação, o descansar-em-si-mesma de toda autêntica obra de arte – espécie de reflexo que não encontra analogia nas demais classes de reações humanas ao mundo externo – é sempre por seu con-

teúdo” testemunho da imanência humana. (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 28). A ciência, com distintos meios, é outro exemplo figurativo de imanência humana, dado que apenas ao sujeito é possível conhecer o seu objeto e, ao operar sobre a matéria, seja social ou natural, transformar o mundo de modo consciente.

Como afirma Marx (2011b), somente o sujeito humano, ainda que submetido às contradições da evolução social, pode produzir a si próprio. Apenas para o vivente humano, motivado pela potência do trabalho, é possível fazer a história, haja vista que o movimento histórico é imanente ao sujeito humano e ele à história. Disso se conclui que arte e ciência não podem surgir de qualquer forma de transcendência. Essas duas classes de reflexos, embora sejam imanentes, são qualitativamente distintas uma da outra (SANTOS, 2020). Enquanto a ciência, por ter caráter desantropomórfico, reflete os objetos como são em-si, a arte, por possuir natureza antropomórfica, reflete seus objetos de um sujeito vivente para outro: subjetivamente. Isso não afiança dizer que o reflexo artístico seja subjetivista. O que se realiza nessa classe de reflexo é uma forma especial da relação objeto-sujeito. Sua conexão se processa entre pessoas que vivem com os pés no chão de um mundo compartilhado humanamente pelos próprios viventes.

Para melhor fixar a diferença entre essas duas categorias nodais, destaca-se o que escreveu Araújo (2013, p. 62): a antropomorfização se opõe à ciência que é desantropomorfizadora, ou seja, “procura entender o que está fora do sujeito, distanciando-se ao máximo dos impulsos puramente subjetivos”.

Não é demais lembrar que objetivações superiores, como a ciência e a arte, quando se independentizam, conseguem uma relativa independência em relação ao cotidiano que lhes garante determinada peculiaridade qualitativa cuja existência é, exatamente, o elemento que lhes confere sua função social.

Para finalizar esse preâmbulo, é preciso justificar sua redação. O desenvolvimento das duas partes seguintes necessita de alguns conceitos-chave. Com o propósito de apresentação, sem a pretensão de aprofundamento, essa introdução destina-se a produzir determinados elementos que possibilitem uma melhor compreensão leitora para os capítulos seguintes.

Segunda parte: Unanimidade anônima

Capítulo I Entre o agradável e o pseudoestético: uma dialética do campo artístico

*Se avexe não...
Amanhã pode acontecer tudo
Inclusive nada
(Accioly Neto)*

1. Introdução

A intenção deste capítulo é problematizar o conceito de pseudoestético, chave para a compreensão da monumental obra do esteta húngaro. O debate insere-se na problemática daquilo que o autor denomina de “ciclo problemático do agradável”. Para tal, destacar-se-á a relação entre o Antes e o Depois do efeito catártico, o que possibilita o adequado entendimento da importância do efeito agradável para a vida cotidiana e, por consequência, para a produção e a recepção artística.

Como ponto de partida para a tematização, consideram-se pseudoestético as formações e as reações emotivas que, mesmo não possuindo em suas determinações decisivas os elementos artísticos em seu modo de aparição imediata, aproximam-se ao estético. Essa questão é imprescindível para o debate sobre a arte, uma vez que existem muitas criações humanas cujas aparições e contemplações as faz serem designadas como obras de arte. Quando tais criações são miradas sob a análise estética, padecem de valor artístico, no entanto, cumprem a missão para um determinado indivíduo e até para grupos de sujeitos.

Como nos demais problemas estéticos enfrentados pelo esteta húngaro, aqui também será o cotidiano o elemento balizador para se tematizar o problema do agradável, dado que as verdadeiras e autênticas relações entre a cotidianidade e a arte exprimem problemas reais. As recém-estudadas categorias nodais, principalmente, antropomorfização e desantropomorfização, servirão de elo para o desenvolvimento da discussão, pois elas possibilitam que se configure o caráter específico das formas de reflexos que nascem do cotidiano e se alçam ao patamar de objetivações superiores, a exemplo da arte e da ciência.

1.2. Entre o agradável e o útil: em busca da base do estético

O centro da problemática, por uma parte, reside nas interpretações mecanicistas e, por outra, nas concepções idealistas. Enquanto o materialismo positivista e mecânico entende que o campo estético se dissolve completamente na vida cotidiana, o idealismo enxerga a beleza como a realização suprema da arte. Naquele, a arte é somente um fenômeno social, neste, o belo e o artístico se separam sem que haja qualquer transição em relação ao cotidiano. Se, por um lado, o caráter ambíguo e vago do conceito de beleza impede o adequado tratamento da questão, o mecanicismo que liga diretamente e sem mediações a arte à vida obstrui, no outro extremo, o devido entendimento da temática. O problema, para ser devidamente compreendido, precisa ser posto de modo que se entenda suas reais contradições. Para tratar a questão do agradável na arte, como entende Lukács (1967, v.4), é necessário delimitar a problemática de acordo com sua estrutura real e concretamente existente na vida cotidiana. Apenas assim é possível captar as determinações que, mesmo aparentemente pertencendo ao estético, em essência são esteticamente discrepantes. Com isso claro,

é preciso demonstrar como essas determinações, que são próprias da vida concreta, produzem diferentes elementos que, mesmo independentes da arte, nascem da vida.

Oportuno exemplificar, para que fique evidente como as análises estéticas geralmente caem em equívocos, qual a proposta que o idealismo apresenta como modelo para se compreender a relação que a arte mantém com o plano da totalidade. Como anota o marxista húngaro, verificam-se exageros idealistas desde seu fundamento na Antiguidade clássica com Platão, passando por Escoto de Eriúgena até chegar a Kant. A originalidade da proposta kantiana, cuja base nutre o idealismo contemporâneo, como escreve Lukács (1967, v.4, p. 210), consiste exclusivamente em fazer da estética “[...] um âmbito intermédio que, graças ao desinteresse que domina nele, se diferencia para ‘baixo’ do agradável e, para ‘cima’, da moral, pois o agradável e a moral encontram-se ambos sob o império do interesse”.

Para o filósofo de Budapeste, a estética, considerada no plano ontológico, processa-se na constante transição entre a prática e a suspensão de suas finalidades imediatas. Precisamente na indestrutível articulação unitária entre a posição de fim e o exame “desinteressado” do produto planejado, reside a “harmonia contraditória” que peculiariza o processo de criação artística.

A tese do marxista húngaro é que no processo criador, cujo resultado é uma autêntica conformação artística, nunca há a produção de uma supressão do interesse, produz-se, diferentemente, uma suspensão ainda que transitória. É preciso reconhecer, contudo, que o caráter imediato da receptividade pura aparentemente certifica a tese do desinteresse de Kant, uma vez que, no momento da entrega imediata à obra em sua completa autenticidade, o receptor se desliga completamente dos interesses imediatos do cotidiano. Ao se observar com atenção esse fenômeno, indo além dos elementos aparentes, verifica-se que esse desligamento não se processa como uma supressão do interesse vivente

do receptor: ele é tão somente uma suspensão transitória. Não há como negar, dado que isso anularia o campo de contato entre arte e vida, que a área em que se processa a receptividade estética está impregnada do interesse mundanamente humano. Esse é o principal motivo pelo qual se deve abandonar o simplismo com que o idealismo aborda a problemática do agradável na arte, seja pela simplificação de Platão, seja pelas concepções medieval, moderna ou contemporânea.

Para expor a problemática de modo convincente, torna-se necessário esclarecer que a efetiva cisão entre o estético e o agradável relaciona-se, diretamente, com a superação ou com a preservação da singularidade do sujeito privado dada na imediaticidade. Quando a singularidade privada é preservada em sua imediatez, o agradável tem acento primordial. O estético apenas ocorre quando a particularidade, por seu movimento purificador, consegue superar e, ao mesmo tempo, preservar a singularidade imediata do sujeito singular. Essa purificação é o elemento que confere ao campo artístico sua marca patente.

A metodologia para analisar o problema agora plantado, portanto, não pode abandonar a existência do seguinte círculo dialético: nasce na vida para chegar ao estético e deste, quando atinge o âmago autêntico da problemática humana, retorna para a cotidianidade. Lukács (1967, v.4), para explicar o método referente à estética, insiste que é preciso relacionar os problemas humanos (a totalidade dinâmica da vida) com o resultado expresso nas obras de arte. Isso se consegue, segundo o autor, quando se opera o que Marx (2008) chamou de abstrações razoáveis, isto é, “mediante uma abstração plenamente justificada desde o ponto de vista de uma metodologia da estética, a relação humana com as obras de arte da totalidade dinâmica da vida.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 217).

Os pressupostos de partida para entender adequadamente os problemas agora debatidos precisam considerar a especificidade da dialética estética, que retira o material

vital fornecido pela vida para alimentar a conformação artística e, dessa refiguração, quando o elemento refigurado atinge autenticamente a problemática dos viventes em forma de arte, retorna ao cotidiano para enriquecê-lo. Sobre a base desses pressupostos, interessa a Lukács saber como o estético conecta-se, por uma parte, com o agradável e, por outra, distingue-se dele. É preciso ponderar, assim, que a questão da agradabilidade é apenas uma parte – embora que muito importante – da esfera estética.

Na medida em que o sujeito humano afirma a si próprio, na relação direta ou indireta de objetos ou grupos de objetos com sua própria pessoa, cria-se, por meio da realização útil de sua produção, a emoção do que é ou não agradável. Para o caso do desenvolvimento da estética, o elo de disputa para a devida formulação da problemática é a aproximação e o distanciamento, entre o útil e o agradável. Tudo que se considera agradável a uma pessoa, o é como categoria subjetiva; já a utilidade, por sua natureza de dar resultado ao desenvolvimento social, é uma categoria objetiva. Nesta, predomina o caráter desantropomórfico, já no agradável, a predominância é do antropomórfico.

Dois aspectos, contudo, devem estar claros: primeiro, existem muitas transições e diversos pontos de contato entre a utilidade e a agradabilidade; segundo, o desejo humano de unir o agradável ao útil pode levar, em muitos casos, ao fracasso da finalidade planejada. Por regra geral, é um equívoco considerar diretamente o caminho que leva do agradável ao útil: “o homem da cotidianidade não pode, muitas vezes, realizar o útil senão pela eliminação na preparação de seu plano de ação todos os momentos subjetivos e todas as possibilidades dessa ordem, dirigindo a atenção exclusivamente à objetividade da situação, dos meios etc.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 220).

O processo inverso é o que importa para se entender a relação entre o agradável e o útil, dado que, na maioria das ações em que se obtém êxito na prática cotidiana, o útil abre

a possibilidade de se desdobrar no agradável. Os exemplos são muitos e de diversas ordens. Considerar-se-á o ritmo do trabalho, que resulta na satisfação agradável obtida por meio do melhor desempenho do próprio ato de trabalho e na ornamentação de determinada ferramenta que possibilitou ao trabalhador um aumento em sua produção diária. Pode-se ilustrar também a colaboração entre o cão e o caçador, em que este sente relativa satisfação ao se comunicar com o animal, ou, ainda, o resultado que se consegue com o cozimento de alimentos para consumo humano que se processa com prazer e satisfação degustativa ao mesmo tempo em que alimenta o próprio corpo.⁸

Essa síntese permite inferir que tanto o agradável como o estético se desenvolvem a partir de reflexos antropomorfizados. Essa classe de reflexo nasce da experiência do sujeito humano com os objetos que estão articulados, por sua vez, com a sucessão de acontecimentos da vida cotidiana. A experiência do vivente associada aos acontecimentos cotidianos possibilita ao sujeito refletir tais acontecimentos tomando a si como referência: antropomorficamente. Isso comprova uma fronteira produtiva entre o campo do agradável e a esfera estética. No entanto, mesmo que a agradabilidade se converta em elemento da estética, não se pode afirmar que o agradável seja o objeto central do campo estético. Os elementos agradáveis, com efeito, apenas alimentam, como muitos outros fenômenos da vida, a vivência cotidiana, por isso, desembocam no estético.

Pontuar esse limite é importante, uma vez que considerar o agradável como objeto da estética é falsificar a adequada compreensão da temática. Apenas o conhecimento de como o agradável se forma, em seu modo puro e originário ser-em-si de manifestação, pode clarear a devida delimitação dessa fronteira sem macular as determinações, suas muitas e fluidas transições, que aproximam e distanciam a agradabilidade e o estético.

⁸ Não configura um exagero citar como ilustração o filme *Como água para chocolate*, realizado por Alfonso Arau (1992).

Com esses elementos postos de modo límpido e em plano ontológico, há como formular adequadamente os dois princípios pelos quais se deve enfrentar o problema do agradável. Em primeiro lugar, é preciso considerar que o agradável tem caráter geral e aparentemente quase ilimitado. Em segundo, ao mesmo tempo em que possui caráter quase ilimitado, a esfera do agradável é o campo da vida que mais conhece o acidente. A problemática fica mais evidente se se considera que os efeitos agradáveis ao sujeito humano, por um lado, podem desencadear uma enorme quantidade de estímulos internos e externos – os quais, de acordo com cada sujeito vivente, podem ser interessantes para uns e repulsivos para outros. Por outro lado, é preciso problematizar os acasos presentes nessa questão.

Essa análise, contudo, deve ser tomada com prudência, dado que em toda casualidade repousa uma condicionante causal. É preciso observar que, em determinados viventes, a utilidade apenas chega ao êxito quando há a completa superação dos elementos agradáveis – não se pode esquecer, para esses casos, da influência que a moda tem sobre o sujeito humano. Outra questão que deve estar clara é que um determinado indivíduo em uma dada situação pode considerar algo agradável e, posteriormente, em outras circunstâncias, sem maiores conflitos, abandone completamente o que anteriormente considerava como coisa agradável.

Mesmo que o vivente abandone sua posição posteriormente, o agradável tem caráter definitivo, pois a sensação que o fez considerar aquela situação como agradável está relacionada à dependência daquele momento que causou a sensação. Isso atenua o constrangimento de ter que admitir, posteriormente, a coisa como desagradável. O caráter que emana do objeto que causou a emoção agradável no passado faz com que toda experiência desse porte seja insuperável em sua momentaneidade: “[...] neste caso segue sendo o *hic et nunc* mais imediato de cada homem à instância última, e definitivamente decisiva em cada instante, do que vai se sentir como agradável” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 224). Mais

uma vez, não se pode esconder que a moda, as convenções, entre outros elementos, impõem ao sujeito humano decisões contrárias às suas intenções.

1.3. Superação da singularidade privada: a comprovação do estético

Para completar a estrutura social do agradável, é preciso pôr o foco sobre o seu momento objetivo. A objetividade concretamente social empurra o sujeito humano para aderir ao que determinada cultura de dado período – de uma classe, de uma nação etc., – entende como agradável. Precisamente aqui, há uma boa oportunidade para distinguir com bastante clareza o agradável do estético, intenção presente a partir de agora.

Como anota Lukács, a característica comum a toda grande obra de arte reside no fato de ela cobrar do receptor que ele ultrapasse sua íntima esfera privada. Se a experiência receptiva do agradável se converte em elemento da vida cotidiana em que se preservam os dados privados de cada sujeito vivente; se a determinação histórico-social não abandona o caráter da personalidade singular sem que ela possa se modificar em essência, não há produção do fator estético, cria-se apenas um estado de agradabilidade. O estético, portanto, precisa ultrapassar o meramente privado, dado elementar de toda conformação estética.

Claro, não há dúvida de que o sujeito humano seja uma pessoa singular e privada. A vida humana, não obstante, concentra a contraditória unidade composta pela seguinte dupla determinação: ao mesmo tempo em que a pessoa humana é singular e privada, a vida social, no entanto, move constantemente o vivente para que ele, não sem contradições, ultrapasse a mera singularidade privada. Os atos mais elementares da vida social demonstram constantemente que essa dupla determinação não pode ser eliminada

da vida humana. Basta lembrar que todo ato de trabalho, mesmo o mais primitivo, guarda generalizações que alçam o trabalhador para além da imediatez de sua vida privada, a exemplo da incorporação da ferramenta ao processo laboral, em que a subjetividade do trabalhador se levanta até uma generalização. Quanto mais desenvolvido for o processo de trabalho, mais generalizado se torna o levantar dessa subjetividade.

O que mais importa retirar dessa dialética é que a personalidade privada dos homens e mulheres é derivada das condições materiais da existência social em que o sujeito, ao interferir nas condições da existência social, modifica sua própria existência. Nesse processo dinâmico e nunca mecânico, a ação da particularidade, motivada pelas forças humanas de cada indivíduo, age no sentido de superar sua singularidade privada. Como é natural, as transformações reais, tal como ocorrem nas decisões morais ou com a catarse estética, são frequentemente muito violentas. Para Lukács (1967, v.4, p. 229), mesmo que tais casos possam soerguer uma pessoa para um estado qualitativamente novo de vivência, não “se suprime ou se destrói a peculiar vinculação contraditória da particularidade com sua superação”.

Para que não parem confusões, importa aclarar que, quando se fala em privado e singular, a referência deve cair sobre a natureza inata de cada mulher e de cada homem, isto é, suas peculiaridades fisiológicas-psicológicas construídas desde o nascimento, o que inclui, naturalmente, as interferências educacionais (escolares e extraescolares).⁹

9 Sobre a influência da educação no processo de ultrapassagem da singularidade privada do sujeito, Lukács, em diálogo com Goethe, entende que a hierarquia nas conquistas das finalidades da educação deve consistir na promoção consciente da generalidade ou especificidade dos homens e mulheres, pois a situação do sujeito humano nessa hierarquia define-se de acordo – em dialética com a existência material – com o desdobramento e o desenvolvimento das forças internas de cada sujeito. Como registra Lukács (1967, v.4, p. 228): “Que o homem se limite a desdobrar suas disposições inatas até conseguir sua máxima utilidade, e a transformar em satisfação própria os resultados desse esforço, ou que resulte capaz de colaborar ativamente na vida da humanidade, na qual não há como rechaçar, naturalmente, muitas tendências ‘inatas’ falsas, com objeto de abrir caminho à autoformação do homem”.

Como já se sabe que, de modo geral, o agradável se desprende do útil e não o contrário, o que interessa nesse momento, reforçando, é a distinção entre o agradável e o estético. O problema reside no fato de que, enquanto o útil tem caráter desantropomórfico, o agradável e o estético possuem naturezas antropomórficas. Por isso, a exposição explora a categoria da particularidade no intuito de definir a diferença entre o que é estético e o que é apenas agradável, haja vista que a estética, por meio da particularidade, supera a mera singularidade privada. Objetiva-se demonstrar, portanto, que o agradável não proporciona essa superação. Como a categoria da particularidade relaciona-se intrinsecamente com o típico, há a necessidade, para avançar sobre a problemática, de analisar a categoria da tipicidade. O mote para agregar o típico ao atual estado da discussão é a relação entre vida cotidiana e arte.

Toda obra de autenticidade artística carrega espontaneamente o sangue da vida cotidiana estando, ao mesmo tempo, inevitavelmente separada da cotidianidade. Perante tal complexidade, somente a análise do típico permite avançar sobre a peculiaridade da superação dessa contradição, uma vez que toda tipicidade encoraja tal paradoxo, isto é, o típico apenas pode existir se permitir que a obra dê luz a essa antinomia: sujeito privado e generalidade. Toda intenção de tipicidade, com efeito, funda-se na singularidade privada, levantando determinados momentos dela à altura do típico. Caso não processe esse movimento de soerguimento, “será uma mera abstração do humano que hesitará entre o inteligível e o experienciável, e será fortemente impreciso para o primeiro e fortemente indeterminado para o segundo” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 238).

Quando o artista, por mais esforçado, sincero, bem-intencionado e moralmente avançado que seja, não consegue libertar a singularidade privada, sua obra, mesmo que atinja a perfeição técnico-artística, alcança liminarmente um mero naturalismo. A particularidade como categoria cen-

tral da estética, que, por sua monta, tem modo de manifestação declarada por meio do típico, inclina sua estrutura depuradora para a unificação da contradição aqui tratada (a contraditoriedade entre singular e universal).

O filósofo magiar explica como a singularidade, mesmo depois de superada, preserva determinado caráter terreno, mundano. Para o autor, o movimento depurador da particularidade é o responsável por fazer com que o singular, superado esteticamente, faça aparecer, precisamente por força da ação do típico, o singular-privado. Essa superação, também por meio da particularidade, produz a unidade com o humano, “na qual a singularidade privada se une inseparavelmente com esse elemento humano específico, e a tensão polar [a contraditoriedade entre singular e universal] se converte em princípio vivificador do típico” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 238).

Importante repetir, pois não se pode esquecer os pressupostos estéticos lukacsianos, que essa referência à vivência terrena do sujeito, conseguida mesmo depois da superação, é um elemento básico da vida cotidiana dos viventes. Os sujeitos humanos, em suas vidas cotidianas, já promovem determinado enriquecimento da imagem que colhem das situações dadas. O que a obra desperta e faz surgir em cada receptor determinado é o que se chamou acima de caráter terreno, mundano, ou seja, “inverossimilhança milagrosa”: caráter “antropomorfizador, orientado à imanência do centro humano” (p. 241).

O humano específico nasce dos diferentes sujeitos singulares em suas vivências diárias. O específico do humano, o que é propriedade do gênero, não pode ser entendido em contraposição excludente à singularidade privada. Não se pode, metafisicamente, fixar a separação entre o singular-privado e o específico. O sujeito humano é um resultado que, por intermédio de suas atividades, se modifica continuamente. Ele não pode ser o resultado de uma substância fixa eternamente – universalidade –, tampouco um nível imóvel que possua uma existência própria completamente

independente dos demais indivíduos e apartados metafisicamente de suas atividades – singularidade.

A obra de arte possibilita um elo onde se resolve a contradição, pois ela possui, como destacado, um duplo caráter: se por um lado, carrega uma objetividade que anda com os pés no chão social dos viventes – é pedestre¹⁰ –, por outro, não pode ser encarada como se fosse a realidade concretamente dada, ou seja, revela determinado milagre mundano. Na explicação de Lukács (1967, v.4, p. 240-1):

A obra assim nascida concentra em forma todas essas aspirações, e por isso pode desencadear o efeito catártico pelo qual o singular e o privado, superado até fazer-se específico e convertido em centro das irradiações evocadoras, provoca no receptor a vivência que comove sua emotividade; uma realidade na qual este aspecto é a dominante ordenadora e que, entretanto, e por isso mesmo, é a única realidade adequada ao homem, é diversa, distinta, nova, mais individual e, ao mesmo tempo, mais abrangente, mais cheia de mundo.

O que a autêntica obra carrega é a mundanidade reveladora dos processos contraditórios que os diversos viventes experimentam na vida cotidiana. Tal revelação apenas é iluminada pela necessidade imposta pela vida de se refletir o mundanamente humano. Por ser contraditória, a profundidade desse processo, ao mesmo tempo em que abarca cada sujeito humano revelando suas mais essenciais potências, também, dependendo da personalidade privada de cada vivente, revela o constrangimento com suas atitudes e com

10 Na passagem a seguir, mesmo que Marx esteja se referindo ao processo de compra e venda da força de trabalho, suas reflexões servem para o debate sobre o sujeito humano que vive com os pés no chão e se defronta com elementos agradáveis e desagradáveis cotidianamente. O que interessa da citação do pensador alemão é a determinação do vivente que, para viver, precisa produzir sua própria existência, por isso o chamamos de sujeito pedestre. Como escreve Marx (1996, p. 285-6): “Ninguém, nem mesmo um músico do porvir, pode alimentar-se com produtos do futuro, portanto também não de valores de uso cuja produção não esteja concluída, e, como nos primeiros dias de sua aparição sobre o palco do mundo, o homem ainda precisa consumir a cada dia, antes de produzir e enquanto produz. Caso os produtos sejam produzidos como mercadorias, então precisam ser vendidos depois de produzidos, e só podem satisfazer às necessidades do produtor depois da venda”.

as ações dos demais indivíduos. Disso se desprende o que mais importa para essa exposição: a vivência do agradável, diferentemente da estética, proporciona para cada sujeito humano uma satisfação momentânea.

Em outras palavras, a mundanidade da autenticidade artística é o critério de distinção entre o agradável e a estética, pois enquanto aquele possibilita uma satisfação momentânea, esta cria o espaço de manobra, ludicidade e tensão cujo objetivo é fazer com que o sujeito humano ultrapasse – conservando – dialeticamente sua singularidade privada.

Ainda que a maioria absoluta das criações que se consideram artísticas não tenham nascedouro nas mais profundas aspirações dos viventes, a chama que se transforma em arte tem que surgir das imediatas necessidades da vida concreta. As poucas obras que, ao longo da história, conseguem revelar a “inverossimilhança” do específico humano, provam que a razão da existência da arte é registrar as profundíssimas necessidades específicas da humanidade que, de maneira geral, são obstacularizadas e/ou ocultadas. Essas grandes conquistas, naturalmente, apenas se efetivam por meio de grandes talentos.

Para que essa afirmação não caia na crença de que a arte é fruto exclusivamente da ação do gênio talentoso, é preciso considerar a seguinte advertência: embora não se possa dispensar a ação do talento genial, as aspirações e necessidades da vida tem um duplo caráter. Toda moção de cada indivíduo particular pertence à totalidade do gênero, não é, de modo algum, somente a soma das diversas atividades singulares. Quando o talento artístico elege um fenômeno ou um grupo de fenômenos para dar forma, escolhe espontaneamente perante suas próprias decisões. Não obstante, o faz, como define Marx (2011b), sob condições herdadas histórico-socialmente.

A eleição do material vital a ser conformado pelo artista pode ser explicada por meio da comparação entre o refle-

zo científico e o artístico. No caso do primeiro, o critério tem que ser uma aproximação o mais fiel possível ao objeto realmente concreto. O reflexo estético, por seu caráter antropomórfico, mesmo sem se desligar da realidade concreta, precisa elevar o singular-privado, escolhido originalmente do cotidiano, ao patamar da especificidade humana. Esse alçar ao típico, como debatido, é possível pela ação do movimento causado pela particularidade que age no sentido da superação dialética do singular: “o conteúdo da generalização estética consiste precisamente em captar a individualidade, o ser-assim dos objetos [...], mesmo que conserve e até intensifique o modo como os elementos se manifestam na aparência da obra” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 249).

Para o esteta de Budapeste, como comprova a história da arte, não é por acaso que o aparecimento das grandes obras ocorra vinculadas a missão social que cumprem em cada momento histórico. Para o filósofo, o exemplo de Shakespeare é bem figurativo, uma vez que o poeta inglês se entregou à *corps perdu* ao material social do qual dispunha para criar seus dramas. Nesse artista, há uma profunda vinculação entre a obra e o cumprimento de sua missão social. Como sustenta Lukács, a motivação shakespeariana para criar, por exemplo, Hamlet, Lear, Macbeth, Desdêmona, Otelo, entre outros personagens típicos, não se desliga da estrutura social que produz pessoas como as que Shakespeare deu vida em sua época. São os impulsos individuais, os estímulos e as inibições sociais que, atuando juntos, cobram da conformação uma tendência ao especificamente humano. Desse conteúdo, a marcha histórica seleciona o que expressa com mais profundidade, amplitude e completude a novidade latente que precisa se manifestar: “Somente a partir do ponto de vista da relação entre o agradável e o autenticamente artístico temos de considerar aqui esse processo que contém todas as tendências estéticas e pseudoestéticas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 251).

Não há como compreender a dialética existente entre o agradável e o estético, considerando suas aproximações e distinções, sem considerar as componentes sociais presentes na subjetividade privada e que, por sua dialética, se impõem na gênese e nos efeitos do agradável. Duas questões precisam ser aclaradas para que tal dialética não pareça um paradoxo insolúvel. O primeiro aspecto refere-se ao salto qualitativo que separa o agradável e o estético. Sem dúvida, é um fato empiricamente documentado “que as formações pseudoestéticas penetram frequentemente na cotidianidade dos homens muito mais veemente e extensivamente que as obras de arte mais importantes” (p. 253). Visto historicamente, o efeito pseudoestético causado pelo elemento agradável é, porém, efêmero. O que conforma de modo duradouro a autoconsciência da humanidade, apesar de todas as contradições, é o efeito causado pelas grandes e autênticas obras de arte.

Já o segundo aspecto relaciona-se ao seguinte fato: o modo de aparição do agradável na imediatez cotidiana não tem caráter inequívoco, tampouco se apresenta de maneira simples. Nessa imediatricidade, a aparência fenomênica da agradabilidade a faz coincidir com algumas exigências da vida. Essa aparência é, em muitos casos, uma adequação a casos objetivos que cobram, assim, um efeito agradável do sujeito vivente. Importa destacar que o útil e o agradável nutrem com o sujeito humano uma relação que possibilita ao ser social se relacionar com o mundo externo. Tal relação é o que mais contribui para que o vivente desperte, afirme e desdobre suas capacidades e tendências vitais. O agradável, não obstante, por sua essência subjetiva, é um reflexo privado do mundo externo. Isso tem como consequência que, uma reação análoga ao mundo externo, precisamente pelo caráter de singularidade privada do agradável, pode ter como resultado objetivo da reação uma amplificação ou atenuação daquelas tendências e capacidades vitais.

O que é preciso destacar energicamente, para que não parem quaisquer dúvidas, é que enquanto o estético não pode ser a realidade concreta, senão seu reflexo, o agradável será sempre subjetivo, privado. O agradável não tem como sair da personalidade privada e se generalizar por meio da movimentação da particularidade. Já o reflexo estético se alimenta constantemente da concretude da realidade, mesmo não a sendo. Lukács (1967, v.4, p. 260) explica que, por meio da interação dialética com o mundo real, há uma seleção de determinado aspecto da vida. Dessa seleção vital, a arte cria um mundo apropriado artisticamente ao humano que, por sua força refigurativa, “possibilita a manifestação máxima e mais adequada das determinações decisivas, positivas e negativas, dessas interações, e lhes dá forma, produz-se a suprema forma objetivada da autoconsciência da espécie”.

Exatamente sobre as contradições entre o agradável e o estético é que as produções pseudoestéticas crescem a ponto de se confundirem com o autenticamente artístico. O capitalismo, ainda que não se exclua as contradições próprias desse modo de produção, valoriza a elaboração de técnicas que possam dominar, por intermédio da produção em série do agradável, as formas mais adequadas à difusão em massa. Conforme Lukács (1967, v.4, p. 255), isso tem efeito sobre a produção artística de duas maneiras: “por uma parte, a força crescente e cada vez mais autônoma das meras letras (e seus análogos em todas as artes) tende a eliminar violentamente as fronteiras que definem o estético”, além de procurar obscurecer a essência própria da arte. Já por outra parte, mesmo que imposta pelo movimento da realidade, “a autodefesa da arte frente a essas pressões tende a um esoterismo artisticamente insano, [e] a uma oclusão voluntária” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 255).¹¹

11 Imbricada à relação estabelecida entre o agradável e o estético, encontra-se a problemática do diletantismo. Segundo Lukács, não há como enfrentar a tematização do diletantismo sem se referir ao modo como as mulheres e os homens vivem no cotidiano, solo, que, como já sabemos, pode dar lugar a intensificação da receptividade estética. Para exemplificar como o diletante se relaciona com determina arte em seu cotidiano, o autor usa o caso do diletantismo musical. Pare ele, quando um sujeito qualquer, imerso em suas atividades diárias, utiliza o exercício meramente reprodutivo da música, não há, na maioria dos casos, uma pretensão de autenticidade artística: “Porém, a interpretação e a execução do aficionado, ainda

O agradável, como entende o húngaro, concebido em seu sentido mais amplo, é uma fixação da consciência humana a um nível radical e limite de acaso. Mesmo que sua forma de manifestação imediata se apresente como uma necessidade fisiológica, psicológica ou de natureza estritamente social, o caráter do agradável é um caso especial de casualidade. O devido tratamento dessa tematização precisa levar em primeiro termo que a análise dos elementos estéticos não pode separar a forma do conteúdo. A forma artística se refere a um conteúdo específico, portanto, apenas é possível alcançar sua essencialidade com essa consideração em primeiro plano. Se se separa o conteúdo, prendendo-o à singularidade privada, a forma que reveste esse conteúdo – que precisa ser vital para a humanidade e, por isso, tem que apresentar caráter mundano – não conseguirá ultrapassar um complexo causal de objetos que se encontra em uma relação contingencial com determinados estados psíquicos de homens e mulheres.

A confusão dá-se por intermédio do paradoxo estabelecido nas formações pseudoestéticas que priorizam o elemento agradável, isto é, essas formações põem em ação os meios de reflexos e de expressão do campo estético, sem no entanto, retirar a personalidade singular de sua imediatez. Em alguns casos, visto que não há como considerar a problemática de modo metafisicamente fechado, tais formações até atingem alguma eficácia artística, não obstante, fixam o sujeito humano na imediatez da cotidianidade.

Não se deve descuidar do fato de que as formações artisticamente autênticas também promovem a imediatez da vida cotidiana; aqui, todavia, o que a arte procura é conformar uma segunda imediatez, aquela que se refere à autoconsciência especificamente humana, encontradas apenas

que a partir de um ponto de vista artístico sejam deficientes, vão formando uma sensibilidade, uma compreensão, uma receptividade para as obras de arte musical que não costumam ser alcançadas por recepção direta, por simples audição. Esta é, sem dúvida, a forma mais acusada de atividade diletante, e desemboca em um aprofundamento e em uma intensificação da compreensão receptora. Não é frequente que os diletantismos tenham em outras artes o mesmo resultado; é excepcional que o diletantismo literário desperte ou promova compreensão da arte literária.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 255).

nas obras que objetivam adequadamente o elã humano. Quando o fator agradável ganha a centralidade da evocação, a segunda imediatez coincide e é absorvida pela primeira. Assim, as forças da forma assaltam casualmente a conformação, abandonando a relação de especificidade entre forma e conteúdo. Isso possibilita, no limite de cada caso dado, fixar as relações cotidianas das mulheres e dos homens com maior precisão do que ocorre, geralmente, na vida concretamente real, ou seja, relevar a descrição em detrimento da narração, conseguindo, no máximo de suas possibilidades, destacar o naturalismo em abandono ao realismo.

1.4. Algumas palavras a mais

Para finalizar esse capítulo lançando alguns pressupostos para a continuidade da exposição, é preciso adiantar algumas palavras sobre o Antes e o Depois do efeito artístico em relação à comoção catártica. Para Lukács, a arte possibilita que o homem-inteiro da cotidianidade, por intermédio do meio homogêneo da arte de que se trate, receba determinada orientação que guia suas evocações, o que transforma o sujeito do cotidiano em homem-inteiraamente tomado pelo efeito catártico da obra acessada.¹²

12 A relação entre homem-inteiro, experimentada no cotidiano, e o homem-inteiraamente, usufruidor das objetivações superiores, se dá de modo recíproco. A arte é o veículo que condensa e abriga a transição de um momento a outro, isto é, o tráfego da condição de homem-inteiro à condição de homem-inteiraamente. Em resumo, é o momento em que o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem-inteiro) acessa, ainda que momentaneamente, um mundo qualitativamente distinto daquele da cotidianidade, um mundo apropriadamente ao humano. Em um pensamento: um mundo em que o sujeito humano possa se sentir homem-inteiraamente. Lukács (1967v.1/v.2; 1967v.3/v.4) utiliza a categoria homem-inteiro (*der ganze Mensch*) para designar, portanto, o sujeito humano que vive no cotidiano. Do modo como compreende o autor, para tornar-se homem-inteiraamente (*der Mensch ganz*), esse sujeito precisa se libertar do mero imediato para assim acessar, mesmo que por alguns instantes, por meio do efeito da obra de arte, a plenitude do humano. Como explica Tertulian (2008, p. 276): “O destaque necessariamente unilateral da experiência estética através de um sentido ou um ‘órgão’ determinado de recepção do mundo, levando à homogeneização correspondente da matéria da obra, é descrito como um processo de condensação e expressão da personalidade integral. Lukács caracteriza esse duplo processo de eclosão da imanência sensível e da elaboração em seu interior de um mundo *sui generis* como a necessária passagem da experiência heteróclita e disparatada do homem da vida cotidiana (*der ganze Mensch*) ao homem em sua plenitude, com todas suas pulsões e faculdades mobilizadas e condensadas, da subjetividade estética (o que denomina *der Mensch ganz*)?”. Com base nesse contexto, Adele Araújo (2020) utiliza a categoria homem-inteiro como ser humano inteiro e homem-inteiraamente como ser humano completamente.

O sujeito humano apenas pode experimentar novos conteúdos pelos quais seu universo vivencial é ampliado, graças ao poder orientador e evocador que o filtro do meio homogêneo faz penetrar na vida anímica do receptor. Esse assim chamado filtro, lapida o modo corriqueiro com que o vivente contempla o mundo em seu entorno. Com a lapidação, o modo habitual de o sujeito se relacionar com o mundo é interposto por outro mundo, agora, esteticamente apropriado à humanidade. Sob o efeito dessa interposição mediadora, o receptor torna-se apto a receber os novos conteúdos. Com a elevação sugerida pelo filtro mediador, que Lukács denomina de meio homogêneo, o sujeito ganha uma lente que possibilita enxergar o mundo de um modo também contemplativamente novo, pois esse novo mundo está conformado às suas necessidades. O resultado é que os sentidos e os pensamentos do vivente cotidiano ficam completamente rejuvenescidos. A transformação, operada pela lapidação, amplia consideravelmente a recepção – o que enriquece o conteúdo e as formas efetivas da vida concreta, bem como as que se encontram em potência na psique humana –, orientando, por sua força, o indivíduo a desenvolver sua capacidade perceptiva e, assim, apropriar-se dos conteúdos inovadores. A capacidade de reconhecer e desfrutar desse conjunto de novidades, portanto, é fruto da ação do meio homogêneo.

Quando esse sujeito humano se desprende da catarse, visto que ela é um efeito passageiro, o Depois do efeito estético estará comprometido para sempre. O Antes, naturalmente, não há como ser alterado. O efeito catártico, para lograr seu lugar na relação entre o Antes e o Depois, necessita, por sua vez, da ação do filtro lapidador do meio homogêneo de cada arte específica. A força com que essa mediação lapida as heterogeneidades do cotidiano abre as portas para que a comoção catártica ponha sua ação sobre o sujeito da vida cotidiana.

Registra-se, para evitar mal-entendidos, que a relação entre homem-inteiro, vivenciada no cotidiano, e o homem-inteira, soerguido às objetivações superiores, proces-

sa-se dialeticamente. A arte, por meio da catarse, é o elo que condensa e abriga a transição entre os dois momentos. O tráfego pelo Antes, que soergue o homem-inteiro imerso no cotidiano à condição de homem-inteiramente afetado pelo efeito artístico, quando termina, faz com que o vivente regressasse ao seu cotidiano e a sua condição de homem-inteiro. Nessa condição, que é a normalidade do sujeito humano em sua cotidianidade, o vivente, após a sacudida da comoção catártica, não será o mesmo, carregará agora o Depois do efeito catártico. Embora não tenha como modificar o Antes, sua vida terá a partir desse instante que conviver com as contradições entre o Antes e o Depois.

Adverte-se, com efeito, que à arte não cabe garantir que o Depois possibilite determinada harmonia entre os desejos do sujeito vivente e a realidade concreta. É missão do efeito artístico criar um âmbito de tensão, jogo e ludicidade no qual o sujeito humano possa acessar a humanidade que ele é partícipe. Em resumo, o efeito causado pela arte é o elemento pelo qual o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem-inteiro) acessa, ainda que transitoriamente, um mundo qualitativamente distinto de seu cotidiano, um mundo apropriado à sua humanidade: um mundo no qual o sujeito pode vivenciar a experiência de ser homem-inteiramente. **Um mundo para chamar de seu** (SANTOS, 2018).

Para o debate do agradável, importa destacar que na relação entre o Antes e o Depois inexistente qualquer vestígio de rigidez metafísica: “Pois quando analisamos o Antes e o Depois do comportamento propriamente estético para com a arte, não surpreendemos nenhuma situação fixa, senão uma corrente que segue da vida ao comportamento estético, e deste à vida” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 217). A vida cotidiana em sua totalidade intensivamente dinâmica, acrescenta o autor, é um território limite de onde se ergue o comportamento estético. A arte, saída portanto da vida, quando autêntica, retroage novamente sobre a vida, enriquecendo-a.

Apenas um âmbito emocional de grande amplitude e que seja intimamente interligado à profundidade humana, possibilita que o agradável influencie a criação artística desde seu nascedouro, ou seja, que interfira no Antes estético. Somente essa relação entre o espaço de manobra das emoções e sua conexão com a profundidade do mundo humano deixa aberta a possibilidade para que o agradável – em forma e em conteúdo – siga penetrando na vida cotidiana. Isso torna possível que a agradabilidade, ao penetrar profundamente a vida cotidiana, irradie-se pela receptividade artística. Será o Depois da recepção estética que possibilitará ao sujeito vivente desempenhar, mesmo que sua consciência sobre isso seja turva e parcial, o papel decisório acerca do que ele sente como agradável, bem como o modo de conseguir tal feito.

Como a imagem refletida do mundo mantém-se ao nível mundano da cotidianidade, fica claro que não se pode analisar a relação entre o agradável e o estético apoiando-se em fronteiras rígidas, pois há uma fluida e fértil transição entre os dois campos. A fronteira entre o agradável e a estética não pode ser tomada de modo metafísico e mecânico. Do mesmo modo, há de se precaver para não ser seduzido pelas fantasias irracionalistas travestidas, na atualidade dos corredores universitários, sob a alcunha de pensamento pós-moderno.

Quando, portanto, abandona-se a formalidade idealista, por um lado, e o irracionalismo, por outro, e considera-se a materialidade histórica da vida em sua ontologia pedestre, clareia-se o modo adequado da distinção entre o agradável e o estético. Apenas dessa maneira, evidencia-se a importância dos efeitos agradáveis para a vida humana e conseqüentemente para a estética. Segundo sustenta o autor magiar, não há como imaginar o surgimento da arte sem a participação de um elo agradável. Do mesmo modo, o elemento artístico jamais teria surgido se a vida humana fosse resumida ao que é agradável, por um lado, e desagradável, por outro. O agradável e o desagradável, mesmo sendo fundamentos vitais para a arte, correspondem a um campo bem

mais amplo do que pode se responsabilizar a estética. O que é preciso ser fortemente destacado é que o estético, como forma determinada de superação do elemento agradável, difere deste de modo qualitativo, isto é, as categorias decisivas da esfera estética não podem, com risco de fracasso artístico, visibilizar o agradável em primeiro plano. A arte, mesmo não dispensando o agradável, não se resume a ele.

Capítulo II A ética na estética de Lukács: notas acerca da formosura e da bondade

*Se queres penetrar no infinito,
viajes para todas as direções do finito.*
(Goethe)

2. A problemática e algumas advertências metodológicas: uma introdução

A esfera estética, que abarca a reflexão artística, precisa, como já indicava o jovem Lukács por meio das palavras de Miguel Vedda, diferenciar-se da ética, dado que esta esfera possui estatuto ontológico distinto do da estética. Como revela Vedda (2015), a estética de juventude do jovem húngaro já sinalizava que a relação objeto-sujeito na estética pode mostrar os valores essenciais dessa distinta classe de reflexo. A qualidade específica da arte tem como base a realidade vivencial, na qual está, precisamente, a base da reflexão estética que, por sua natureza mundana, distancia-se de qualquer transcendência. Como entende o pesquisador argentino, esse caráter vivencial cotidiano, possibilita diferenciar a estética da ética e da lógica. A proximidade estrutural entre a estética e a vida cotidiana fornece a chave para a adequada compreensão da peculiaridade do estético, pois apenas nessa esfera, segundo Lukács (1966, v.1/v.2; 1967, v.3/v.4) e Vedda (2015), existem elementos que a diferenciam, por exemplo, da ética e do pensamento lógico.

Como explica este investigador, nem a ética nem a lógica conhecem uma proximidade plena entre o objeto e o sujeito. Na rigorosa pureza da lógica, inexiste a presença de um sujeito, dado que a contemplação teórica supõe que haja a emancipação do objeto do conhecimento em relação a todas e quaisquer perturbações que possam vir das intervenções

de uma dada subjetividade. O pensamento lógico, para existir como tal, em seu rigor absoluto, necessita livrar-se das interferências subjetivas. Como adiantam as pesquisas juvenis de Lukács (2015), o conceito de liberdade, postulado simultâneo e indissociável da concepção de um sujeito ético, demarca a superação de todo caráter do objeto na personalidade ética.

Em consequência dessa estrutura da natureza da ética, como conclui o esteta magiar, o objeto converte-se em personalidade, em sujeito. Decorrente dessa conversão, o ser social não pode ser tratado como um simples objeto, pois cada pessoa, a partir do ponto de vista dos demais e de sua própria perspectiva, tem a possibilidade e o dever de incorporar a máxima da ética em seus desejos e vontades. A esfera ética, portanto, motivada por sua natureza, procura produzir a “anulação do objeto”.

A estética busca o estabelecimento equilibrado entre o objeto e o sujeito. Essa é sua peculiaridade. A esfera do estético procura salvar o ser social do abismo existente entre a ideia e a existência. Se na lógica, o conhecimento correto do objeto pressupõe a eliminação do infinito e o contínuo processo de aproximação ao objeto, na ética, é necessário que o ser social incorpore uma série também infinita de ações isoladas nas quais está obrigado, em cada uma delas, a incorporar a máxima ética na sua vontade individual. Esse hiato infinito, entre cada ação pessoal e o ideal máximo da ética, torna-se infinito (VEDDA, 2015). Não se pode deixar de registrar, a partir desse autor, que tanto a lógica como a ética exigem que cada ato individual se insira dentro da amplitude do conhecimento científico, uma vez que todo juízo verdadeiro, implicitamente, carrega a exigência da inclusão do objeto na totalidade infinita. O objeto alcançado pelo sujeito, ao orientar o comportamento cognoscitivo de quem o alcança, para ser verdadeiro, precisa ser a soma de todas as declarações verídicas, senão se perde fora do alcance do sujeito (VEDDA, 2015).

Como conclui esse investigador, o comportamento estético é distinto, pois nessa esfera não pode existir nenhum abismo entre o objeto e o sujeito, entre a ideia e sua realização. Aqui, o sujeito encontra sua humanidade orientada diretamente à experiência da sua autêntica vivência, dado que o objeto é constituído em conformidade com o sujeito. O objeto e seu sujeito, construídos um para o outro – mesmo distintos da identidade hegeliana Sujeito-Objeto –, guardam uma especial classe de identidade. Enquanto o objeto se entrega totalmente à contemplação pelo sujeito, o sujeito contemplador se fecha sobre si mesmo registrando sua autoconsciência. O momento catártico, mesmo que dure apenas poucos instantes é infinito, como como poetizou Vinícius de Moraes (1960, p. 96): “infinito enquanto dure”.

A infinidade desse instante, que permite ao vivente fechar-se em si internamente, ir ao seu núcleo e acessar sua mais íntima nuclearidade, concebe a obra de arte, como interpreta Vedda (2015), em seu caráter insular, isto é, permite que o produto artístico, frente à realidade vivencial, adquira uma determinada autonomia. Essa independência, que nunca deixa de estar aproximada à vida cotidiana, dota a criação artística da condição de apresentar, ao sujeito vivente, uma alternativa perante os acontecimentos do mundo concreto.

Não é por acaso que Lukács (1966, v.1/v.2; 1967, v.3/v.4) desdobra sua estética tendo como base o cotidiano. Desse ponto, o filósofo da Escola de Budapeste retira os elementos que põem o edifício categorial que ergue a estética marxista. Do desenvolvimento das experiências cotidianas, o autor húngaro vê claramente, já em sua juventude, a necessidade de superação, mesmo que momentânea da esfera da vida cotidiana. Haja vista que, ao nível da existência cotidiana, a aproximação excessiva à realidade vivencial apenas poderia existir aparentemente. Sobre a necessidade de superação dessa aparência, foi preciso a criação de um sujeito estético que, por sobre a divisão social do trabalho, produziu um objeto esteticamente apropriado à sua necessidade.

Esses elementos, como entende Vedda (2015), permitem perceber com mais clareza o que distingue a experiência estética da reflexão lógica e, ao mesmo tempo, das vivências cotidianas. Em relação a essa esfera, a estética produz um sujeito que, garantindo sua integralidade, encontra-se liberado da dispersão característica da cotidianidade. Já em referência ao pensamento lógico, o ser estético inclina-se à sua integralidade, pois se afasta do rigor da fragmentação abstrato-teórica.

A advertência que a presente exposição precisa adiantar refere-se ao seguinte fato: mesmo sendo a proximidade entre as esferas cotidiana e a estética precisamente o que possibilita ao esteta magiar diferenciar o reflexo estético do âmbito da reflexão lógica, bem como da vivência ética, interesse específico do presente capítulo, essa mesma proximidade cria os obstáculos de uma adequada determinação das especificidades da esfera estética. *A peculiaridade do estético* é o subtítulo da *Grande Estética*, obra na qual Lukács desenvolve muitos elementos para que o estudioso e/ou leitores iniciantes possam destrinçar as teias que conectam e as que separam a ética da estética.

O interesse específico deste capítulo, portanto, é apresentar as proximidades e os distanciamentos principais entre ética e estética na obra de Lukács. Para isso, utiliza-se como mediação principal o funcionamento da vivência cotidiana. A advertência, para iniciar o debate, reside no fato de que, se por uma parte, a vida cotidiana cria a baliza para a diferenciação, o mesmo cotidiano, se inadequadamente analisado, cria os obstáculos para a devida compreensão da problemática aqui plantada.¹³

Iniciar-se-á pelos pressupostos lukacsianos que conferem tratamento distinto para a formosura e para a bondade, visto que ambas possuem naturezas diferentes. Essa concepção, ao adequar as duas categorias com suas distintas naturezas objetivas, choca-se inevitavelmente com as

¹³ Lukács planejou escrever uma *Ética*, no entanto, faleceu antes da realização do projeto. Sergio Lessa traduziu para o português *Notas para uma ética*; texto que adianta algumas das formulações éticas do filósofo húngaro. Ver Lukács (2016) nas referências.

concepções tradicionais da estética – sobretudo as da Antiguidade clássica –, que concebem a formosura em unidade indissolúvel com a bondade. Guiado por essa orientação, indaga-se como perguntas de partida: pode haver beleza fora da arte? Como seria, então, a relação entre a beleza artística e o belo manifestado fora do campo estético?

Opta-se por iniciar o debate apresentando-se alguns dos principais pressupostos categoriais da estética lukacsiana. Em seguida, aborda-se a problemática da beleza e sua ambiguidade conceitual com inclinação “para cima”, ou seja, para as objetivações superiores com aptidão para a ética e para estética. Com isso aclarado, abordar-se-á a tendência que inclina o conceito de belo “para baixo”, isto é, com predisposição para o agradável.¹⁴

2.1. Pressupostos necessários: a catarse como ponto de culminância do estético

Sobre a especificação do problema tratado aqui, desenvolvido com o apoio do jovem Lukács e de sua interpretação feita por Miguel Vedda, há a necessidade de se expor os pressupostos a partir dos quais o capítulo se estrutura, isto é, é preciso recuperar algumas categorias pelas quais o autor húngaro apresenta sua síntese sobre a relação entre ética e estética. Uma delas diz respeito à categorização do meio homogêneo,¹⁵ debate iniciado no capítulo anterior que, por sua natureza, é pressuposto para que seja mais bem especificado o entendimento lukacsiano de catarse.

¹⁴ Apenas para relembrar, como visto no capítulo anterior, Lukács (1967, v.4) entende o âmbito do agradável como uma esfera antropomórfica que abrange uma gama de fenômenos que vai além do campo estético. A arte, embora tenha nascido também do âmbito do agradável, não se resume a ele. Para o autor, a arte que se contentar somente com o agradável apenas pode atingir uma refiguração pseudoestética.

¹⁵ Como adiantado no capítulo anterior, Lukács entende como meio homogêneo o seguinte: um filtro que lapida o modo corriqueiro com que o vivente contempla o mundo em seu entorno cotidiano. Graças ao poder orientador e evocador dessa filtragem, o modo habitual como o sujeito se relaciona com o mundo transforma-se e ele tem a possibilidade de acessar novos conteúdos que ampliam seu universo vivencial. Sob o efeito dessa lapidação mediadora, o receptor torna-se apto a receber os novos conteúdos sugeridos pelo filtro mediador. O resultado é que os sentidos e os pensamentos do vivente cotidiano são rejuvenescidos. O meio homogêneo, portanto, é o responsável por dotar o receptor da capacidade de reconhecer e desfrutar de um conjunto de novidades esteticamente apropriadas ao humano.

O contexto da vida humana inteira – aquela que se experimenta na cotidianidade –, quando filtrado pelo meio homogêneo, permite que se processe, ao mesmo tempo, uma interrupção com conseqüente superação. A vida anímica do homem-inteiro é irrompida. Essa invasão súbita situa o receptor no que mais importa ser registrado no decurso da humanidade. Apenas o processo de irrupção é capaz de suspender o vivente completamente de seu cotidiano, entregando-lhe todo o efeito da obra. Naturalmente, não é função da obra assegurar se este ou aquele sujeito pode, de fato, converter-se em portador de tal erupção. Há de se advertir que todo esse processo de irrupção ocorre sob muitos conflitos; produzem-se muitas possibilidades e diversas limitações.

Como anunciado, sobre esses pressupostos, pode-se melhor categorizar o entendimento lukacsiano de catarse. O autor húngaro considera que a origem primária da catarse, como as demais categorias relevantes ao campo estético, também se encontra na vida cotidiana. A arte retira desse campo os efeitos catárticos existentes. Todo logro artístico, para merecer a patente de arte, precisa conter determinada evocação ao mais profundo interior humano, ao seu núcleo, ao mesmo tempo em que, inseparável de tal evocação, elabora uma crítica da vida, da sociedade, das relações produzidas entre os seres sociais, seu mundo e a natureza. Isso garante ao campo da arte, em referência à desfeticização das relações sociais, um caráter propositivo e necessário ao sujeito acometido pela totalidade das atividades da vida cotidiana.

Em sua concepção mais geral, a catarse significa, segundo Lukács (1967, v.4, p. 76), que um

fenômeno ou um grupo de fenômenos refigurados, preservando sua verdade vital íntima, crescem acima do nível atingível na vida cotidiana. Esta elevação, facilitada pela mimese estética, acima do que é normalmente acessível, é ligada à consciência de que, no entanto, é apenas um extremo cumprimento das possi-

bilidades humanas perfeitamente determinado, e não do jogo charlatanesco de uma ‘salvação’ em qualquer transcendência. A catarse consiste precisamente em que o homem confirme o essencial da sua própria vida, precisamente pelo fato de vê-la em um espelho que o comove, que, por sua grandeza, o embarça e que lhe mostra a fragmentariedade, a insuficiência, a incapacidade de realização que tem sua própria existência normal. A catarse é a experiência da realidade própria da vida humana, cuja comparação com a realidade da vida cotidiana, sob efeito da obra, produz uma purificação das paixões.

Esse efeito, no âmbito do Depois da obra, transforma-se em ética: a “multivocidade da catarse não é fruto de inibições contrapostas, senão de uma certa falta de orientação das emoções concretas, sem fundamento unívoco no mundo dos objetos, com sua intenção que aponta a objetos meramente indeterminados.” (p. 77).

Na compreensão do esteta, a catarse, por isso, é o efeito mais eficaz para promover o soerguimento do homem-inteiro à condição de homem-inteira. Mesmo de modo a não permitir uma visibilidade completa, senão “invisível”, a evocação artística, na sua forma catártica, toma do conteúdo vital presente já na vida concreta determinada força que, por meio do campo homogêneo específico de cada arte, se faz eficaz ao orientar as vivências do receptor ao centro da mais profunda e íntima humanidade. Manifesta-se, por intermédio da conformação da obra, um novo mundo, agora esteticamente apropriado ao humano. Essa novidade mundana eleva o receptor, mesmo que por preciosos instantes, a um patamar de superior humanidade: desperta nele o homem-inteira. Isso apenas é possível, visto que a experiência receptiva humana, do ponto de vista imediato, é uma vivência de conteúdo, ou seja, está na corrente da vida, mas não é perceptível a olho nu. Portanto, para senti-la, necessita-se de uma lente que possibilite ao vivente, como disse

Eduardo Galeano (1995), **ajudar** a olhar: “A transformação do homem inteiro da cotidianidade no homem inteiramente tomado que é o receptor em cada caso, ante cada concreta obra de arte, move-se precisamente na direção de uma tal catarse, extremamente individualizada e, ao mesmo tempo, de suma generalidade” (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 501). A catarse, por meio do filtro lapidador do meio homogêneo, fornece tal **ajuda** para que o vivente imerso em seu cotidiano possa acessar (sentir) um mundo completamente novo, no entanto, possível apenas ao humano.

O conceito de omnilateralidade deixa a categoria da catarse com mais clareza. Por isso, explorar-se-á algumas linhas nessa definição. A pena lukacsiana define omnilateralidade como a possibilidade de um desenvolvimento total do indivíduo: o desdobramento e desenvolvimento de todas as suas capacidades, de todas as possíveis relações sociais com a vida. Mesmo sendo uma possibilidade, mantém-se, ao mesmo tempo, como a aspiração do sujeito humano a um patamar superior de convivência social, de criação de relações humanas autenticamente omnicomprensivas. O preciso sentido de omnilateralidade, na letra do esteta magiar, é um ideal dentro de uma possibilidade: “a meta de um infinito processo de aproximação” (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 504). Como explica o autor, a proporção entre o esforço e a tarefa impõe como necessidade tanto uma pluralidade de caminhos como um caráter somente aproximado às conquistas possíveis. Por isso, o esforço: “É sempre uma aspiração, um esforço, um intento de aproximar-se à infinitude extensiva e intensiva que está contida em si – ou, em outras palavras, desenvolve-se objetivamente – nessa omnilateralidade [...]” (p. 116).

O decisivo para o conceito de sujeito humano omnilateral é que a realização factual dessa omnilateralidade segue sendo inalcançável no devir da humanidade. Considerar que os efeitos evocativos causados pela arte realizam tal ideal significa dizer que o tráfego do homem-inteiro, com vivência na cotidianidade, para o homem-inteiramente, com a experiência receptiva de uma autêntica obra de arte, representa

sempre um passo a mais na direção de uma aproximação à omnilateralidade. Centrado, portanto, no horizonte dessa meta, o homem-inteiramente é movido para a realização extraordinariamente múltipla de se alçar para uma realidade concreta preñe de uma variedade de infinitas possibilidades. A arte, por intermédio da catarse, atinge profundamente o núcleo humano, possibilitando que o receptor ponha em andamento uma crítica profunda ao mundo em que vive. O arcabouço estético proporciona uma mudança qualitativa, pois explicita intensificando o que já existe na vida cotidiana.

Do efeito produzido pela refiguração artística, como debatido, cria-se a comoção catártica. Aqui há um liame entre a ética e estética. Essa conexão, porém, para que fique melhor explicada, precisa que se toque na questão do Antes e do Depois do efeito causado pela comoção. Como adianta Lukács (1966, v.2, p. 507), no imediato, mescla-se à comoção receptiva, “pelo novo que desencadeia nele [no receptor] cada obra individual, um sentimento concomitante negativo, um pesar, uma espécie de vergonha por não ter percebido nunca na realidade, na própria vida”. Em tal comoção e contraste está contida “uma anterior contemplação fetichizadora do mundo, sua destruição por sua própria imagem desfetichizada na obra de arte e a autocrítica da subjetividade” (p. 507). Lukács (1966, v.2, p. 508) utiliza argumentos de Goethe referentes às artes plásticas, mas os estende também para as demais artes:

O enriquecimento e o aprofundamento que suscita toda autêntica obra de arte plástica – pelo qual, seja dito de passo, o sentido artístico dos homens desperta-se e desenvolve-se – são quase inimagináveis sem uma tal comparação, ainda que esta não passe de um sentimento concomitante apenas consciente, e independentemente de que a eficácia de seu acento emotivo seja forte ou débil. (Aqui vemos de novo que a vivência artística receptiva não se pode compreender sem ter em conta o Antes). A censura ao Antes, a exigência para o Depois, ainda que ambos apare-

çam quase apagados na imediatez da vivência, constituem um conteúdo essencial do que antes chamamos forma maximamente generalizada da catarse: uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas exigem novos conteúdos, uma nova direção, e, assim purificadas, convertam-se em embasamento anímico de “disposições virtuosas”.

Independentemente da duração do efeito comovente, as anteriores decisões do indivíduo – o Antes – não podem ser modificadas. Elas permanecem suspensas enquanto durar o movimento catártico efetivado pela obra. Logo após a comoção, o receptor retorna ao seu cotidiano com as mesmas finalidades concretas que tinha antes, pois a peculiaridade dessa suspensão, que leva do homem-inteiro ao homem-inteiramente, não se refere diretamente a seus esforços anteriores, ao Antes da vivência catártica. A influência modificadora da obra orienta-se predominantemente ao comportamento geral do homem-inteiro de Antes da vida cotidiana. O homem-inteiramente tomado pela receptividade retorna ao homem-inteiro com vistas ao Depois. O Depois consiste exatamente no modo como esse sujeito receptor, ainda como homem-inteiro, livra-se de suas sugestões e já como homem-inteiramente elabora o adquirido, transformando-o em algo decididamente novo para sua vida desse instante em diante.

Repete-se, para evitar mal entendimentos, que o tráfego é momentâneo. Logo após a catarse, há a reconversão do homem-inteiramente receptivo em homem-inteiro da cotidianidade. O essencial desse movimento dialético de negação, preservação e superação é o seguinte: não há transformação literal nas finalidades práticas imediatas dos homens e mulheres, cuja comoção da vivência estética os suspendeu temporariamente. Em outras palavras, não há alteração primária direta em tais atividades, visto que, somente quando o efeito catártico exige de modo suficiente uma determinada força, surgem as novas finalidades brotadas dessa exigência, mesmo que renovadas, em consequências mediadas pe-

las anteriores. Não há garantias, no entanto, que o vivente consiga modificar o Depois em seu cotidiano, pois isso está determinado pelas condições objetivas. A função social da arte se cumpriu, dado que a obra fez o sujeito enxergar no Antes atitudes reprovadas.

Nas autênticas obras de arte, o traço comum do Depois do efeito estético é evidente. Ao ter contato com tal influência, a vivência transforma o indivíduo catarticamente em homem-inteira-mente tomado pela receptividade que, por sua força, guia o retorno do homem-inteiro com vistas ao Depois. Todas as peculiaridades da obra através do meio homogêneo criam nesse estado receptivo uma influência que exerce efeitos, às vezes tênues e quase imperceptíveis, mas em outras ocasiões, potentemente visíveis. Tais efeitos atingem e sacodem o mais essencial existente no centro e na periferia do homem-inteiro.

Com a explicação do funcionamento do Antes e do Depois do efeito produzido pela obra na esfera estética, pode-se melhor indicar mais alguns pontos de aproximação e distanciamento entre a ética e a estética. Cada efeito catártico é um reflexo depurado – filtrado pela lapidação do meio homogêneo da arte de que se trate, pela capacidade de depuração – o qual tem como resultado a concentração da consciência do receptor. A produção dessa concentração que leva à comoção, como enfatizado, tem assento na vida concreta do sujeito em sua cotidianidade. Desprende-se desse processo que o receptor, acometido pela crise catártica, concentra sua reflexão nos acontecimentos de sua vida concretamente objetiva, no que é vitalmente essencial à sua vivência cotidiana. Ainda que, em alguns casos, o elemento desencadeador do processo esteja em germe, ou mesmo que seja uma prospecção de futuro, não muda em nada o efeito comovedor.

Pronto, já se tem uma primeira aproximação: a ética e a estética retiram seus materiais vitais da cotidianidade. Pode-se dizer, então, que o conteúdo comum entre as duas esferas é a vida concreta. Há no entanto, como anunciado, distanciamentos.

Para o problema catártico da ética o elemento de partida a ser considerado é que, do ponto de vista da regulação da vida humana, essa comoção constitui um caso limite e, sobretudo particular, entre as possibilidades eticamente possíveis. Para a ética, mesmo sendo possíveis soluções duradouras por sobre fortes comoções emocionais, o decisivo é que haja uma conseqüente hierarquia por sobre todo e qualquer entusiasmo por mais sincero e apaixonado que ele seja. Aqui, há a tendência ao equilíbrio.

Para a esfera estética, a ambigüidade e a mutação dos contrapostos, que precisa ser filtrada para a ética, é esteticamente valorizada. Esse múltiplo espaço de tensão, jogo e ludicidade é amplificado. A catarse artística, em sua autenticidade realista, tem o poder de despertar nos receptores efeitos eticamente negativos. Essa negatividade, contudo, precisa ser entendida a partir do que a sociedade, em suas contradições histórico-contextuais, considera como bem ou mal. A história da arte documenta com fartura casos que, independentemente da intenção do criador, o efeito catártico da obra acha atalhos eticamente problemáticos que podem desencadear negatividade no receptor.

Como resumo desse debate, pode-se indicar o seguinte: a comoção catártico-estética não pode abrir mão de dialogar com a ética, todavia, essa articulação não é uma subordinação do campo artístico à esfera ética. A conexão entre as duas esferas é o cotidiano, do qual ambas retiram seus materiais vitais, seus conteúdos. Logo, a estética não pode dispensar a ética: o compromisso da catarse artística, em primeiro plano, é com o cotidiano, terreno onde as duas encontram seus materiais vitais.

Sendo assim, resta perguntar qual a influência moral do efeito catártico-estético da arte na vida social. O fechamento interno da obra de arte, sua totalidade omnicompreensiva, arredondada, carrega em si a desobrigação do vínculo absoluto entre ética e estética. Como explica Lukács, isso se justifica pelo fato de que a limitação do campo artístico a uma

“casualidade”, em que se acentua essencialmente a “suavização dos costumes”, pode também degenerar em “debilidade”, dificultando qualquer previsão moral. O fechamento da obra em uma mundanidade esteticamente arredondada recusa, por ser apropriado a si, os efeitos moralizantes imediatos. Para concluir esse item, nunca é demais repetir que a arte não pode abrir mão de refletir os problemas éticos de seu tempo, não se resumindo, todavia, a eles.

2.2. Entre a ética e a estética: a forma para um conteúdo determinado

A interpenetração da ética na estética não é um problema apenas contemporâneo, tampouco é novidade a estetização da ética. O ponto de partida para compreender adequadamente essa relação é seguir o que orienta Marx (2008) sobre as abstrações razoáveis, dado que tanto a ética como a estética são abstrações razoáveis. De modo geral, a vida cotidiana ignora os limites rígidos entre a ética e a estética. Essas duas esferas, na correnteza da vida cotidiana, não admitem uma precisa distinção, o que aumenta a dificuldade de entendimento da problemática. Contudo, para a adequada análise dessa relação, é preciso considerar que a abstração razoável marxiana não é uma generalização distante e alheia à vida real e pedestre. Portanto, a opção para tratar um problema dessa monta é considerar que a relação entre a ética e a estética pressupõe abstrações razoáveis, mas sob conexões reais com a vida humana. Importante pontuar que esse processo intelectual de captar o movimento do objeto não pode desprezar as transições entre os dois elos dessa relação, pois a vida produz, pela força de seu movimento concreto, um embaralhamento entre as esferas da ética e da estética, o que cria transições confusas. A dificuldade da distinção, no entanto, não anula, a existência de “objetos e tendências de autonomia relativa e em múltipla contradição dialética entre elas.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 265).

O complicador para a empreitada reside no fato de que o embaralhamento entre as duas esferas tem um lastro histórico muito grande e seu rebatimento planta sementes no solo cotidiano. É preciso distinguir com a maior precisão possível se a mistura entre o campo da ética e da estética é propriamente uma confusão filosófica ou se se resume aos problemas da vida cotidiana. Para desobscurecer a transição indaga-se o seguinte: de que modo as categorias e os momentos estéticos penetram as reflexões, predominantemente éticas? A hipótese levantada por Lukács para essa indagação é que o comportamento estético produz determinados e decisivos motivos que se orientam para as objetivações superiores, a exemplo da ética, mas também da religião e até da filosofia. O importante é a adequada caracterização desses motivos. Com eles caracterizados, abre-se a possibilidade para a compreensão da problemática que agora se enfrenta.

A ética, para começar por ela, produz uma dualidade que põe a pessoa privada da cotidianidade em contraposição a determinadas orientações de conduta. Quando o sujeito humano se esforça para internalizar como auto-obrigação tais orientações éticas, ao mesmo tempo e na mesma medida, o sujeito privado de que se trate produz certo descolamento de sua personalidade privada singular. Isso faz com que esse sujeito, para atender a tal orientação, abandone a posição em que se encontra sua personalidade. É da essência da ética a aspiração humana a uma vivência orgânica, sem conflitos hostis que confrontem a pessoa privada às orientações sociais, ou seja, sem uma obrigação excludente entre a pessoa humana e as orientações determinadas socialmente.

Não se pode deixar de registrar que, do ponto de vista da classe, é conveniente que o sujeito humano não sinta tensão em aderir moral e eticamente ao que determina a classe dominante em dado período histórico. Já do ponto de vista dos sujeitos, os indivíduos aspiram a uma conduta ética sem conflitos entre eles e a sociedade.

Em épocas em que as lutas e os ideais éticos aparecem sob tensão, o sujeito humano sente dificuldade de atender aos ideais éticos em conformidade com a sua personalidade privada. É função da estética absorver a expressão dessa contradição, pois cabe à natureza mundana do reflexo estético expressar o que tenciona a vida humana. A refiguração alcançada em momentos de colisão entre as aspirações humanas e as orientações éticas é a expressão conformada esteticamente desses conflitos, jamais uma manifestação da beleza humana. O reflexo estético pode – mas não é obrigação dele – apresentar-se como modelo da conduta social e acabar por promover a penetração de categorias estéticas na ética.

Essa questão não pode ser encarada sem recordar que, na Antiguidade, a catarse estética e o comportamento ético andavam juntos, dado que a estreita vinculação entre a cidadania grega e a ética, entre a formosura e a bondade, impossibilitava sua separação. Lukács (1966, v.2, p. 514) nota que Lessing, ao retomar os clássicos gregos, pretendeu atualizar o debate da catarse grega pertencente às chamadas ilusões heroicas, que pensavam em ressuscitar a pólis, cujo ápice se deu na Revolução Francesa: “A ruína dessas ilusões produz o estado da sociedade, o indivíduo e a ideologia (no mais amplo sentido) causante dos complicados e multivocais fenômenos que temos analisado”. Não obstante, essa tentativa consegue apenas complicar mais “a relação existente entre a catarse estética e o comportamento ético, o qual, entretanto, não deixou de existir. Renunciar a ela seria renunciar a toda arte superior” (p. 514).

Para Lukács, o problema plantado na Antiguidade tem na expressão *kalokagathia* (καλοκαγαθία) [belo e bom] uma síntese da problemática acerca dessa relação, pois expressa o ideal da junção entre o belo e o bom, a beleza e a virtude, concentrando o desejo dos aristocratas gregos que se viam como bondosos e formosos. O filósofo de Budapeste entende que esse ideal grego tem origem no comunismo primitivo. Os sujeitos primitivos aceitavam como coisa óbvia a regulação da prática cotidiana pelo costume e pela tradição, o que eli-

minaria a tensão entre a ética e a estética. Registra-se que a necessidade do uso da guerra e da política como meios para a manutenção do poder, associado ao desprezo pelo trabalho manual, à exercitação do corpo e ao culto da retórica, davam o tom para a criação e o desenvolvimento de um ideal ético interligado ao estético na Antiguidade clássica.

Desse contexto desprende-se uma importante distinção entre a ética e a estética. Quando se analisa a relação essência-aparência, em referência ao reflexo ético e o estético, percebe-se que, enquanto na ética somente pode haver uma intenção postuladora, ou seja, hipotética e aproximativa, dado que o reflexo ético é a realidade concreta mesma, na estética, “a aparência tem valor na medida em que expressa adequadamente, sensível e evocadoramente, a essência, mediante casos singulares levados a tipicidade, ao nível da segunda imediatez de origem estética.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 269). Enquanto esse reflexo é um modo determinado de refletir a realidade, nunca o real em seu puro em-si, a ética é ela mesma a realidade concreta. As aspirações das ações singulares dos sujeitos, objeto da ética, não garantem que haja harmonia entre a intenção dos viventes e as consequências de suas ações, por isso, seu resultado apenas pode ocorrer de modo aproximativo à realidade: “o mandamento interiorizado, moral ou ético, tem que se realizar pela própria vontade, pela energia própria do homem de que se trate, vencendo as resistências que lhe opõem os afetos, os preconceitos etc., desse mesmo homem.” (p. 266).

Disso se retira que, embora a ação do sujeito em relação às consequências de seus atos seja limitada, a ética possui estrutura qualitativamente distinta da estética quando se considera a relação essência-aparência. Em resumo, o ético orienta-se para a essência do conteúdo, secundarizando a forma aparente, já a estética, por sua força refigurativa, realiza-se na coincidência entre forma e conteúdo. Há de se advertir, contudo, que essa distinção não pode ser rigidamente absolutizada, uma vez que, na estética, a forma se orienta para um conteúdo específico, ao passo que no campo da

ética, em se tratando da convergência do fenômeno com a essência, há a produção de consequências formais. Mesmo que não se despreze a possibilidade de o fenômeno ético produzir um “efeito estético”, é preciso ter em mente que, caso essa possibilidade se confirme, ela se realizará, necessariamente, como um subproduto estético. Se houver um exagero da conversão da intenção ética em estética, como é comum ao idealismo, infalivelmente haverá uma falsificação do conteúdo estético, que, como já se sabe, determina a forma.

O resultado colhido da tematização do par relacional essência-aparência, em relação às distinções entre ética e estética, não pode esconder as inúmeras aproximações que existem entre essas duas esferas. As semelhanças existentes advêm da prática ética, de suas causas e de suas consequências sociais. Como tanto a ética quanto a estética retiram seus materiais vitais da vida cotidiana, há o perigo em não se fazer adequadamente as exatas distinções. O campo comum que fornece o nascedouro a ambas esferas precisa ser considerado sem desprezar as inúmeras transições e diferenciações existentes entre a ética e a estética. Esse embaralhamento, mediado e amplificado pelo modo de ser fragmentário do cotidiano, que resulta na estetização da ética, como dito, não é recente. Para o filósofo magiar, desde Platão há uma confusão do conceito de beleza que permite, por seu modo idealista de compreender a realidade, a introdução da estetização da ética. Essa falsa estetização desnaturaliza fenômenos da vida, recusando sua justificada peculiaridade, que é de onde pode brotar a correta determinação da singularidade fenomênica.

Para avançar sobre as diferenças fundamentais entre o campo ético e o estético sem se afastar do verdadeiro lugar que a problemática ocupa na vida humana, torna-se necessário enfrentar o debate de outro par dialético, a saber, forma-conteúdo. Essa tematização se justifica dado que o idealismo filosófico valoriza demasiadamente a forma em relação ao conteúdo, o que desfoca completamente a possibilidade de uma adequada compreensão do fenômeno.

Como entende Lukács, a superestimação da forma referente ao conteúdo é inevitável no idealismo, o que provoca uma intensificação da desorientação metodológica. O autor considera que a hierarquização proposta pelo idealismo para o par relacional que agora se estuda é tão extrema que resulta impossível a adequada compreensão da problemática. Nas construções filosófico-idealistas, prossegue o esteta húngaro, aparece frequentemente a seguinte polarização: no topo, a forma pura em sua supremacia; na mais rebaixada profundidade, o conteúdo caótico desligado da forma. Não é oneroso relembrar que, tanto em ética quanto em estética, o princípio fundamental que articula a relação forma-conteúdo requer uma forma para um conteúdo específico. Isso implica resumir que “o princípio fundamental da distinção é também aqui de conteúdo que cria sua própria forma.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 274).

Para vencer, portanto, o hipostasiado pensamento idealista, que “procura reduzir a história universal a uma luta entre a luz e as sombras, entre o espírito e a matéria, entre o bem e o mal”, o autor apoia-se na concepção hegeliana que considera a ideia como uma unidade entre o conceito e a realidade (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 271). Para o filósofo marxista, Hegel foi o único idealista objetivo que respeitou as determinações metodológicas e históricas desse problema, pois entendeu que o conceito, na medida em que determina a si mesmo, determina ao mesmo tempo, a realidade, isto é, o ser real que é tal como tem que ser, que contém em si seu próprio conceito (HEGEL, 1989). Esses pontos, no entanto, não podem ser considerados sem a crítica marxiana, ou seja, é preciso atentar para o fato de que o fenômeno em debate se desenvolve pela ação de sujeitos humanos que são o que são graças à divisão social do trabalho.

Não há como avançar sobre o adequado entendimento dessa problemática, portanto, sem um retorno às questões de princípio, uma vez que qualquer desvio idealista ou mecanicista pode identificar a ética com a estética ou estetizar questões morais que têm assunção em tempos de crise.¹⁶ Um

16 Vale a pena uma pesquisa específica acerca da estetização da ética e da penetração das categorias éticas na estética sob os efeitos do que Mészáros (2002) chama de crise estrutural do capital.

dos maiores preconceitos idealistas que tem rebatimentos negativos no adequado entendimento da problemática é a hierarquia do criador sobre suas obras. Como se sabe, graças aos achados de Marx (2008), o produto do trabalho abriu a possibilidade ao ócio, que, por sua vez, possibilitou ao sujeito humano um nível superior de desenvolvimento de suas capacidades psicossomáticas. As ferramentas e o resultado do trabalho humano são, concomitantemente, veículo de sua auto-produção e caminho para que este se afaste, cada vez mais, das barreiras naturais. Esse resultado permite um constante aperfeiçoamento e aprofundamento da cultura humana.

Esse caráter da teleologia advinda do trabalho, intensificada por sua divisão social, articula inextricavelmente a vida cotidiana às objetivações superiores. Resumidamente: há uma interação dialética entre o vivente e sua autossatisfação. Se realmente existe uma gradação hierárquica entre o criador e a obra, essa hierarquia deveria considerar as objetivações superiores, criadas pelos próprios produtores, a exemplo da arte, da ciência e da ética. Portanto, como sintetizam as palavras do Lukács (1967, v.4, p. 286), “a tese de que o homem cria ou produz mais além e por cima de si mesmo, corresponde aos fatos objetivos da vida bastante mais adequadamente que a ideia idealista de que o criador está necessariamente por cima do que produz.”

Esse suporte metodológico é suficiente para que a problemática em questão se livre da dualidade insuperável entre o bem e o mal, a forma e o conteúdo, a ideia e o conceito, o espírito e matéria. As abordagens idealistas e as mecanicistas costumam, por um lado, identificar o ético com a bondade e, por outro, a estética com a beleza. Para que o fundamento da diferenciação se ancore em um exemplo, deve ser dito que todo conteúdo ético tem que pretender uma positividade, já a refiguração estética oscila entre o bem e o mal. Essa exemplificação toca na sentença aristotélica, segundo a qual o que na vida pode causar repulsa e ser recusado, na arte pode proporcionar satisfação estética. O decisivo, contudo, para a devida compreensão do axioma plantado pelo

filósofo grego é a especificação da categoria da mundanidade, dado que tanto a ética como a estética são cismundanas. O mal-estar que se expressa nessa tematização reside no fato de que, como explica Lukács (1967, v.4, p. 275):

Somente em épocas de crise social, as quais fazem, principalmente, problemática a vida ética dos homens, podem produzir-se perversões que abstraem da substância ética e contemplam isoladamente, “esteticamente”, seus modos aparentes [...]. Este movimento pode inclusive levar a negar toda conexão entre a conformação estética e a existência moral dos homens, a “libertar” a arte de todas as determinações de conteúdo que influem decisivamente na sua forma, e fazer do estético um princípio completamente autônomo, enquanto, por outra parte, a hesitação e o naufrágio dos valores éticos manifestam-se na forma de uma atitude imediatamente ‘estética’ diante dos fenômenos morais da vida.

Todo gozo artístico, não obstante, mesmo aquele que, por exemplo, refigura a maldade, o repugnante e o humanamente desprezível, precisa ser reconduzido artisticamente ao mundanismo que é típico de toda arte autêntica. Sem essa recondução, a satisfação proporcionada pela obra inclina-se para um desastre moral exposto na forma do pseudoestético.¹⁷

Para aclarar esse conjunto problemático, citam-se dois casos. Considerar-se-á, inicialmente, um sujeito que, por meio de uma produção artística, locupleta sua autossatisfação na perversidade, cobiça e destruição dos valores humanos. Nesse caso, ele está apenas preso à imediaticidade da sua singularidade privada. Em seguida, tomar-se-á a arte e sua relação com a vida cotidiana. Por mais que a arte levante a conformação artística por cima da cotidianidade e consiga denunciar profundamente as debilidades e os desvios do comportamento humano, se ela não atender às categorias estéticas, inevitavelmente, deformará suas conexões artísticas fundamentais. A refiguração do comportamento antiéti-

¹⁷ Sobre esse debate, ver a discussão apreendida por Artur Bispo Santos Neto (2011).

co sem articulação com a tipicidade humana e com a sua devida superação por intermédio da ação da particularidade não atinge o núcleo central do estético. Nesses casos, mesmo que haja uma estetização espontânea de questões éticas na obra acabada, manifestar-se-á uma tentativa de exposição de algo politicamente correto, jamais a reflexão autenticamente artística. Isso se processa porque a arte tem como tarefa encontrar uma forma de expressão evocadora que seja, simultaneamente, pessoal e suprapessoal. Além disso, ela precisa ser sensível e ter o poder de manifestar a alegria e seu sorriso, o luto com seus lamentos e, ainda, o escárnio e as consequências sociais que acompanham a mentira e seus derivados.

2.3 Beleza e erotismo sexual: distinções necessárias entre o agradável e o estético

Com o tratamento adequado dos pares dialéticos essência-aparência e forma-conteúdo, a exposição atingiu as condições para direcionar sua atenção ao problema do erotismo-sexual, pois a falsa hierarquia de um criador absoluto apartado da criação e a também falsificada concepção da existência de uma “sensibilidade” superior e inteligível, como visto acima, são axiomas implícitos ao Eros.¹⁸ Isso é importante haja vista que, sob tal falsificação, a esfera estética é vestida com uma roupa que a reduz à dualidade bem-mal. Essa fantasiosa concepção, ao forçar uma identidade protegida pela glória do espírito que se encontra a si mesmo, acaba por aniquilar tanto a bondade quanto o seu oposto. O papel da beleza, no círculo dessa fantasia da razão, é reduzido à missão de atrair para o sujeito vivente a sensualidade presa na vida cotidiana. O belo, nesse contexto fantasioso, torna-se cada vez menos pedestre e menos sensível, dissipando-se como uma parábola da formosura do bem. Essa doutrina do Eros, com efeito, dissolve o estético como se ele fosse um “vapor barato”, um subproduto da inteligência (LUKÁCS, 1967, v.4).

18 Conforme historiou Elton Quadros (2011, p. 165): “A língua grega detém as três principais acepções do Amor: Eros, Filia e Ágape. Comumente, relacionamos o primeiro ao amor sexual; o segundo à amizade e o último a um amor espiritual.”

Para o esteta magiar, não há dúvidas de que esse conjunto de problemas precisa ser revolido na esfera da dialética entre o agradável e o estético. O filósofo marxista entende que a apartada duplicação platônica do Eros em duas encarnações distintas já sinaliza para essa problemática, que é essencialmente uma questão de princípio para a estética, dado que essa esfera não pode se erguer sem sua articulação inicial com o campo do agradável. Naturalmente, como visto no capítulo anterior, o estético não se contenta apenas com a agradabilidade, precisa superá-la, todavia, para nascer, precisa se desprender do puramente agradável. Lukács esclarece que o próprio Platão já advertia a inexistência de elemento estético na satisfação puramente erótico-sexual. Resta indagar, acerca da problemática do Eros platônico, se nessa questão encontram-se elementos que sirvam de ponto de partida para analisar a existência, ou não, da inclinação da beleza sensual para as aspirações humano superiores, a exemplo da ética e da estética.

A divisão mecânica do Eros, isto é, a cisão de encarnações separadas e distintas sem que haja mediações entre as partes, abre um insuperável abismo que separa, de um lado, a sensualidade e, de outro, a espiritualidade. Sem as necessárias mediações e transições existentes concretamente na vida cotidiana, a esfera estética não consegue se erguer ao patamar de objetivação superior, fica presa à encarnação de uma formosura que apenas pode alcançar o agradável, jamais o autenticamente artístico. O problema, como esclarece Lukács, é que, para a filosofia da Antiguidade grega, a relação puramente sexual encontra-se principalmente no amor aos efebos.

Não se pode, contudo, entender o devido papel dos efebos sem antes relacioná-los ao serviço militar. Como documenta Bengtson (2006), na Grécia, como em todo país onde existe militarismo, o verdadeiro problema do exército de cidadãos situava-se no plano psicológico. Os homens tinham a obrigação de se alistar na instituição militar, onde eram submetidos a um rigoroso treinamento com a finalidade de

garantir certas táticas bélicas. Em consequência dessa exigência, os jovens entre 18 e 20 anos eram treinados sob vigilância de homens mais velhos, o que incluía exercícios físicos como preparação belicosa: “A educação militar dos efebos era um valor insuperável, porque inculcava à juventude o amor à pátria. Despertava naquela a vontade de se dedicar com todo o ser ao serviço desta” (BENGTSON, 2006, p. 128-9).

A tematização do Eros, por se manifestar de modo tão evidente na problemática da estatização da ética, aparece com muita força na relação entre a beleza e a bondade. Como entende o marxista húngaro, Platão preserva a atração erótico-sexual – ligada diretamente à beleza natural do corpo humano – como trampolim para se chegar à virtude ascética. Ressalta-se que a formação social predominante na pólis grega é a utopia em torno do ideal de cidadania, que se assenta, nunca é demais repetir, sobre a divisão social do trabalho escravo.¹⁹ A utópica pretensão de se alcançar o virtuosíssimo caráter da bondade por meio do erotismo sensual desmantela-se quando se comprova que o verdadeiro erotismo dos efebos da pólis desconsidera o ascetismo platônico.

Sobre esse debate, relembra-se o juramento dos efebos, documentado por Bengtson (2006, p. 128-9):

Não mancharei com desonra as armas sagradas que levo. Não abandonarei, onde quer que eu esteja incorporado, o homem ao meu lado. Lutarei em defesa das coisas sagradas e profanas e não entregarei, às gerações vindouras, uma pátria diminuída; ao contrário, de acordo com minhas forças e com a ajuda de todos, lutarei por uma pátria melhor e mais poderosa. Obedecerei aos superiores, às leis em vigor e àquelas legitimamente promulgadas. Porém, se alguém as quiser destruir, na medida de minhas forças e com o apoio de todos, não permitirei; e honrarei a religião dos antepassados.

¹⁹ Na Grécia antiga, importa lembrar, ainda não há formações cristãs.

Para o juramento dos efebos, como anotado, era mais erótica a vinculação entre as virtudes políticas do cidadão e o valor militar, como pretendia Platão, que o vínculo sensualista entre formosura e bondade. De maneira geral, na Antiguidade, a vinculação entre honra militar e valores políticos, presente na realidade dos efebos, tinha mais capacidade de “ultrapassar a mera sexualidade, [do] que a relação com a mulher [...]” (LUKÁCS, 1967, v.4, 195).

A divisão mecânica do Eros entre duas encarnações distintas proposta por Platão é um bom exemplo de separações rígidas que atrapalha o adequado tratamento da relação entre ética e estética. A doutrina do Eros, no entanto, quando feita sob as adequadas reflexões, longe do mecanicismo e do idealismo, abre as veredas para o devido entendimento do lugar do erotismo na vida humana. Concebido dessa maneira, ou seja, abrigando a totalidade do sujeito humano em relação à necessidade do amor erótico-sexual, o erotismo alcança os valores superiores do humano: inclina-se para as objetivações superiores. O que justifica a confusão platônica, explica Lukács, relaciona-se diretamente com o embaraçamento do conceito de beleza, ao qual é introduzida uma estetização que desfoca e desnaturaliza fenômenos próprios da vida cotidiana. Essa miopia cria obstáculos para que se entenda adequadamente a peculiaridade da singularidade privada, o que resulta na estetização da ética. A confusão de embaralhar a realidade e sua refiguração – típica do platonismo –, por não considerar as transições reais da vida do vivente em seu cotidiano, em vez de produzir o verdadeiro lugar do erotismo no âmbito da vivência humana, cria falsas transcendências estetizadas. Desse modo, a ética confunde-se com a estética, trazendo preconceitos decisivos para a segunda.

O debate sobre o comportamento erótico-sexual na Antiguidade grega planta pistas para a compreensão da seguinte questão: a formosura que uma pessoa apaixonada

enxerga no sujeito, objeto de sua paixão, não necessariamente se relaciona com a esfera estética. Resta responder como os tons de agradabilidade contornam a beleza manifestada em uma atração erótico-sexual entre pessoas. Para avançar sobre essa nova tematização, é preciso recuperar a relação entre a personalidade privada e a sexualidade.

Toda relação erótico-sexual, independente que seja duradoura, passageira, ou omnicomprensiva em sua paixão, dá-se entre pessoas privadas. Existe, nessa classe de relação, uma força que domina a especificidade da subjetividade privada. Essa força atua, interna e externamente, de tal modo que absorve completamente os indivíduos envolvidos. As condições em que os amantes são atingidos pelo encontro que os ligou, ainda que a relação seja apenas uma paixão fugaz e tenha fim trágico, condiciona o *hic et nunc*, o que registra a sensação de agradabilidade em relação ao momento inicial que despertou a relação: “A peculiaridade e a intensidade dessa paixão consiste precisamente em que toma esse mero ser-assim, essa singularidade do ser amado, como algo último, imutável, como substância como tal, como destino.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 289).

Isso ocorre em oposição a como se age nas demais relações sociais de modo geral, em que, com frequência, se atua com o esforço de transformar o interlocutor, interna ou externamente, de acordo com as próprias finalidades. A principal distinção agora pode ser exposta, pois quando o sujeito humano age inclinado às objetivações superiores de sua existência humano social, o indivíduo é impelido a superar sua própria singularidade privada. Processo distinto do que ocorre no erotismo sexual, cujo caráter essencial é a entrega e a afirmação incondicional e sem reservas da singularidade privada.

Para Lukács (1967, v.4, p. 290), sem ornamentação mística, Karl Marx (1958) expressou, “com tanta violência quanto clareza, esse mesmo sentimento em uma carta de

amor.”²⁰. O esteta húngaro recorta que o pensador alemão separa de sua relação com Jenny até o amor ao proletariado. Mesmo sendo redundante, vale ressaltar que o fundamento de toda a obra do grande escritor revolucionário alemão foi justamente o amor ao proletariado. Não obstante, Marx enxerga claramente que seu amor a Jenny garante a possibilidade de autoafirmação pessoal, própria e necessária à pessoa humana. Como esclarece Lukács (1967, v.4, p. 291), “é claro que aqui, na realidade verdadeira imediata do grande amor, não se trata do autor do Capital, do primeiro dirigente do proletariado revolucionário [...]”, senão de duas pessoas distintas com personalidades singulares-privadas também diferentes entre si, ou seja, dois seres humanos: um chamado Karl Marx e o outro batizado como Jenny Westphalen. Para o esteta de Budapeste, também fica claro que o grande revolucionário e cientista de alcance universal não pretende abrir mão de sua dedicação ao proletariado – o que ele procura é encontrar um ponto seguro onde possa se ancorar e se apoiar. Em outros termos, um apoio que possa confirmar sua personalidade singular-privada.

20 Manchester, 21 de junho de 1865

Minha querida,

Escrevo-te outra vez porque me sinto sozinho e porque me perturba ter um diálogo contigo na minha cabeça, sem que tu possas saber nada, ou ouvir, ou responder...

A ausência temporária faz bem, porque a presença constante torna as coisas demasiado parecidas para que possam ser distinguidas. A proximidade diminui até as torres, enquanto as ninharias e os lugares comuns, ao perto, se tornam grandes.

Os pequenos hábitos, que podem irritar fisicamente e assumir uma forma emocional, desaparecem quando o objeto imediato é removido do campo de visão. As grandes paixões, que pela proximidade assumem a forma da rotina mesquinha, voltam à sua natural dimensão através da magia da distância. É assim com o meu amor. Basta que te roubem de mim num mero sonho para que eu saiba imediatamente que o tempo apenas serviu, como o sol e a chuva servem para as plantas, para crescer.

No momento em que tu desapareces, o meu amor mostra-se como aquilo que na verdade é: um gigante onde se concentra toda a energia do meu espírito e o carácter do meu coração. Faz-me sentir de novo um homem, porque sinto um grande amor. [...] Não o amor do homem Feuerbach, não o amor do metabolismo, não o amor pelo proletariado – mas o amor pelos que nos são queridos e especialmente por ti, faz um homem sentir-se de novo um homem.

Há muitas mulheres no mundo e algumas delas são belas. Mas onde é que eu podia encontrar um rosto em que cada traço, mesmo cada ruga, é uma lembrança das melhores e mais doces memórias da minha vida? Até as dores infinitas, as perdas irreparáveis... eu leio-as na tua doce fisionomia e a dor desaparece num beijo quando beijo a tua cara doce.

Adeus, minha querida, beijo-te mil vezes da cabeça aos pés,

Sempre teu,

Karl.

O que mais interessa desse debate é afirmar que a beleza em sentido estético se posiciona de modo distinto do belo que existe no agradável. A boniteza da pessoa amada contemplada por um amante, por exemplo, através de uma fotografia, importa pouco ou quase nada, se a fotografia apresenta ou não qualidade artística. O que interessa ao amante, ao contemplar o objeto de sua paixão, é completamente alheio a qualquer ponto de vista estético. Como sintetiza o autor “a ‘beleza’ de uma amada não tem nada que ver com as possibilidades estéticas de um corpo feminino reproduzido ou reproduzível, e isso precisamente porque – também aqui – o amor tem sua base na singularidade privada.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 292). A natureza do amor erótico-sexual, quando autêntico, mantém-se e se alimenta da singularidade privada, nega, conseqüentemente, qualquer superação por meio da estética.

Disso não se pode concluir que a refiguração estética seja alheia ao amor. A arte, em sua autenticidade, precisa refigurar o cotidiano. O amor erótico-sexual é um fato básico da vida cotidiana, superando inclusive a necessidade de procriação, dado que os humanos são produtores de afeto, cabendo-lhes a condição de fazer sexo sem a obrigação biológica da reprodução da espécie. A esfera estética, portanto, precisa conformar a relação entre o amor, bem como seu antônimo (afeto-desafeto) e as pessoas. As palavras de Lukács (1967, v.4, p. 293) resumem a análise recém apreendida, pois esclarecem que “as grandes figuras de amantes constituem, naturalmente, um importante objeto artístico,” uma vez que “como o reflexo estético tende a uma fidelidade radical à realidade, a singularidade privada de tais figuras, assim como a de suas relações, converte-se de modo necessário em ponto de partida da construção da obra.” O esteta enriquece sua descrição ao exemplificar casos típicos de amantes refigurados ao longo da história da literatura. Para ele, trate-se de Isolda e Tristão (BÉRBIER, 2012), de Julieta e Romeu (SHAKESPEARE, 2011), de Anna Karenina e Vronsky (TOLSTÓI, 2017), ou mesmo o amor “da mulher

de Putifar por José no livro [*José e seus irmãos*] de Thomas Mann (1983), a singularidade privada dos amantes e de sua relação, que não é subsumível sob nenhuma categoria, constitui sempre o ponto de partida e de apoio” da conformação artística (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 293).

Nesses casos, e em muitos outros que podem ser somados aqui, a exemplo de Diadorim e Riobaldo (GUIMARÃES ROSA, 1986), Fermina e Florentino (GARCÍA MÁRQUEZ, 1967), Capitu e Bentinho (MACHADO DE ASSIS, 1994), a amplitude da satisfação, do constrangimento, da alegria, da dor psicológica, da decepção etc., que circundam a atmosfera do amor erótico-sexual vivido no cotidiano humano, fertiliza a refiguração artística. Essa classe de amor existe na vida inteira dos viventes e faz brotar as contradições que alimentam o reflexo estético, abrindo para a arte a possibilidade – ainda que apenas em potência – de superação da singularidade privada, mas que, ao mesmo tempo, por meio da particularidade que age no típico, conserva-se na generalidade artística. Aquilo, pois, que na vida cotidiana era singular-privado, portanto, apenas agradável/desagradável, agora, após a superação estética, converte-se em momento de totalidade vital que conserva, na superação, a unicidade do ser-em-si da singularidade privada pura, criando a possibilidade, por meio da pluralidade da arte, de alcance ilimitado.

Em síntese, a peculiaridade específica do reflexo estético ultrapassa a mera singularidade privada presa ao agradável, iluminando a vida cotidiana em sua inteireza e totalidade com uma nova luz, cuja força referencia o sujeito vivente à autoconsciência da humanidade. O amor erótico-sexual, em princípio, não se diferencia da refiguração estética sobre qualquer outro fenômeno. O amor que se expressa por meio do erotismo sexual, do objeto amoroso e de seus sujeitos amantes, das complexas situações e destinos, mesmo não sendo distinto dos demais fenômenos cotidianos, fornece, pela natureza de apenas existir por intermédio da singularidade privada, condições adequadas para que se proble-

matize as distinções entre o agradável e o estético. Isso cria a condição de aprofundamento das diferenciações entre a ética e a estética²¹.

2.4. Considerações inevitáveis

O presente capítulo apontou não haver dúvidas da existência da beleza fora da arte, além de especificar a diferença entre o belo artístico e a beleza que se manifesta fora da esfera estética. Baseada em tais inferências, essa exposição, portanto, aponta que, embora a ação do sujeito em relação às consequências de seus atos seja limitada, a ética, em relação ao par dialético essência-aparência, possui uma estrutura que a difere qualitativamente da estética. A confusão que cria identidade entre a ética e a estética dá-se motivada pela opção idealista que supervaloriza a forma em detrimento do conteúdo, o que produz a separação rígida e sem mediações entre dois polos distintos, a exemplo de luz e sombras, espírito e matéria, bem e mal, entre outros pares.

Essa rigidez empobrece a tematização sobre a relação entre a ética e a estética, uma vez que, enquanto todo conteúdo ético tem que pretender uma positividade, a refiguração estética, por sua natureza de refletir o cotidiano, oscila entre o bem e o mal. A ética e a estética, com efeito, partilham da condição de que o conteúdo determina a forma. A ética, não obstante, é orientada para a essência de seu conteúdo, o que secundariza a aparência da forma. O estético, para poder conformar de modo realista seu material vital, manifesta-se na coincidência entre essência e aparência, na qual a forma segue um conteúdo determinado.

21 Em diálogo com Heine, Lukács ressalta que Ticiano, ao expor sua Vênus em pleno século XVI, eleva a atração erótico-sexual da nudez do corpo feminino, que é pessoal-privado, à altura da cosmovisão. O marxista húngaro explica como a pintura, ao mesmo tempo em que supera o singular-privado, a conserva. Em suas palavras: “o quadro se impõe como uma proclamação do direito do homem a viver plenamente a existência privada no erótico (e somente nele), como ruptura revolucionária com o ascetismo medieval.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 294). Ao romper com o ascetismo existente nesse período, a tela de Ticiano se desliga da mera singularidade privada – direito à existência no erotismo – e abandona sua limitada orientação “ao mero ser-assim de um determinado ser humano em uma determinada relação com o outro” (p. 294).

Para o esteta magiar, os viventes da vida prática cotidiana, aqueles que agem na imersão da práxis pedestre, mostram sempre em suas formas superiores de consciência, acima de tudo na ética, um esforço para superar as correspondentes limitações objetivas e subjetivas da evolução e autoconsumação humana. Na realidade objetiva, tais limites aparecem na forma absoluta de fantasias transcendentais e na limitação da mera privacidade do subjetivo, o que faz convergir, como ponto de coincidência entre ambas, certa teologia referida ao humano.

O filósofo explica que o trabalhador pode dizer ou sentir isso ou aquilo sobre o que faz em sua atividade laborativa. A dialética objetiva do processo de trabalho, tomada em sentido mais amplo, junto com seus pressupostos e suas consequências, conduz inevitavelmente à submissão do resultado do trabalho a uma conexão imanentemente fechada, portanto, puramente cismundana. Essa conexão – que não conhece, em princípio, qualquer transcendência definitiva, pois é um elo que se fecha entre relações humanas – tem como base um mundo externo que, por sua vez, apenas pode ser conhecido e apropriado humanamente com base em coisas reais. Por isso, a ética é realmente o decisivo campo de combate entre a cismundandade e a transmundandade. Ela é o lugar da transformação real do sujeito, onde ele se preserva ao mesmo tempo em que supera a mera singularidade da personalidade privada. Somente a ética, com efeito, pode apresentar uma resposta definitiva para todas as questões referentes à personalidade singular do sujeito.²²

Ao refigurar um mundo apropriando esteticamente ao humano, adequando à cismundandade, a estética registra a peculiaridade de sua imediatez, isto é, a capacidade de su-

22 Como modo de exemplificar esse campo de batalha onde apenas à ética é possível uma vitória do humano terreno, Lukács (1967, v.4) utiliza reflexões de Posidônio, o estoico, e de Epicuro, o cético. Do primeiro, o húngaro cita a seguinte passagem: “Você nunca deve pensar que as armas do destino lhe protegem: lute contra o destino com suas próprias armas. O destino não presta” (p. 537). Do segundo, o húngaro lembra a passagem a seguir: “O futuro não está completamente em nossas mãos, mas também não é completamente subtraído da nossa vontade” (p. 537). Para autor magiar, as conclusões de Epicuro podem sintetizar com grande precisão o que significa a imanência mundana. Veja-se, então, o fechamento epicurista: “Assim, o mal supostamente mais assustador, por exemplo, a morte, não tem importância para nós: pois enquanto vivemos, não há morte, e quando a morte chega, não estamos mais vivos para presenciá-la” (p. 538).

perar – conservando –, na imediatez do cotidiano e produzir uma nova e requintada reflexão imediata que não se encontra em nenhum outro terreno da vida social, mesmo que seja o ético. O sujeito receptor, nesse novo e refigurado “mundo”, encontra sua mais profunda humanidade.

Resta indicar quais são as características dessa cismundandade, desse novo “mundo”: por uma parte, sua forma aparente é diversa da realidade existente em-si, apresentando determinada diversidade qualitativa como elemento principal; por outra, conserva a estrutura essencial do mundo em-si. A cismundandade da obra consumada tem como função praticar, no mundo concreto, uma determinada reagrupação, ou seja, uma específica transformação funcional. O processo de reagrupação cria a adequada capacidade receptora da humanidade, pois dota o vivente das condições de se adaptar às necessidades das vivências e experiências humano-sociais. Por isso, é impossível ao reflexo estético converter-se em base da atividade social. A estética não pode assumir, por sua essência, a função de base da conduta social, mesmo que ela seja ética. Como explica Lukács, a esfera estética não pode ser a

Base imediata da atividade social, como entretanto pode a ilusão, cuja essência consiste precisamente em confundir-se – de modo errôneo – com uma refiguração verdadeira e praticamente aproveitável da realidade. A chamada ilusão consciente rebaixa a arte ao nível de um sonho diurno, e elimina da série de suas possibilidades de influência precisamente aquelas cuja forma mais rica é a descrita catarse, a saber, o efeito que desencadeia o choque do mundo objetivo esteticamente refletido com a mera subjetividade cotidiana. (LUKÁCS, 1966, v.2, p. 517).

O fato básico em estética registra-se na seguinte duplicidade: a simultaneidade de uma superação com conservação em que uma dada cismundandade ultrapassa, com

elevação, a cotidianidade. Na aparência, essa duplicidade unitária de tendências, que se expressa quando a vivência catártica é experimentada, mostra-se divergente ou até contraposta. Em consequência disso, a aparição e a consumação da catarse manifestam-se de modo também duplo. A catarse, ao mesmo tempo em que é um critério decisivo da perfeição da obra, é o princípio pelo qual se determina a função social da arte. O importante papel que concentra a natureza do Depois do efeito causado pela comoção tem aqui seu registro fundamental, dado que o Depois da vivência está comprometido para sempre. Em outras palavras, quando o homem-inteira, após ter sido tragado completamente pelo efeito catártico da obra, regressa ao patamar de homem-inteiro do cotidiano, em razão de ter experimentado a comoção catártica, jamais será o mesmo.

Para que se possa finalizar esse capítulo e reencontrar a epígrafe goethiana que o abre, recorre-se ao poema *Todas as vidas* de Cora Coralina (1983). A poesia é utilizada como forma de expressar o modo como o infinito pode ser percorrido no finito, ou seja, como uma comoção estética que dura apenas o tempo da catarse – que seja infinito enquanto dure (MORAES, 1960) – e que pode encontrar, mesmo que apenas em potência, uma aspiração ética sem deformar o elemento artístico.

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de-santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho,
Seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Touca de roupa,
pedra de anil.
Sua coroa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.
Bem cacheada de picumã.
Pedra pontuda.
Cumbuco de coco.
Pisando alho-sal.

Vive dentro de mim
a mulher do povo.
Bem proletária.
Bem linguaruda,
desabusada, sem preconceitos,
de casca-grossa,
de chinelinha,
e filharada.

Vive dentro de mim
a mulher roceira.
– Enxerto da terra,
meio casmurra.
Trabalhadeira.
Madrugadeira.

Analfabeta.
De pé no chão.
Bem parideira.
Bem criadeira.
Seus doze filhos.
Seus vinte netos.

Vive dentro de mim
a mulher da vida.
Minha irmãzinha...
tão desprezada,
tão murmurada...
Fingindo alegre seu triste fado.

Todas as vidas dentro de mim:
Na minha vida –
a vida mera das obscuras.

Capítulo III Beleza natural e afastamento da natureza: aprofundando a relação entre ética e estética.

*[...] eu persigo o que falta
Não o que sobra*
(Lenine e Bráulio Tavares)

3 O trabalho e o afastamento do ser social das barreiras naturais: uma introdução

O presente capítulo problematiza a questão da beleza natural em relação à esfera estética. Isso se justifica em função da maneira como o idealismo, por um lado, e o mecanicismo, por outro, enxergam a relação entre a beleza natural e o belo artístico. Mesmo por caminhos contrapostos e mudando o que tem que ser mudado caso a caso, tanto o idealismo filosófico quanto o materialismo mecanicista, opõem beleza natural ao belo artístico, atribuindo superioridade àquela sobre este. De maneira geral, a questão de se as vivências naturais são efetivamente de caráter estético acaba por receber, antecipadamente, uma resposta positiva. Essa falsa hierarquia, como entende o autor, afirma que há uma beleza natural inata na natureza. Ora, isso é o mesmo que atribuir uma existência estética à natureza ou afirmar que a natureza tem uma teleologia própria. Com esses pressupostos como solo de compreensão, erguem-se obstáculos insuperáveis ao devido tratamento do problema.

A adequada tomada de posição perante a problemática precisa superar essas aparentes antinomias. O caminho correto deve-se iniciar na relação entre o sujeito humano e a natureza. Tal relação precisa ser considerada sem preconceitos metafísicos, pois o ser social, ao mesmo tempo em que é um ser biológico, necessita modificar constantemente

o meio natural para viver como sujeito humano-social, não podendo, portanto, existir com independência da natureza. Como registra Lukács, esses falsos paradoxos somente podem ser superados quando o caráter da vivência entre o sujeito humano e o meio natural for determinado racionalmente, ou seja, quando for aclarado o fundamento concretamente objetivo da relação sociedade-natureza.

Estando claro que o ponto de partida para o adequado enfrentamento da problemática é a relação entre o sujeito humano e a matéria natural, evidenciado fica que não há como tratar o aparente paradoxo sem o apoio teórico-metodológico dos achados marxianos acerca do afastamento do ser social das barreiras naturais. Isso implica dizer que a explicação para o presente problema precisa considerar que o vivente apenas se torna ser social por meio do trabalho. Ainda que a maioria das explicações sobre os fenômenos ligados diretamente ao que se convencionou chamar de cultura seja dada sem sua dependência ontológica, é impossível aproximar-se do debate que aqui se aborda sem seu retorno ao momento que funda o ser social: o trabalho.

O retorno ao trabalho, como justifica o autor húngaro, é importante para a presente tematização, uma vez que ele é o responsável pela separação e pela simultânea vinculação do sujeito humano com a natureza. O vínculo e o distanciamento da matéria natural possibilitam ao ser social se levantar em relação à natureza e se fixar como portador de uma força substantiva: a capacidade de transformar o meio natural ao mesmo tempo em que transforma a si próprio. Ao utilizar tal energia, o sujeito humano o faz de modo que as necessidades não sejam demandadas somente pelas leis naturais. A partir do momento em que as barreiras naturais começam a se afastar, a relação entre o trabalhador e a natureza passa a realizar-se mediante o desencadeamento, teórico e prático, da utilização do conhecimento e do aprimoramento cada vez mais desenvolvido das ferramentas e de suas aplicações na operacionalidade do trabalho.

Como constatou Marx (1996), o trabalho produz, por meio do valor de uso, o que tem utilidade para a vida social, humanizando-a. Acompanha-se, então, o pensador alemão em sua explicação sobre como o trabalho torna-se uma condição para a humanização do ser social.

Para o casaco, tanto faz ser usado pelo alfaiate ou pelo freguês do alfaiate. Em ambos os casos ele funciona como valor de uso. Tampouco a relação entre o casaco e o trabalho que o produz muda, em si e para si, pelo fato de a alfaiataria tornar-se uma profissão específica, um elo autônomo da divisão social do trabalho. Onde a necessidade de vestir o obrigou, o homem costurou durante milênios, antes de um homem tornar-se um alfaiate. Mas a existência do casaco, do linho, de cada elemento da riqueza material não existente na natureza, sempre teve de ser mediada por uma atividade especial produtiva, adequada a seu fim, que assimila elementos específicos da natureza a necessidades humanas específicas. Como criador de valores de uso, como trabalho útil, é o trabalho, por isso, uma condição de existência do homem, independente de todas as formas de sociedade, eterna necessidade natural de mediação do metabolismo entre homem e natureza e, portanto, da vida humana (MARX, 1996, p. 172).

O intercâmbio entre o ser social e a natureza (descrito por Marx como o metabolismo que embasa toda relação teórica, prática e emocional entre o sujeito humano e as imposições naturais) traz como consequência uma dupla objetividade. Como indica Lukács (1967, v.4), de um lado encontra-se o aspecto natural e de outro, os elementos sociais e subjetivos. Em primeiro plano, a natureza com sua objetividade concreta é ineliminável, impõe ao trabalhador a exigência do conhecimento para que ele possa controlar as leis naturais. Independente de essas leis estarem ligadas à criação de animais, ao cultivo do solo, às características das matérias-primas, às especificidades das ferramentas e aos

instrumentos que operam o trabalho, entre outros elementos, o trabalhador precisa conhecer suas propriedades para transformar intencionalmente a natureza. Ainda que esse conhecimento não seja absoluto, apenas o mais aproximado possível, é indispensável para que o trabalhador atinja sua finalidade. O segundo elo da cadeia é justamente o aspecto social subjetivo da produção, ou seja, as necessidades econômicas e as possibilidades que delas se desencadeiam como as condições e os meios pelos quais se satisfazem aquela necessidade. Esse segundo elo também é de caráter objetivo, pois determina o descobrimento, a seleção e a elaboração, entre outras etapas do processo de produção.

No livro *Para a ontologia do ser social*, Lukács (2018), após consultar as pesquisas de Nicolai Hartmann, aprofunda suas inferências sobre essa duplicidade objetiva. Nessa publicação, o húngaro aponta que, para a realização do trabalho, é indispensável a investigação sobre a natureza, concentrada, principalmente, na elaboração dos meios para atingir uma determinada finalidade. No processo de trabalho, tais meios funcionam como veículo principal de fixação social dos resultados, são eles que dão a garantia social da “continuidade da experiência do trabalho bem como, especialmente, do seu desenvolvimento ascendente”. Disso se desprende que “para a sociedade enquanto tal, esse conhecimento mais adequado que fundamenta os meios (ferramentas etc.) com frequência é mais importante do que a correspondente satisfação de necessidade (posição de finalidade)” (LUKÁCS, 2018, p. 22). Como conclui o autor, o intercâmbio metabólico entre o trabalho do ser social e a natureza é a base de todo e qualquer desenvolvimento social, isto é, o elemento ontológico “da finalidade, do objeto, dos meios determina também a essência do comportamento subjetivo” (p. 66).

Para o presente debate, recorta-se que o sujeito humano, mesmo perante um enorme esforço para viver sua vida autonomamente, não pode se livrar do real arco de tensão e do âmbito de manobra possibilitados histórico-socialmente

pela objetividade concreta de cada caso dado. Deve-se advertir que o conhecimento desantropomorfizador da natureza, conquistado sob imensa disputa e com muitos recuos e retrocessos, não significa nenhuma inumanidade, senão um importante e necessário instrumento intelectual que possibilita o desenvolvimento do sujeito humano a níveis superiores de objetivação. Isso vale, por exemplo, para a conquista da potência do ócio. O desenvolvimento desantropomórfico – mesmo que de modo incipiente, entre diversos outros fatores – possibilitou ao ser social primitivo conquistar, ainda que apenas para uma classe social, a possibilidade ao ócio. Portanto, para que se possa devidamente posicionar a relação entre o sujeito humano e a matéria natural, sem que tal relação seja sucumbida pelas armadilhas subjetivistas e/ou mecanicistas, é preciso repetir, com Marx e Engels (2007, p. 43), que “as circunstâncias fazem os homens, assim como os homens fazem as circunstâncias.”

Quando a opção metodológica referente ao objeto fica desmistificada, o problema pode ser exposto também sem misticismos. O entendimento adequado dessa duplicidade objetiva, sem rodeios idealistas nem fechamentos mecânicos, permite compreender que a segunda objetividade não afeta a primeira. Essa objetividade, que é social e subjetiva, limita-se a tomar da primeira objetividade (natureza) o que, em cada caso determinado, é necessário para a produção e a reprodução humana. Dessa interação dialeticamente objetiva, o ser social imerso em seu cotidiano produz o conceito de natureza. A estrutura dessa conceituação, mesmo que na práxis cotidiana, carrega o entendimento, ainda que carente de sistematização, do correto reconhecimento científico de que a natureza existe independentemente da consciência do subjetivo-social, ou seja, desantropomorficamente. Apenas assim, sobre a base de uma dialética materialista que se desenvolve sobre as contradições históricas, a natureza aparece referida inevitavelmente ao intercâmbio metabólico sujeito-sociedade-natureza.

Essa compreensão, por ser a única que permite a adequada interação entre o sujeito humano, a sociedade e a natureza, possibilita o verdadeiro reconhecimento do ser-em-si científico, por um lado e, por outro, da essência socialmente mediada da natureza que, por sua vez, constitui o mundo circundante imediato do ser vivente em sua própria verdade objetiva. Sem a dialeticidade dessa relação, o trabalhador, submetido à vida cotidiana, não teria como captar o reflexo desantropomorfizador. Sem a captação do reflexo desantropomórfico, o agente humano estaria impedido de ser sujeito da relação ser social-natureza, pois não refletiria objetivamente a natureza em relação a si próprio. Como exemplifica Lukács (1967, v.4, p. 317): “A estrutura objetiva da pele humana adequadamente refletida pelo microscópio, não pode ter para o amante, ainda que seja médico, nenhuma verdade referente à amada; e para o homem da cotidianidade, ainda que seja um competente astrônomo, o Sol nascerá cada manhã etc., etc.”. O quadro de dupla objetividade deve ser analisado, obviamente, dentro do desenvolvimento paulatino, desigual, irregular e contraditório da sociedade, isto é, a objetividade duplicada dos objetos não perde sua validade na vivência estética, tampouco nas pseudoestéticas que apenas guardam a intenção ao artístico.

Toda essa base permite avançar acerca do comportamento humano diante da beleza natural. Os exemplos que Lukács usa para demonstrar como o desenvolvimento social determina a tomada de posição emocional do vivente em relação à natureza são retirados de Marx e de Lênin. Do pensador alemão, o húngaro recorta que as características naturais do ouro e da prata, por exemplo, causam efeitos emocionais nos viventes. Tais emoções, entretanto, não desvinculam as propriedades imanentes dos metais das condições sociais. Para Lukács, a origem emocional da natureza causadora de tal emoção foi muito bem sintetizada pelo revolucionário russo, quando Lênin (1981, p. 221–2) expôs sua opinião sobre a utilização do ouro como material para a construção de banheiros públicos em grandes cidades:

A meu parecer, quando triunfamos em escala mundial, poremos banheiros públicos de ouro nas ruas de algumas das cidades mais importantes do mundo. Este seria o emprego mais “justo”, gráfico e instrutivo do ouro para as gerações que não esqueceram que, por causa do ouro, foram sacrificados dez milhões de homens e mutilados trinta milhões na “grande guerra libertadora” de 1914–1918, na guerra em que se ventilava o grandioso problema de que a paz era pior, a de Brest [Litovsk] ou de Versalhes; e que por causa desse mesmo ouro existe quem se dispõe, certamente, a aniquilar vinte milhões de homens e mutilar sessenta milhões nas guerra que podem irromper por aí em 1925 ou em 1928, por acaso entre Japão e Estados Unidos, ou entre Inglaterra e Estados Unidos, ou algo parecido.

É óbvio que o ouro utilizado nesses banheiros não perderia suas propriedades físicas portadoras de imanência natural, capazes de elevá-lo à condição de dinheiro, de símbolo de luxo e de riqueza e, em consequência disso, atribuir-lhe a dignidade de “belo”. Seu efeito emocional, sua função de “beleza natural”, porém, seriam determinados “pelo novo intercâmbio da sociedade com a natureza, de acordo com a nova época histórica [...]” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 319).

O que importa agora registrar é que o desenvolvimento social, o afastamento das barreiras naturais e a consequente possibilidade do ócio, mesmo que apenas para uma classe social, vão paulatinamente dotando o ser social de condições para se apreciar a natureza. Serve de prova, sempre seguindo as reflexões de Lukács, que na Antiguidade o conceito de natureza era utilizado como metáfora valorativa para a conduta humana. Já na sociedade romana, não há documentação confiável que assegure o interesse do romano pela contemplação da beleza natural, seja por setores da natureza ou em sua totalidade. Nesse cenário, o mito, e não a natureza, concentrava a atração ao belo.

Rousseau (2004), em seu contexto histórico, propôs uma cisão entre a natureza e a sociedade. Sua tese edu-

cativa, que ainda hoje influencia educadores, defende que a natureza cria o ser humano dotado de uma bondade natural, mas o sujeito, ao entrar em contato com a sociedade, corrompe-se e inclina-se para o mal. Vale a pena citar que a cidade, durante muito tempo e com influências inclusive na contemporaneidade, é considerada ruidosa, impura e agitada, enquanto o campo é visto como lugar silencioso, tranquilo e puro.²³ Tal cisão assume tons ideológicos quando se acrescenta que o meio rural é visto como uma criação natural e que a esfera cidadina é tida como uma obra humana.

O desenvolvimento social, nada retilíneo, cria o tenso espaço de manobra e de jogo para que a natureza seja considerada bela. É esse desenvolvimento que produz a possibilidade para que o sentimento humano em relação à natureza ultrapasse o harmonioso e meramente gracioso. Com isso nasce, de um lado, a admiração pelas montanhas, pelas paisagens solitárias, pelo canto dos pássaros, pela aurora, e de outro, a apreciação, mesmo que por temor, das tormentas, das tempestades, do inverno tenebroso, das geleiras, entre outros aspectos naturais que ganham centralidade na vida humana. Desse modo, a estética recebe a introdução do sublime articulado ao belo. Esse debate indica como a paisagem passa a ser contemplada e aponta para como o crescente predomínio das ideias e dos sentimentos produzidos por tal apreciação não é um fenômeno isolado ou mesmo casual. Esse fenômeno, como descreve Lukács, é um registro da passagem das vivências humanas, cujo interesse pela natureza é direcionado exclusivamente para a manutenção da existência, para o patamar de vivências realmente profundas. Isso apenas é possível porque o sujeito humano se sente mais seguro em relação ao seu entorno, ou seja, com o crescente afastamento das barreiras impostas pela natu-

23 Certa ocasião, transportando um grupo de professores da cidade de Fortaleza para Quixadá, ao nos aproximarmos da caatinga sertaneja, uma professora disse que considerava muito bela a cor acinzentada da vegetação. Aqui, não importa se a declaração saiu de alguém que vem visitar a região ou se nascida no sertão e migra para centros urbanos industrializados e quando retorna desconsidera a importância da natureza como ela é em si, haja vista que para os moradores sertanejos que dependem diretamente da natureza para sobreviver, a beleza da caatinga revela-se quando a vegetação expressa a pujança do verde, pois assim há uma maior possibilidade da produção de alimento.

reza, com um maior conhecimento desantropomórfico sobre as leis naturais imanentes, o vivente produz uma maior segurança física em relação à natureza. Em uma expressão: torna-se mais humanizado!²⁴

3.1 Sujeito humano e vivência natural: imersão e distanciamento

O panorama acima descrito serve de apoio para a descrição do que agora interessa: o caráter do sentimento produzido historicamente pelo ser social em relação à natureza. A especificidade de tal sentimento – do estado de ânimo despertado no sujeito humano – é necessária, haja vista que por meio dessa caracterização, de seu alcance e de suas qualidades decisivas, independentemente de serem positivas ou negativas, poder-se-á indagar se o estado de ânimo despertado no vivente é ou não estético. Caso se comprove que essas vivências não são estéticas, complementar-se-á com o seguinte questionamento: qual, então, a particularização do seu real caráter?

Para problematizar essas questões, Lukács (1967, v.4) recorre ao modo como se manifesta o estado de ânimo despertado pela natureza em algumas refigurações artísticas, a exemplo da lírica, do épico, do drama, da música e da pintura. Escolhe-se o caso da poesia, pois, para o autor, de maneira geral e do ponto de vista da forma e do conteúdo, há uma polaridade que unifica poemas muito diversos. Se por um lado, a poesia, quando de qualidade autêntica, é dominada por uma suprema subjetividade, por outro, não pode nascer de uma descrição desantropomorficamente objetiva. Sem abandonar o caráter geral dessas considerações, pode-se inferir que dessa dupla determinação se desprende o solo onde a poesia deita suas raízes. Como compreende

24 Sobre esse debate, Lukács (1967, v.4, p. 235) faz a seguinte advertência: o desenvolvimento capitalista racha “a segurança do homem em referência à sua existência social, do que resultam as mais diversas crises ideológicas, em cuja descrição não podemos entrar aqui. Estas crises têm, para o que interessa ao presente tema, alguns efeitos: a pressão subjetivista do estado de ânimo aumenta constantemente, e cresce também a possibilidade de conseguir vivências naturais por efeitos de contraste, o qual amplia também por este lado o âmbito objetivo do mundo captável por essas vivências.”

Lukács (1967, v.4, p. 328), nos poetas mais “atentos à sensibilidade material, os fenômenos naturais que desencadearão o estado de ânimo aparecem, frequentemente, apenas nomeados, sem a menor intenção de dar forma a seu ser-assim específico.”. Para ilustrar seus argumentos, o esteta magiar cita trechos de poemas de alguns poetas, entre eles, Goethe, Hermann Hesse e Theodor Storm.

Opta-se pela exemplificação com o poema *Canção do exílio*, uma vez que ele tem maior proximidade com as polêmicas desenvolvidas na literatura brasileira. Escrito por Gonçalves Dias em julho de 1843, na cidade de Coimbra, quando o poeta estava afastado da família, dos amigos e da terra natal para se dedicar aos estudos universitários, o poema dá forma poética ao que o autor considerou ser um exílio. Eis os versos:

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Independentemente de a *Canção do exílio* ter sido composta em um contexto que favorecia o florescimento do romantismo no Brasil e que tenha sido produzida nos embates do nacionalismo – por esses motivos, destaca o rompimento com os valores portugueses, salientando, ao mesmo tempo, a natureza brasileira –, não se elimina o que esclarece o autor húngaro, isto é, que a criação poética conformada desse modo não é o meio natural concreto, tampouco é a vivência da natureza como tal. O sujeito do poema é, com efeito, “um indivíduo humano que se encontra em uma determinada situação vital, a partir da qual não podem se fazer perceptível senão as componentes mais decisivas da interioridade” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 328-9). É por meio da particularidade de cada situação dada, de cada momento determinado, que se demonstra a incapacidade da natureza de levantar o sujeito à vivência estética, o que apenas pode ser obra do espírito humano do poeta. O poema mostra a vinculação indissolúvel entre o interno e o externo, fusão pela qual a subjetividade criadora chama para si o papel determinante. No caso de Gonçalves Dias, a saudade – palavra de difícil decifração em outros idiomas – ganha o acento principal, mesmo que haja comparações entre o aqui – lugar físico onde o poeta se encontra – e o lá – a terra natal – para onde ele que estar/voltar.

A poesia, para dar forma lírica a um conteúdo específico, precisa refletir a sintética interação entre o sujeito humano da vivência cotidiana e a matéria vital de cada momento dado. Esse processo, para ter a estampa de poesia, ao mesmo tempo em que sintetiza tem que atingir uma generalização estética. Como isso ocorre, então? O autor magiar esclarece que é por meio da ação da particularidade. Diz ele que

ainda que em grande número de bons poemas “se preserve o concreto *Hic et nunc* da ocasião desencadeadora, esta e a vivência levantam-se, em sua correspondência, à altura da particularidade, do típico.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 331). É necessário recordar que, para o marxista húngaro, o típico refere-se ao comportamento subjetivo do sujeito humano, “não ao setor da natureza expresso por esse comportamento.” (p. 331). O exemplo do poema brasileiro, repete-se, tem como referência espiritual a saudade, a natureza serve de comparação ao que desperta no poeta tal estado de ânimo.

As categorias do Antes e do Depois do efeito estético permitem a transição entre a vida e a arte e desta para aquela, uma vez que dirigem a regulação dos efeitos da vida sobre a arte, bem como orientam os efeitos retroativos da obra acabada sobre a vida cotidiana. Isso concede apontar não haver antinomia alguma no fato de uma poesia conformada sob autenticidade artística, que tem como tema, por exemplo, a primavera, o inverno, o sol forte, as árvores, o canto dos pássaros etc., indicar a tomada de posição do poeta em relação às lutas sociais de seu tempo. Isso é demonstrado nos versos de Gonçalves Dias, uma vez que o poeta se posicionou acerca da polêmica de sua época sem abrir mão da conformação autenticamente poética.

O exemplo fornecido pela poesia de Gonçalves Dias ilustra que a maioria das vivências da natureza são reflexos da realidade, não sendo, por esse motivo, interações predominantemente práticas, como ocorre com a maioria das experiências da vida cotidiana. Essa constatação é importante, haja vista que no tráfico experimentado pelos viventes na cotidianidade não se processa a separação entre os sujeitos e seus objetos, pois a praticidade do dia a dia embaralha a teoria e a prática. Já na relação entre o sujeito humano e a natureza, é necessário que haja um determinado distanciamento entre o sujeito e o objeto da vivência, o meio natural.

Em resumo, a relação entre o sujeito humano e a natureza é distinta do modo como os viventes se relacionam na cotidianidade, pois nas vivências naturais há a necessidade

de uma separação entre o agente e o objeto de sua ação. Aquela relação, tampouco, pode ser considerada uma refiguração artística, dado que o comportamento contemplativo do indivíduo em relação à natureza não ultrapassa o vitalmente necessário da vivência, ou seja, fica preso no em-si natural e não atinge, portanto, a suspensão das finalidades práticas imediatas postas pela vida cotidiana.

Para o húngaro, depois de dialogar com a biografia de Tolstói, com o *Fedro* platônico e com a poesia de Christian Morgenstern, o essencial entre as relações humanas e o meio natural é a existência de determinado desprendimento do sujeito humano em relação à prática cotidiana, em que o vivente precisa enfrentar os objetos, as relações entre eles e as interações entre os próprios sujeitos, de modo que possa, por meio do trabalho principalmente e do estudo, da reflexão, da astúcia entre outros elementos, vencer as resistências apresentadas às suas finalidades. Ao mesmo tempo em que precisa desse relativo desprendimento para se conectar com as vivências postas pela natureza, o vivente não tem necessidade de posicionar-se acima da vida e do pensamento cotidiano – o que é necessário às objetivações superiores, como as reflexões éticas e estéticas.

O trabalho é o principal elemento de apoio do agente cotidiano para enfrentar a cotidianidade. É ele também, como já explicado, entre outros elementos, que possibilita ao ser social a conquista da possibilidade ao ócio. Já se sabe que essa conquista não se universalizou, é desfrutada por apenas uma classe social, o que, no entanto, não anula a importância do ócio para a vida humana. Daqui se conclui ser impossível desfrutar do ócio sem se desligar da produção imediata do útil. O desprendimento, mesmo que relativo à produção imediata da utilidade material da vida, é o que garante ao ser social o contato com a grande maioria das vivências que se originam na natureza. Como apenas o desenvolvimento irregular e contraditório da sociedade pode possibilitar ao sujeito humano desfrutar do ócio, portanto, as experiências entre o sujeito humano e o meio natural, em

que aquele se desliga deste para contemplá-lo, dependem do desenvolvimento social, que, por seu turno, é o responsável maior por possibilitar a ociosidade.

Sob a dialética que possibilita o ócio, segundo demonstrado, abrem-se as portas para que a contemplação do meio natural interfira no estado de ânimo do vivente. Como, entretanto, a classe de sentimento despertada pela vivência da natureza não é propriamente estética, nem está ligada diretamente à materialidade da vida cotidiana, resta indicar, seguindo Lukács, que ela se inclina para o âmbito do agradável. Como já debatido com o autor, tal âmbito abarca uma gama de fenômenos que vão muito além da esfera estética e correspondem a manifestações decisivas para a promoção da vida humana como a alimentação e a sexualidade, entre diversas outras esferas sociais.

No que se refere especificamente à comida, o modo de produção capitalista, por sua necessidade específica, necessita do excesso e do desperdício – concentrados nas mãos de uma classe – para manter a opção ao ócio, enquanto a outra classe fica com a produção da materialidade, com a escassez e com a possibilidade iminente da fome. Mesmo que aqui não se possa aprofundar essa contradição fundamental do modo de produção capitalista, lança-se mão da aguda reflexão de Marx (2008, p. 258):

Mas não é somente o objeto que a produção fornece ao consumo. Imprime-lhe seu caráter determinado, seu acabamento. Em primeiro lugar, o objeto não é um objeto em geral, mas um objeto determinado, que foi consumido de certa maneira por mediação, mais uma vez, da própria produção. A fome é fome, mas a fome que se satisfaz com carne cozida, que se come por meio de uma faca ou de um garfo, é uma fome muito distinta da que devora carne crua com ajuda das mãos, unhas e dentes. A produção não produz, pois, unicamente o objeto do consumo, mas também o modo de consumo, ou seja, produz objetiva e subjetivamente. A produção cria, pois, os consumidores.

Para o marxista magiar, mesmo sem se referir explicitamente à citação de Marx, a agradabilidade em torno do ato alimentar apresenta dois tipos distintos de satisfação. O estado de ânimo causado pela comida consumida sob apelo da fome, embora seja também agradável, ontologicamente cumpre uma função biológica com caráter distinto da sensação proporcionada pela comida e pela bebida consumida em excesso, a qual, por sua vez, posiciona-se para além da satisfação fisiológica e apenas pode ocorrer quando a produção for maior que o consumo²⁵.

O primeiro tipo de satisfação impõe, ao sujeito que se sacia, uma imersão na natureza, visto que nesse caso ele próprio precisa cumprir uma necessidade natural: comer para viver. Essa classe de satisfação surge naturalmente, é o próprio organismo humano-biológico que se sente bem após a fome ser saciada.

O segundo tipo de satisfação apenas pode surgir quando o indivíduo que se alimenta toma seu ato como uma ação que satisfaz necessidades sociais. Aqui, o sujeito humano que come e bebe procura melhorar seu estado de ânimo por meio de uma satisfação periférica aos alimentos: uma conversa em torno de uma mesa com um círculo de amigos, por exemplo. Para esse tipo de alimentação, pressupõe-se que haja, pelo menos, algum excedente proporcionado pelo trabalho humano. O ato alimentício permitido pelo excedente produtivo, para se concretizar, precisa que os sujeitos envolvidos se distanciem, em alguma medida, da natureza, o que indica a disponibilidade de algum tipo de ócio.²⁶

Esse debate deixa claro que, do ponto de vista social, existe uma relação entre a esfera do agradável e o excedente, entre esta relação e o ócio. A fome, a alimentação, o conforto, a segurança, entre outros estados de ânimo vivenciados

25 Felipe Guilherme de Souza (2018) desenvolveu ilustrativa pesquisa histórica sobre as relações entre o alimento e o modo de produção capitalista.

26 Essa classe de satisfação proporcionada pelo afastamento da natureza também pode ser suscitada, por exemplo, por uma mobília adequada a um espaço interno onde o indivíduo possa se abrigar das intempéries naturais, ou mesmo, uma conversa amistosa entre familiares, dentre inúmeros outros casos que criam o estado de ânimo da agradabilidade por meio do afastamento imediato da natureza – mesmo sendo parte e estando dentro dela.

no cotidiano do ser social, estão ligados à inseparável articulação entre o distanciamento e a imersão do vivente na natureza. Toda a vigência da natureza, com efeito, guarda uma relação de alteridade com a totalidade social, mas carrega, independentemente de serem ou não conscientes, componentes socialmente condicionados.

O que mais importa recortar dessa problemática é que a oscilação entre o distanciamento e a imersão do sujeito humano no meio natural constitui o polo subjetivo de uma dupla objetividade, assim especificada: de um lado, se encontra o ser-outro da natureza em referência ao vivente e, do outro, a absoluta inseparabilidade do vivente em relação à natureza, dado que o sujeito humano jamais será humanizado sem o meio natural. Desse modo, mas visto com objetividade social, a segurança, a facilidade de sua realização, a satisfação alimentar ou sexual, bem como a tomada de posição em relação a tais questões são alguns dos pressupostos para que exista vivência com o meio natural. Esse processo tem como consequência que o modo de comportamento puramente contemplativo, ou simplesmente receptivo em relação à natureza, é apenas uma parte relativamente pequena, embora que significativa, das relações entre o ser vivente e o meio natural (de um ser-referido à natureza).

O ócio, do ponto de vista subjetivo, é, portanto, um pressuposto para que haja vivência (interação contemplativa) do ser social com a natureza. As atividades ociosas praticadas diretamente na natureza, não se pode deixar de registrar, podem constituir um arco de manobra lúdica para as ações do sujeito humano. Quando desaparece esse arco de ludicidade, a relação com a natureza pode se quebrar ou até se aniquilar. Propõe-se, como exemplificação dessa esfera lúdica, um passeio em pomares, bosques, parques, áreas arborizadas com finalidade de saúde, hábito, costume, moda, ou mesmo, como acrescenta Lukács (1967, v.4, p. 341), para buscar, frutas caçar e coletar...

cogumelos, besouros, borboletas, pedras interessantes, atividades que podem se tornar finalidades tão exclusivas que subjetivamente desaparece a natureza como um todo, e sua existência, para o indivíduo, reduz-se ao de um terreno favorável ou desfavorável para a realização de tais objetivos; este também é o caso da atividade esportiva na natureza, que também se move entre os dois extremos do ser, um meio para um relacionamento mais íntimo com a natureza e um revestimento total ou quase total da mesma.

A imersão e o distanciamento do vivente em relação ao meio natural, desse modo, devem ser entendidos em inter-relação com os sentidos humanos, uma vez que o sujeito se encontra fisicamente inserido na natureza, a qual, por ser um complexo que abarca o ser natural, interage sobre todos os sentidos humanos. Isso significa que o indivíduo, em sua cotidianidade, reage aos múltiplos fenômenos naturais com todos seus sentidos. A isso deve ser acrescido que, mesmo sendo a objetividade responsável pelo estado de ânimo do vivente, quando ela não impõe à subjetividade uma adaptação à determinada condição prática de uma dada ação cotidiana, a subjetividade mais imediata é a instância última pela qual o sujeito humano se apoia para tomar suas decisões. Assim, como conclui Lukács (1967, v.4, p. 343), a subjetividade do vivente do cotidiano “é aqui imediatamente – como em todo o âmbito do agradável – o princípio decisivo último da resolução acerca de se e como vai se afirmar ou se negar o ser, que atua sobre isso, de um determinado complexo natural.”

De maneira geral, como a decisão é, em última instância e sob as condições acima descritas, subjetiva, os efeitos de cada fenômeno em cada ser social específico têm variações que não podem ser desprezadas. Um fenômeno natural, em seu conjunto ou em parte dele, pode ser atrativo para determinado vivente e repulsivo para outro. Há casos que um “mesmo” sujeito, dependendo da circunstância, aceita como agradável um evento e em outra situação nega sua agrada-

bilidade. Serve para ilustrar a situação, o fato que determinados viventes consideram feia certa característica física de uma dada pessoa, enquanto a mesma marca é considerada bonita por outrem. Do mesmo modo, como lembra o esteta magiar, o cansaço físico em determinado praticante de certo esporte pode ser agradável a um desportista e desagradável a outro. Isso aclara o seguinte: um mesmo fragmento da natureza pode despertar vivências muito divergentes em diferentes sujeitos de uma mesma classe social: isso se explica “porque a maioria das experiências naturais se produz de um modo que se situa, pelo conteúdo e pela forma, na esfera do agradável.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 345).

O decisivo para que se ilumine definitivamente a diferença entre a vivência natural e a estética é que o vivente da primeira enfrenta a relação com a totalidade como homem-inteiro, ou seja, com a sua totalidade subjetiva voltada para a imediaticidade do cotidiano, na qual não se sistematiza a separação entre a teoria e a prática. Já no caso da estética, tanto o criador como o receptor deparam-se com as manifestações artísticas, com a sua subjetividade tomada pelo homem-inteiramente soerguida à condição de acessar as objetivações superiores.

Essa distinção não autoriza concluir que a refiguração estética não pode sintetizar os fenômenos da natureza. Do ponto de vista da conformação artística, a problemática da vivência natural do agente humano precisa ser refigurada de modo que se captem as divergências e pontos de contato entre os distintos sujeitos sociais e suas relações com a natureza, isto é, o típico das vivências singulares dos indivíduos particulares. Para que a refiguração artística, com efeito, possa dar conta da imersão e do distanciamento do vivente da natureza e, em consequência disso, conformar os diferentes modos subjetivos como os distintos sujeitos humanos contemplan a natureza, tem que aparecer artisticamente articulada com o destino da humanidade. Em uma expressão: a natureza em sua interligação ao mundo humano-social.

3.2. Vivência humano-natural: a natureza vista por cima

Com base no pressuposto que o vivente apenas pode contemplar a natureza ao se distancia dela, quando, para melhor dizer, sob a divisão social do trabalho que possibilita o ócio, é submetido à dialética imersão-distanciamento do meio natural, descortina-se o fato que a maioria das vivências da natureza se enquadram na experiência humano-social do agradável/desagradável. Com esses elementos definidos, pode-se agora precisar a estrutura, formal e conteudista, de determinadas vivências naturais, as quais mesmo não sendo experiências estéticas, inclinam-se para as objetivações superiores, ultrapassando o âmbito do puramente agradável.

O ponto de partida é demonstrar que, mesmo existindo determinadas vivências da natureza com inclinação para as objetivações superiores, elas não são estéticas. Essas, tais quais as vivências naturais, são antropomórficas e subjetivas, mas nem todas as vivências que concentram essas duas determinações são artísticas. É necessário, para ser estético, superar a singularidade privada, e as experiências naturais não atingem esse feito.

Adverte-se, contudo, que a estética não desdenha da singularidade privada. O que ocorre com essa classe de reflexo é a mais pura dialética. As palavras de Lukács (1967, v.4, p. 348) sobre a missão da filosofia sintetiza o nó do atual problema. Para o autor, essa tarefa consiste “em mostrar que formas cobra a superação preservadora da privacidade nos diversos campos das relações humanas com a realidade: na ciência, na arte, na ética etc.”. O problema, portanto, sintetiza-se em encontrar a especificidade de certas vivências da natureza que, por sua essencial profundidade, intensidade e amplitude, deslocam-se das inúmeras impressões que se posicionam na esfera do agradável e se inclinam às objetivações superiores.

Não há como avançar sobre tal tematização sem antes apresentar uma melhor aproximação a tais vivências. Elas são, portanto, experiências naturais que, por força de seu

conteúdo vital, disparam explosões de colisões afetando intensamente as contradições internas do sujeito humano e que, por isso, lastreiam seu passado, fermentando seu presente com erupções violentas. Nesses casos, a vivência da natureza se põe em condições de desencadear determinada comoção catártica. Se as vivências naturais, como debatido, não são estéticas, qual o caráter dessa classe de vivência cuja peculiaridade toca as objetivações superiores?

Para contextualizar tal problemática, o esteta húngaro lança mão de três obras literárias,²⁷ advertindo, contudo, que não tem intenção de valorar o caráter artístico de cada uma delas. Ao utilizar casos narrados pela literatura, o autor quer apenas demonstrar o parentesco de algumas vivências da natureza com as objetivações superiores. Entre os três exemplos, optou-se pela exemplificação contida no livro *O Idiota*, de Dostoiévski (2002). Desse romance, o esteta magiar descreve a narração da personagem Príncipe Míchkin sobre os sentimentos e os pensamentos de um condenado a morte. O sentenciado, no entanto, minutos antes de sua execução, acaba por receber a graça do perdão de sua sentença. Assim diz o Príncipe Míchkin:

Não longe do lugar em que iam fuzilá-los havia uma igreja, e o telhado dourado da cúpula brilhava sob o sol claro. Apenas pude supor que estava olhando fixamente, quase convulsivamente, aquela cúpula dourada, e que viu os raios que partiam dela; não conseguia se separar daqueles raios: parecia-lhe que eram sua nova natureza, e que dentro de três minutos ia fundir-se com eles de um modo ou de outro... (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 352).

O Príncipe Míchkin pontua aos presentes que o sentimento daquele homem marcado para morrer, instantes antes da execução, era de restauração da própria vida, em que, caso pudesse recuperar sua vida, cada minuto teria duração

²⁷ São estas as obras utilizadas: *A montanha mágica* de Thomas Mann (2000), *Guerra e Paz*, de Tolstói (2012) e *O idiota*, de Dostoiévski (2002).

infinita, pois não deixaria se perder nada, agarrar-se-ia a cada segundo como se fosse o único e último. Os interlocutores de Míchkin perguntaram, então, como o ex-condenado se portou após ter recebido o direito de viver – tinham interesse de saber se esse homem, que se viu à beira da morte, passou, depois de se livrar da execução, a seguir sua vida segundo os princípios de não desperdiçar cada momento. Ainda segundo o que registra Lukács, o Príncipe Míchkin responde aos presentes o que o próprio sentenciado contara: “que não viveu como pensou, e que perdeu e desperdiçou muitos instantes” (p. 352).

Entende o filósofo de Budapeste que as ideias nascentes desse contexto têm uma clara intenção de guiar a regulação da futura conduta moral do indivíduo. Por isso, para Lukács, esse movimento não tem parentesco com a estética, senão com a ética: se se deseja atribuir um lugar na totalidade das manifestações vitais humanas a essa determinada classe de vivências naturais, assegura Lukács (1967, v.4, p. 350), “podemos dizer com o maior fundamento: essas impressões pertencem ao vivo ‘Antes’ das decisões e das resoluções éticas.”. O autor justifica alegando que, por exemplo, dada uma situação de extrema violência, como a morte prevista num campo de batalha ou mesmo por execução, como no caso narrado pela personagem dostoiévskiana, o sujeito acometido por tal situação se apoia na contemplação da natureza, pois as sucessões e as alterações do meio natural, dia e noite, ciclo das estações, entre outras modificações, mostram a aparente existência do domínio da lei da eternidade em que o devir se confunde com o caduco e a vida se mistura com a morte. Para especificar o caso do homem que escapou da execução narrado por Dostoiévski (2002), quando o condenado contempla os raios de sol a iluminar a cúpula da igreja, naquele instante terminal, ele contrapõe a sua atribulada e frívola vida passada com uma vivência que poderia ter sido realmente autêntica. Isso faz com que o sujeito assuma, a partir do Antes, a pretensão de um Depois vivencialmente humano.

Não há dúvidas, sustenta o autor, que em qualquer tipo de comoção catártica, a necessidade real se encontra sempre na personalidade do sujeito do qual se trate. O vivente, por sua vez, forma sua personalidade ao longo da vida e sob circunstância nas quais as forças internas entram em conflitos que, por sua especificidade, são exacerbados pelas determinações externas. Mesmo que, desse modo, se possa chegar apenas a uma generalização, ela não é deslocada do objeto, vazia de conteúdo e hierarquicamente arbitrária, uma vez que essa classe específica de vivência da natureza se confunde com outros tipos de experiências humanas, possuindo, entretanto, potentes constelações objetivamente diversas que, por essa mesma diversidade, a aproximam dos acidentes da vida cotidiana e das imagens sensivelmente refiguradas pelo reflexo artístico. Isso justifica a dificuldade de se especificar a peculiaridade de determinadas vivências com o meio natural.

Com a resposta de como se comporta o vivente em relação ao Depois dessa classe de catarse, o húngaro acredita alcançar uma melhor aproximação para o devido tratamento da problemática. Sendo assim, recorre-se à caracterização do processo do Depois na esfera estética em relação ao comportamento ético do sujeito humano. Para o autor, é próprio da essência do Depois estético o seguinte processo: reconduzir o homem-inteiramente, enriquecido pela catarse artística, ao patamar de homem-inteiro que age no cotidiano. O Depois estético guarda a possibilidade, embora que apenas em potência, de se transformar em um Antes ético. O problema da conduta ética, para Lukács (1967, v.4, p. 354), aproxima a catarse estética da que se processa nas vivências naturais, pois tanto na comoção artística como naquela que se realiza em determinadas experiências com a natureza, o decisivo é o “[...] modo como o homem em questão aproveita, em sua vida posterior, aquela comoção para conseguir uma transformação e um desenvolvimento superior de sua vida”.

Não se pode esquecer que quando as vivências são desencadeadas diretamente pelas relações entre os sujeitos humanos que atuam no cotidiano, a situação ganha em comple-

xidade. Nesses casos, de modo geral, a distância que separa o Antes ético da decisão que o sujeito precisa tomar na vida concreta é menor em relação às comoções catárticas ocorridas em algumas classes de manifestações com a natureza, bem como com a catarse estética. Isso se justifica, uma vez que as relações entre os viventes da cotidianidade são, em essência, de caráter prático-imediatista, o que impõe aos atuantes do dia a dia a inevitabilidade de uma solução imediata, principalmente, quando tais acontecimentos são ricos em conteúdo.

Lukács entende que esse estado de ânimo eruptivo, próprio a esses momentos especiais, independentemente do caráter da ocasião desencadeadora, procede, imediatamente, da personalidade privada do sujeito dado. Para o autor, quando se aprofunda esse fato para além da superficialidade proporcionada pela cotidianidade, percebe-se que sua veemente e abrupta separação, em referência aos atos passados na normalidade do cotidiano, remete ao importante e decisivo fato – em todas as esferas da vida – de que a singularidade privada do sujeito humano, independentemente se para o bem ou para o mal, não é tão unitária e homogênea como indica a aparente superfície da vida cotidiana.

Mesmo sem pretender tratar os problemas éticos inerentes às personagens envolvidas, Lukács ilustra seu argumento com o Romance de Tolstói (2011) *Anna Karenina*. O esteta utiliza a passagem em que a protagonista Anna encontra-se convalescente e, em virtude de complicações no parto de sua filha Annie, a personagem é desenganada pelos médicos. No leito de morte, Anna recebe a visita de seu marido, o burocrata Alexey Karenin, que mesmo não sendo o pai da criança, sensibilizado pela proximidade do óbito da esposa, se dispõe a perdoar sua relação extraconjugal com o oficial Conde Alexei Kirillovich Vronsky e cuidar da criação de Annie, filha do amante.

Esse quadro, como entende Lukács, é um momento de tensão moral, pois Anna e Vronsky se sentem impactados pela sensibilidade do esposo traído. O grande realismo de Tolstói, não obstante, mostra que, apesar do estado de âni-

mo tomado pelo clima de um momento tão intenso quanto à proximidade da morte, não elimina os fatos construídos pelas personagens em suas vidas cotidianas: que Karenin seja um asséptico burocrata; que Anna, além de uma mulher bela, rica, popular e que tem um filho amado, não é mais que uma típica dama da sociedade mundana; e que Vronsky seja um galã com tendência à sedução. A vida anterior que os envolvidos construíram, mesmo diante da comoção catártica possibilitada pela tensão do momento, não permite que o Depois se aproxime do Antes ético e apresente uma solução de superação ao impasse das personalidades privadas de cada um. O resultado é que Anna não morre e a infernal cotidianidade entre os três retorna com toda força.

Essa argumentação permite expor a interessante distinção que há entre a catarse estética, por um lado, e a comoção catártica cotidiana e a natural, por outro. O objetivo de tal delimitação é avançar sobre a peculiaridade de determinadas manifestações naturais em relação às experiências que se inclinam para as objetivações superiores.

Veja-se que, enquanto a catarse estética precisa superar, mesmo que com conservação, a personalidade privada, a comoção do cotidiano apresenta dois polos: “se o estímulo é um evento humano, nascido de efeitos catárticos concretos desencadeados pela própria vida, a catarse tem uma referencialidade” univocamente objetiva e determinada (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 356). Esse processo faz com que ela se oriente diretamente para decisões éticas concretas, seja qual for o significado ético real. Caso a irrupção catártica, de outro modo, seja fruto de um fenômeno natural, tem como resultado, de maneira geral, apenas um caráter ocasional, isto é, “apesar de toda a violência, a carga emocional, a atmosfera ideológica etc., a referencialidade ao objeto é extremamente indeterminada [...]”, assume caráter eminentemente vinculado à atmosfera de que se trate (p. 356). Disso se conclui que tanto a irrupção relativa a determinadas vivências com a natureza como a comoção cotidiana distinguem-se, cada uma a sua maneira específica, da catarse estética.

Com mais essa especificidade acerca da classe específica de vivência natural, pode ser dito, sempre com Lukács, que “as experiências importantes da natureza que estamos considerando são gerais e vagas, porque nelas a relação entre o indivíduo e o gênero humano procede diretamente, sem mediações sociais que se façam visíveis”. Nessas vivências naturais, para que fique definitivamente aclarado seu distanciamento da arte, um objeto puramente geral é confrontado com um assunto totalmente privado, faltando a essa classe de manifestação, “a concreção do geral, em particular juntamente com o acesso da privacidade (simplicidade) para a particularidade” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 360).

Importante registrar que isso não caracteriza uma deficiência para essa classe de experiência natural. É essa peculiaridade que lhe confere a capacidade de proporcionar ao sujeito vivente determinadas experiências que ele não tem como acessar por outros meios, ou seja, a ausência da purificação da privacidade pela particularidade não se constitui uma deficiência, pura e simples, de determinadas vivências humanas com a natureza. Especificamente nesse caráter, começa-se a desvendar a peculiaridade de tais experiências. Conforme confere Lukács, essa peculiaridade desperta no sujeito humano a capacidade de acessar um sentimento que dificilmente poderia ser sentido fora dessa característica própria das vivências com o meio natural.

Para o autor, isso se refere à essência dos viventes, dado que a relação entre a espécie e o exemplar é, no âmbito da natureza, muito mais simples do que na sociedade. Na esfera humano-social, o sujeito humano precisa modificar constantemente o meio natural, o que acarreta uma complexificação da essência do tecido social em relação à continuidade do que se produz naturalmente. Na medida em que os homens e mulheres produzem a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, complicam a individualidade humana e a historicidade social. Na natureza, “[...] a espécie

é apresentada como princípio de permanência, inclusive de eternidade, frente à vida e a morte de seus exemplares” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 360).

Na natureza, não se põe em dúvida que há história, as espécies são transformadas constantemente: nascem e morrem. Essa é uma verdade imanente ao mundo, faz parte do desantropomorfismo que influencia, por conseguinte, a visão de mundo do sujeito humano dado. No imediato da cotidianidade, entretanto, quando o vivente com seus conflitos concretos se depara com um fenômeno natural, dificilmente essa imagem encontra amparo no sujeito que a reflete. Nessas situações, a sobrevivência invariante de cada espécie e as mudanças de cada exemplar específico representam tal unidade, que, por sua vez, expressa tal simplicidade. É essa simples unidade que o vivente, ao se fazer humano, ao criar a sociedade, a história social, sua cultura etc., abandona, abraçando a complexidade do que se produz socialmente. Desse contraditório desenvolvimento social brota o elo perdido do ser humano.

Como explica Lukács (1967, v.4, p. 361), o sujeito humano aspira por superar sua singularidade privada-acidental: apaixonadamente, ele busca, então, um vínculo “com a própria especificidade geral, com as regras que poderiam guiá-lo em seu caminho à unidade inseparável da espécie na natureza”. Por isso, a incorporação sem resíduos de especificidade nos movimentos normais do singular, parece “um paraíso perdido que precisa salvá-lo de sua miséria” (p. 361). Desse modo, a natureza, em sua pujante dialética de permanência e transformação, em sua generalidade ampla e multivocal, consegue desencadear sentimentos amadurecidos subjetivamente que dota o indivíduo da condição de encontrar, em determinadas vivências naturais, respostas para perguntas postas na esfera da materialidade humana. Aqui deve-se relembrar o exemplo da cúpula radiante sob o sol, tipificado pela personagem dostoievskiana que se encontrava às vésperas da morte.

3.3 As objetivações superiores como uma justa mediana: uma síntese

O capítulo, ao se apoiar nas teses marxianas do trabalho como momento fundante do ser social, desviou-se do idealismo ao mesmo tempo em que se distanciou do mecanicismo. Guiado, portanto, pela divisão social do trabalho, que possibilita entre outros fatores o ócio, reafirma-se que a natureza, embora tenha história, não pode ter teleologia.

O adequado tratamento da questão, calçado sobre os pressupostos erguidos pelo marxismo clássico, possibilitou que o capítulo desvelasse que o conceito de concepção do mundo, associado geralmente ao pensamento filosófico, está muito arraigado ao desenvolvimento do cotidiano. Na realidade vivenciada no cotidiano concreto, toda uma gama das chamadas “questões finais”, embora estejam estreitamente relacionadas às experiências da cotidianidade, são delegadas às abstrações da filosofia. No desenrolar da vida diária, as experiências cotidianas e suas sensações vitais espontâneas dotam os sujeitos com a condição de alcançarem tais conceitos, sem necessariamente sistematizar generalizações conceituais.

A natureza e sua forma de aparecimento geral é, do ponto de vista intelectual, muito difusa e nublada. Do ponto de vista plástico-sensorial, o conteúdo vivencial da natureza é, no entanto, o que permite que suas vivências intervenham na vida humano-social. Como visto, ainda que tais experiências não consigam ir além da constituição de um Antes do comportamento ético, esse fato é o decisório sobre o caminho a ser seguido no Depois da vivência: se um ponto verdadeiro de inflexão ético ou um elemento gradual que se dissipa como um estado de ânimo transitório.

Ao estudar com acuidade as possibilidades que as manifestações da natureza põem na cotidianidade, deparamo-nos com outro momento muito importante para o conhecimento da singularidade da vida humana: que determinadas vivências com o meio natural, mesmo sem superar a personalidade privada do indivíduo, o dotam de condições

que as objetividades superiores não são capazes de fazê-lo. Essa descoberta associada à investigação da esfera do agradável expõe a escala de possibilidades ilimitadas, tanto de conteúdo como de forma. Tal escala de possibilidades objetivas, contudo, não existiria se não houvesse no homem-inteiro preso na pessoa privada da vida diária, uma amplitude que correspondesse a tal experiência vivencial. Essa dialética significa, que todo ser humano é, em sua singularidade privada, incomparavelmente mais rico e complicado do que aparenta ser para si ou para outros sujeitos humanos. A evolução da personalidade humana, “consiste, entre outras coisas, na maneira como essas possibilidades são promovidas ou reprimidas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 363). Isso quer dizer o seguinte: há diversas possibilidades adormecidas nos viventes, ainda não vividas, que, por força dessa dialética, podem ser desenvolvidas na mesma medida que podem nunca se realizarem efetivamente.

Para o esteta magiar é próprio da dialética da vida que tais possibilidades surjam constantemente, esbarrando, com a mesma frequência, em obstáculos para sua atualização. Lukács (1967, v.4, p. 364) explica que essa dialética é muito mais complicada do que indica sua aparência, pois toda a evolução real de um sujeito humano dado, mesmo que seja uma superação, “contém ao mesmo tempo ou implica a atrofia de uma série de possibilidades. E, ademais, o atual desenvolvimento de uma determinada possibilidade pode fechar definitivamente, para o sujeito, outros fecundos caminhos de desenvolvimento”. Para que essa dialética se complete, é necessário considerar, como conteúdo essencial, que o progresso de um indivíduo sempre é conquistado sob certas concessões e determinados recuos.

O debate apreendido permite que a exposição, ancorada em Lukács, indique que as experiências suscitadas nos sujeitos humanos em função de suas vivências com a natureza não constituem uma etapa prévia e preparatória para a reflexão artística. As experiências humanas com o meio natural estão aproximadas ao âmbito de agradável. Elas, ainda

que não revelem uma “beleza” em si, que entre em competição com a arte, de modo algum podem ser depreciadas pela reflexão humana. A natureza, assim como as demais experiências humanas que o vivente acessa a partir de seu cotidiano, alimenta, com efeito, o reflexo artístico.

Como sintetiza Lukács, todas as experiências que causam reações imediatas à realidade objetiva, promotoras da vida e diretamente relacionadas ao sujeito humano, abarcam o homem-inteiro da cotidianidade em sua totalidade e em sua singularidade psicofísica. Essa é a razão, não obstante, que leva tais experiências a constituírem a base, ou seja, o ponto de partida para que o homem-inteiro do cotidiano acesse as objetivações superiores possíveis ao homem-inteira, que desfruta, mesmo que – por meio da catarse – momentaneamente, das experiências presentes na extracotidianidade. Brevemente, os efeitos humano-sociais vividos junto ao reflexo da vida cotidiana potencializam o ser social para que ele possa alcançar o soerguimento que o leva à esfera extracotidiana.

Como a atitude do sujeito humano tende a respeitar a sua própria privacidade singular, a singularidade do sujeito privado, por ser um dos aspectos mais importantes da vida individual, apresenta a característica de ser sacramental.²⁸ O contexto problemático que envolve essa natureza sacramental, precisa considerar o fato que a singularidade privada se desenvolve constantemente no âmbito de toda a cultura da sociedade. Para enfrentar tal problemática, há de se considerar a dialética social, que se manifesta do seguinte modo: a personalidade privada precisa ser continuamente, com a mesma necessidade, preservada e superada. Torna-se vital para qualquer indivíduo, bem como para toda a cultura social, encontrar nessa contraditória dialética a justa mediana. Esse *tertium non datur* aristotélico, não pode, por um lado, permitir um mero desgaste recíproco entre os elos opostos e, por outro, não pode deixar que se afiance um

²⁸ Lukács (1967, v.4) usa o termo *character indelebilis* para registrar a característica da personalidade privada.

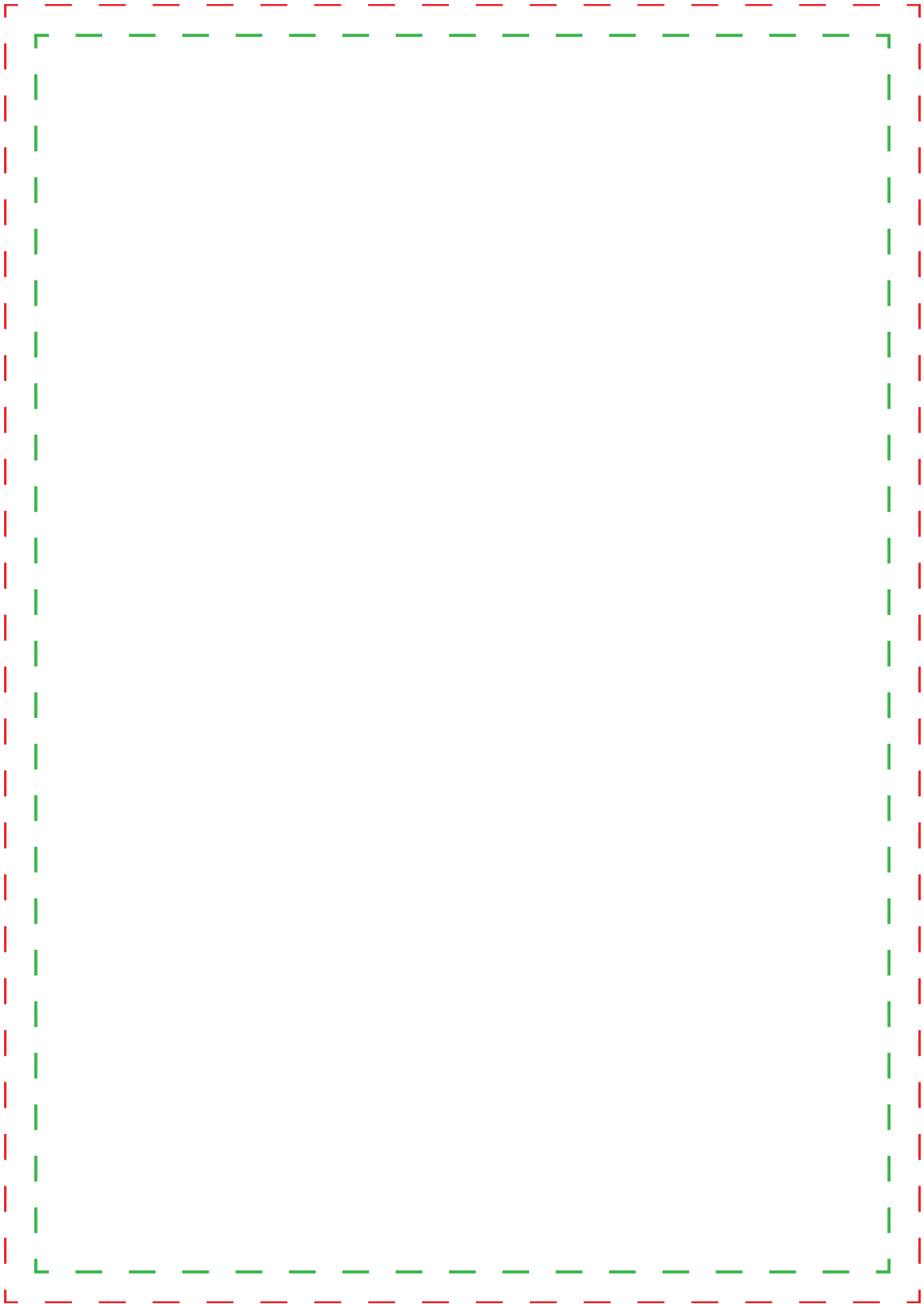
compromisso indigno com a humanidade. Esse debate, naturalmente, é ético: “Que o homem se contente com privacidade é tão perigoso, para ele e para a sociedade em que vive, como a autodestruição, o querer se livrar a qualquer preço de privacidade.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 366). Em um contexto como esse, em vez de se produzirem mulheres e homens produtores-produtos de si próprios, cria-se uma cultura infértil sem a aspiração de tornar a vida singular mais harmoniosa e mais rica, cujo movimento à justa mediana, fecunda as contradições presentes no sujeito e na sociedade. As objetivações superiores, com efeito, aproximam-se dessa justa mediana.

Tomando o caso da arte como exemplo, a universalidade da reflexão estética manifesta-se precisamente no fato que, para poder alcançar o patamar de arte, deve tomar como material de conformação tudo o que tem referência, de alguma maneira, com os dramas humanos. Isso deve ser elaborado considerando sempre a dependência ontológica dos propósitos artísticos de cada caso dos problemas mais profundos do gênero humano. Essa dialética patenteia o que é mais importante no desenvolvimento da arte: se ela será saudável ou doentia. Por isso, o comportamento emocional das mulheres e dos homens com a natureza, seu conteúdo e orientação, influências decisivas, entre outros fatores, influenciam o destino da arte tanto quanto de qualquer outro complexo que tenha relação com a vida humana. Afinal, o conteúdo e as formas artísticas são reflexos concentrados e intensificados das relações humanas com o entorno social e com a natureza. A arte precisa, e disso não pode abrir mão, refigurar a tensão entre a estrutura do indivíduo singular consigo mesmo e a tendência dominante do desenvolvimento social.

Com base na particularidade da catarse cotidiana e da estética, bem como no modo como essas erupções catárticas se relacionam com a ética, analisaram-se os fenômenos essenciais, que se convencionou chamar, de maneira imprecisa e até obscura, de “beleza natural”. Conclui-se, com o

autor húngaro, o seguinte: a base das experiências entre os sujeitos sociais e o meio natural não é a natureza em-si, senão o intercâmbio entre a sociedade e os recursos naturais. Isso se justifica, uma vez que, nessa classe de experiências, a natureza concreta não é revelada, o que se manifesta é a essência histórico-social do sujeito humano.

Apenas pode existir a vivência com o meio natural sob mediação, complicada e contraditória, do domínio humano-social sobre a natureza, o que, naturalmente, ocorre em dependência ontológica da divisão social do trabalho. Assim, qualquer experiência partilhada pelo vivente com a chamada beleza natural, representa determinada etapa de submissão da natureza ao domínio humano-social. Por fim, tomada como categoria da estética ou hipostasiada metafisicamente, a denominada beleza natural produz confusões intelectuais na esfera da estética, bem como no âmbito da ética, o que dificulta a adequada apreensão do movimento da verdadeira vida humana.



Capítulo IV A independentização do estético: a luta entre a arte e a religião.

*Eu não nasci rodeada de livros
E, sim,
Rodeada de palavras.
(Conceição Evaristo)*

4. Introdução

O capítulo problematiza a luta empreendida pela arte para se libertar dos demais complexos sociais até se tornar substantiva para a vida humana. O objetivo geral é estudar detalhadamente os modos de comportamento do reflexo estético, de maneira a aclarar a essência dessa classe de reflexão humana e, assim, sistematizar com mais aprofundamento os seguintes pontos: as formas de objetivação, de manifestação e de diferenciação, bem como as etapas de independentização e o estado atual da arte em relação à sua independência.

A problemática que envolve o objeto que agora se investiga situa-se no fato de a arte ser de difícil conceptualização. Esse complexo, embora seja distinto do científico, em muitos casos é utilizado como ilustração em exposições científicas, a exemplo da esfera do ensino, na qual é usado como meio facilitador de processos educativos. Nesses casos, não pode haver dúvida, o decisivo sobre a importância e o resultado da utilização não é estético, senão um suporte que pretende apoiar uma realidade desantropomórfica, a verdade em-si.

Isso é importante, pois a subjetivação da verdade e a fragmentação da concepção de mundo produzem confusões sobre as tentativas de se precisar a missão social da arte e da ciência. A produção de indefinições conceituais acerca da relação de determinado complexo social com a realidade, embaralha e desfoca as tentativas de compreensão da função social de tal

complexo nas veias da vida humana. Como demonstrado ao logo das produções dos clássicos do marxismo, a função social de um dado objeto é quem orienta a sua investigação. Caso a pesquisa se desvie dessa concepção de princípio, aproximar-se-á, por um lado do idealismo, ou, por outro, do mecanicismo.

Para fugir desses dois polos equivocados, a exposição reforça que a verdade presente no complexo artístico é uma veracidade que sempre estará vinculada, de modo inseparável, ao *hic et nunc* histórico. Isso quer dizer que a refiguração artística não é a verdade em-si, senão a refiguração das possibilidades postas pelos dramas do destino humano (alegrias, tristezas, inseguranças, esperanças etc.).

Com esse princípio assegurado, relevante relembrar que em toda a *Estética* de Lukács o complexo científico é utilizado como parâmetro de aproximação e distanciamento para se compreender a arte. A ciência compartilha com a arte o fato de ser imanente, pois ambas devem ter como horizonte os problemas humanos. Apesar de possuírem esse ponto de contato, o complexo científico é desantropomórfico, precisando ter compromisso com a verdade do em-si de cada caso estudado, enquanto a reflexão artística é antropomórfica, ou seja, embora tenha como base a realidade dada concretamente, o que a obra dá à luz não é a verdade em-si, pois depende do sujeito humano para existir. Mesmo sendo a ciência desantropomórfica e a arte antropomórfica, entende-se que esses complexos marcham juntos por caminhos diferentes.

Estando claro o parentesco imanente entre arte e ciência, bem como a distinção entre as duas, pois enquanto a primeira é antropomórfica a segunda é desantropomórfica, o capítulo posta-se em condições de explicar os motivos pelos quais o mais importante para o debate da luta libertadora da arte em relação aos demais complexos sociais é seu contraste e seu parentesco em relação à religião e não em relação à ciência.

Isso se justifica uma vez que, ainda que haja uma diferença fundamental entre o reflexo artístico e o religioso, pois a arte é imanente e a religião transcendente, as duas têm em comum a base antropomorfizadora. O reflexo antropomórfi-

co que une esses dois complexos é o elemento fundamental para que se entenda a luta da arte para se libertar da religião. Entre a arte e a religião, no entanto, há uma diferença fundamental no modo como cada uma reflete a realidade antropomorficamente. Na esfera estética não existe nenhuma subjetivação, “nem sequer em sentido de uma subjetivação socialmente necessária, como é o caso da religião; senão uma objetividade peculiar, que certamente está ligada de maneira indissolúvel ao gênero humano como objeto e sujeito da estética” (LUKÁCS, 1967, v.1, p. 299).

Priorizam-se, portanto, para o presente capítulo, o parentesco e o contraste entre a arte e a religião, haja vista que tal proximidade e distanciamento potencializam a influência que a esfera religiosa tem na totalidade do desenvolvimento artístico. A investigação em torno do antropomorfismo como afinidade fundamental, uma vez que é compartilhada pelos dois complexos, possibilita à exposição reunir as determinações de princípio das etapas essenciais da luta travada pela arte para se tornar um complexo substantivo para a vida humana. Por isso, esses são os parâmetros para a investigação sintética da concorrência e das transições, bem como as separações amistosas e hostis entre o complexo artístico e o religioso.

Não é oneroso registrar que a relação real entre a missão social da arte e a obra acabada consiste na seguinte dialética: quanto mais orgânica é a consumação estética imanente presente na obra, tanto maior será sua capacidade de cumprir a missão social – que, por sua vez, lhe dá vida.

É relevante definir esses pressupostos retirados da materialidade histórica, pois a interconexão entre a obra individual e sua missão social recebe, recorrentemente, duas cobranças equivocadas e, em extremos opostos, hostis ao devido desenvolvimento artístico. Se, por um lado, levanta-se a defesa acrítica da praticidade, por outro, aparece a teoria da *l'art pour l'art* (arte pela arte). Enquanto esta defende uma suposta independência da produção artística em relação às necessidades sociais, aquela exige da obra de arte um efeito social e imediatamente útil.

4.1. Misticismo, mito e cristianismo: o fio condutor da independentização da arte

A Grécia antiga, mesmo sem contar com uma casta sacerdotal, fertiliza a problemática sobre as interconexões entre a religião e a arte. No início da filosofia grega há uma defesa direta do desantropomorfismo, conseqüentemente, defende-se uma imagem de mundo cismundana. Isso traz como resultado um ataque direto às representações religiosas. Por outro lado, nesse mesmo contexto, o caráter antropomórfico da poesia apresenta-se em oposição ao antropomorfismo religioso. Os poetas, ao enfrentarem a religião com seus próprios meios, acabam por atrair certa hostilidade dos filósofos pré-socráticos, os quais, por compreenderem a poesia como um mero enunciado acerca do mundo, uma simples declaração descritiva do funcionamento da sociedade, acreditam lutar contra a religião com meios contrapostos aos utilizados pela poesia. Inexiste para os pensadores pré-socráticos o entendimento da natureza especificamente estética das obras poéticas.

Os pensadores materialistas, sobretudo Demócrito e Epicuro²⁹, relacionam-se com a problemática de modo distinto. Eles percebem a existência de elementos estéticos na poesia. Inaugura-se uma tentativa real de se captar a peculiaridade da produção artística. Por se inclinarem para a verdadeira missão social da arte, os filósofos materialistas enxergam no complexo artístico um aliado na luta pela construção de uma imagem de mundo concreta. Fica dado que o complexo religioso, embora seja antropomórfico como o artístico, distancia-se da imanência da vida real. Essa diferença é fundamental para o desenvolvimento da arte.

Diferentemente dos pré-socráticos, que pretendiam superar o antropomorfismo religioso e, por isso, viam a arte com certa hostilidade, Platão posiciona-se de modo distinto. O filósofo, mesmo que se posicione contrário às tentativas artísticas de refletir a realidade, defende as tradições religiosas. Como a posição do grandioso idealista grego fica abertamente

29 Lukács toma como base a tese doutoral de Marx (1972), na qual o pensador alemão estuda a filosofia da natureza em Demócrito e Epicuro.

favorável ao misticismo religioso, torna-se, conseqüentemente, contrária aos avanços das tendências desantropomórficas que, nessa quadra histórica, ganham força na Grécia. Por considerar que todo objeto empiricamente existente imita um objeto ideal, Platão, como entende Lukács (1967, v.4), procura anular toda a positividade especificamente estética. Para o filósofo grego, o reflexo artístico, por ser uma cópia do mundo, estaria abaixo da realidade. Mesmo rebaixando a arte a um patamar de mera cópia do real, aproximando-a de um ritualismo mágico-teológico, o filósofo da Antiguidade acaba por preservar, contraditoriamente, alguns elementos favoráveis à desantropomorfização da realidade.³⁰

Vai ser Aristóteles, como esclarece Lukács (1967, v.4, p. 380), “o verdadeiro descobridor da peculiaridade do estético”. Diferentemente do idealismo platônico que relaciona mecanicamente a cópia e seu modelo, Aristóteles propõe a complexa dialética da refiguração dos destinos humanos por meio da catarse. Segundo o esteta magiar, essa dialética pode “despertar os pontos fortes de cada homem, para que com sua ajuda – e só com ela – o sujeito possa mover sua vida” (p. 380) e orientar sua autenticidade para o aperfeiçoamento. “A consumação da obra de arte, interna, imanente, cismundana, encontra-se, assim, a serviço dessa consumação, também cismundana, da alma do homem” (p. 380). Diferentemente de seu mestre, em Aristóteles, a própria consumação estética das obras faz brotar sua força pedagógico-social. Esse conjunto de fatores dota o estagirita da condição de perceber o caráter da cismundandade humana presente no reflexo estético, ou, nas palavras do autor húngaro, de buscar o “[...] justo ‘meio’ de todas as atividades humanas” (p. 381).

Sobre uma luta nada pacífica, a doutrina aristotélica passa quase um milênio influenciando as concepções estéticas, no entanto, sua essência é completamente debilitada. Quando os pressupostos de Aristóteles chegam à Idade Média, a concepção de arte conscientemente cismundana não

³⁰ Para Platão, sustenta Lukács (1967, v.4), a arte produz uma pedagogia social. Essa produção é fruto da força de uma “beleza” idealista-transcendental, que, por sua vez, é regulada por princípios mágico-teológicos.

encontra o devido amparo, mas, como o desenvolvimento histórico-social da arte dá-se sobre base contraditória, com recuos, avanços, saltos e retrocessos, os achados aristotélicos não são completamente perdidos. O esclarecimento da distinção entre a vida concreta e os reflexos que dela emanam, a exemplo do artístico e do científico, além do desnudamento da interconexão entre a refiguração estética e a totalidade da vida humana, bem como sua relação com a ética, nunca foram completamente perdidos no Ocidente. Como conclui Lukács, a estética medieval apenas se tornou o que se conhece pelas contradições da síntese neoplatônica sobre o trabalho de Aristóteles.

O neoplatonismo recolhe, da disputa teórica entre Aristóteles e Platão, que a arte, como a cópia daquilo que imita as ideias, pode assumir papel importantíssimo nas disputas intelectuais, desde que se torne servicial da imitação humana da transcendência. Esse novo aporte destinado à arte tem como intenção usá-la no processo de apreensão do conhecimento referente ao mundo ideal. Isso faz com que o reflexo artístico, para confirmar sua importância, submeta-se aos ditames da teologia. A doutrina neoplatônica, com isso, abre as portas para o desenvolvimento da concepção artístico-cristã-medieval.

O avanço contraditório das forças produtivas, ainda que de modo incipiente, passa a se orientar pela burguesia nascente. Esse cenário de desenvolvimento econômico cuja base social encontra os ideais burgueses, fertiliza o florescimento artístico. Segundo Lukács (1967, v.4, p. 383), esse processo assemelha-se ao ocorrido com o ciclo mítico correspondente na Antiguidade; como explica ao autor: “A Bíblia (e as lendas dos santos) mostram ser, como uma fundação mítico da nova arte, fontes tão firmes e quase ilimitadamente variáveis, e de fluxo tão contínuo como Homero, por exemplo, para os antigos”. O autor húngaro, para demonstrar as semelhanças entre o fundamento mítico que há na arte cristã e o que se pratica na Antiguidade, usa a relação entre monoteísmo e politeísmo.

Para o esteta magiar, a figura de Jesus Cristo, mesmo sendo filho de Deus, adquire conteúdo dramático e acidentado com base em ações terrenas. Esse elemento, bem como a relação hierárquica entre o Cristo e os apóstolos, os santos etc., serão sempre, de acordo com o autor, suscetíveis a reinterpretações cismundanas. Esses fatores, conforme formula Lukács, possibilitam ao monoteísmo cristão, em relação ao politeísmo, suprimir a falta de um componente sensível. O quadro de proximidades entre os elementos míticos que movem a arte grega e os dados mítico-cristãos que movimentam a reflexão artística medieval, no entanto, não autorizam inferir que não existem diferenças fundamentais entre a estética praticada nos dois períodos históricos. Há, na arte medieval, características claras da tensão causada pela luta da arte por sua independência e autodeterminação em relação à religião.

O filósofo de Budapeste procura exemplificar, com mais precisão, as distinções fundamentais existentes entre a arte grega e a medieval. Como recurso para demonstrar tais diferenciações, o autor faz uso das distinções existentes entre o que se refigura artisticamente no Oriente e no Ocidente. Para o filósofo, no espaço influenciado pela igreja oriental, o caminho tomado pela arte tem como orientação principal as alegorias. A igreja ocidental, por sua vez, busca regulamentar princípios religioso-eclesiásticos, o que ilumina as representações simbólicas de cunho realista. Em resumo: enquanto igreja ocidental, em relação ao período da cultura clássica, apoia-se em camadas mais amplas da população, a igreja oriental se inclina artisticamente para um caráter iconográfico. A orientação religiosa Ocidental, desde o início do feudalismo, mesmo que ainda mantendo sua ligação com a iconografia, precisa prescrever para a conformação artística concreta os elementos de cunho realista simbolicamente.

Tomando, portanto, o Ocidente como parâmetro, indaga-se o seguinte: como a arte modificou seus propósitos para se adequar às novas necessidades sociais? Essa resposta tem relação direta com a evolução ideológica da arte

e da religião. Por isso, expomos a indagação em outros termos: como e por quais mediações o complexo artístico assume o papel de ser intérprete sensível da base mítica da religião feudal? Para problematizar essas questões o recorte significativo deve ser extraído daquelas expressões artísticas que mais diretamente tem influência sobre a dialética das transformações sociais.

Com isso adiantado, pode-se lembrar de que na Antiguidade cabe à literatura o posto de, mais diretamente, atender às demandas da transformação da sociedade. Apesar da excepcional exuberância e da perfeição das artes plásticas, principalmente a escultura, é a literatura quem decisivamente propõe determinada participação no debate social da Grécia clássica: “são Homero, Hesíodo, Píndaro e os trágicos quem levam à linguagem, com validade universal e na forma de transformações artísticas dos mitos, as transformações do ser social e da consciência”. (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 385). A Idade Média, por sua vez, até o surgimento de Dante, não possui uma literatura que ganhe significância universal,³¹ o posto de dar rebatimento às demandas sociais é assumido pelas artes plásticas, que, desde o primeiro momento, procuram cumprir a missão social formulada pelo Papa Gregório Magno (o Grande), ou seja, “as imagens são colocadas na igreja para instrução dos incultos” (p. 385). Os quadros, para os desígnios da Igreja, teriam que, por meio de suas refigurações, cumprir a demanda de instruir os analfabetos.

Durante todo o florescimento do feudalismo, portanto, a tarefa social confiada à arte constitui-se em procurar divulgar uma explicação da fundação mítica da religião. Como formula Lukács (1967, v.4, p. 385), citando Schwarzlose: “A pintura é colocada nas igrejas por sua utilidade, para que aqueles que não entendem as letras leiam pelo menos vendo as paredes o que eles não podem ler nos livros”.

Como o que importa para o atual problema é a evolução ideológica da igreja e da arte, o fato de esse processo ter iní-

31 A literatura, antecipando-se às artes plásticas, segue os moldes da secularização da arte burguesa, o que justifica, mesmo em nascimento, a sua renúncia à base popular (LUKÁCS, 1967, v.4).

cio ainda durante a decomposição da economia escravista, antes mesmo da consolidação do feudalismo como modo de produção econômico, não muda decisivamente o que agora se estuda. Mais importante é a relação entre a arte e a religião, dado que a esfera religiosa não se livra completamente de elementos mágicos. Como documenta o esteta magiar, o que em Platão era uma tendência pedagógico-social à formação e formulação da arte, na Idade Média transforma-se em um ritual mágico ou semimágico, em outros termos: mágico-religioso. Fato comprovado pela recusa dos reformadores, sobretudo Lutero, que se empenharam em livrar a religião dos vestígios da magia. A hostilidade da Reforma Protestante para com as imagens, portanto, não é diretamente contra a arte em geral, senão em eliminar os resquícios da magia presentes no cristianismo.

Gregório Magno, como dito, foi quem formulou a missão social da arte feudal. Esse papa é o responsável por desvincular o significado religioso-eclesiástico das artes plásticas de seu efeito ritualmente fundamentado, mecânica e diretamente, na magia. Essa desvinculação abre as portas para que a arte medieval seja mágico-religiosa. Dessa situação especial da arte feudal do Ocidente, abre-se, mesmo que involuntariamente, um caminho para a evolução estética: “A veneração mágica das imagens tem, assim, em comparação com a linha geral de desenvolvimento, um momento de acaso, o qual, naturalmente, não foi capaz de impedir até hoje que essa linha mágica esteja frequentemente presente” (p. 390). A arte medieval, desse modo, floresce sobre as contradições da iconoclastia. O resultado dessa contradição, isto é, da passagem da magia para o mágico-religioso, desemboca, principalmente no Ocidente, em uma arte com dada elasticidade que a permite se comunicar com o laconismo popular, promovendo, conseqüentemente, diversas interpretações sobre as figuras retratadas.

Tal elasticidade possibilita que o mundo formal, que constitui o propriamente artístico, não mais se separe das constelações do próprio material, de seu conteúdo. O que

ocorre, como explica Lukács (1967, v.4, p. 392), é que os artistas medievais, por meio da missão que cabe à arte dada pelo papa Gregório Magno, refiguram os problemas mais importantes e mais gerais dos sujeitos humanos, tornando-os sensíveis aos destinos da humanidade: “em seu todo e em seus detalhes, a composição nada mais é do que a expressão e consciência da conexão de cada caso entre a temática e a as exigências do dia, um enraizamento destas nas grandes questões da humanidade [...]”. Resumidamente: as figuras dos santos são conformadas de modo que as pessoas se vejam nelas. O que encoraja, portanto, a missão social da arte medieval articula-se dialeticamente com sua peculiaridade, isto é, uma unidade cultivada organicamente e assumida como óbvia que, embora imediatamente evidente e espiritualmente importante, toma como base um fundamento universalmente reconhecido que se dirige, apenas pela mediação artística, por meio dos produtores, aos receptores.

Em síntese, pode-se dizer que a interpretação artística ligada ao mito, na Antiguidade, não tinha como base uma casta sacerdotal. Já no feudalismo, motivado pela introdução de certa margem de liberdade introduzida pela burguesia nascente, a situação torna-se favorável à formação de mitos iconograficamente fixos. Há a transição contraditória da magia para o mágico-religioso. A influência da religião na arte, contudo, não pode ser entendida como positiva em sua totalidade. Esclarece Lukács que esse favorecimento foi um dado determinado histórico-socialmente e único, sua motivação deve-se ao fato de que a Igreja precisou que a arte cumprisse determinado papel social, o que permitiu ao complexo artístico se automovimentar sobre a iconografia mágico-religiosa do período medieval.

O que se tira dessa contradição não é que há um poder religioso sobre o artístico, senão a tensão contraditória da luta travada pela arte para se libertar da religião até atingir o patamar de complexo humano substantivo.

4.2 A arte como complexo independente: cismundandade versus transcendência

Feita a descrição dos passos iniciais da luta travada pela arte para se independentizar da religião, o objetivo agora é caracterizar com maior precisão filosófica essa pugna. O robustecimento burguês e o conseqüente rompimento com a ordem feudal produzem determinada crise social que desemboca em questionamentos sobre o papel humano na produção da vida. Em outros termos, o sujeito humano desconfia da transcendência e procura valores próprios da ação de homens e mulheres que criam a si próprios. No que se refere às artes plásticas, essa tendência de transformação se dá pela ruptura com a iconografia alegórica baseada nos mandamentos sagrados e nas lendas em torno das figuras santificadas, entre outros elementos.

O problema a ser enfrentado pelos artistas de autenticidade criadora está no contraste entre a cismundandade estética e a transcendência religiosa. Naturalmente que eles não precisam ter consciência que suas produções caracterizam essa contraposição, haja vista que a imagem de mundo do período é completamente dominada pelas categorias cristãs – o que faz com que as oposições mais diretas não possam, de maneira geral, expressar abertamente o desacordo com a religião. A linguagem artística, nesse contexto, encontra as brechas para expressar a luta pelo caráter cismundano da humanidade: ao mesmo tempo em que ainda precisa se apoiar nas demandas religiosas (transcendentes), ela tem que dar vazão aos desígnios do mundo pedestre (cismundano).

Esse processo, para o esteta de Budapeste, representa uma revolução. Sua força transformadora radica-se na representação de pessoas ou grupos humanos por meios objetivamente artísticos. Essa transformação tem como conseqüência a transposição dos mitos religiosos subjacentes ao terreno do cismundano em núcleo de representação de uma etapa importante na evolução humana. Para usarmos a síntese de Lukács (1967, v.4, p. 395): “levam à esfera cis-

mundana do humano e das situações humanas a tipicidade de caracteres e situações contidas no folclore religiosamente interpretado”. Como explica o autor, tais tendências aparecem já no período denominado pela história da arte de romantismo, continuando, às vezes com mais intensidade, sob o estilo gótico. Lukács lembra, como exemplo, “algumas esculturas das catedrais de Chartres, Reims, Bamberg, Naumburg etc., ou a obra de Nicola Pisano” (p. 395).

Segundo Lukács, Giotto é quem antecipa a forma de caracterizar as figuras santificadas como seres humanos, como sujeitos comuns que têm a aparência mortal e cismundana. A humanização dos santos, marca da pintura desse italiano, abre as portas para uma refiguração humanizada da vida. Para o marxista magiar, Giotto cria a forma pictórica para um mundo de acontecimentos que abarca o drama humano, radicalmente oposta à alegoria religiosa praticada até então. Nessa pintura, pela primeira vez, registra-se a vida em sua plenitude mundana. As obras desse pintor tomam como base o encontro orgânico dos momentos desencadeadores dos dramas e destinos da essência humana, do qual brota a viva individualidade da obra. Essa unidade permite a um fragmento da realidade se articular em uma exclusiva consumação em-si, o que cria a sua independência em relação ao conteúdo iconográfico que lhe deu a vida.

Perante uma situação em que as tradições religiosas ditam o conteúdo artístico, a pintura de Giotto demonstra quais os passos que a arte deve seguir para encontrar a unidade imanente esteticamente indestrutível da mundanidade artística. A robustez, o peso pedestre, a força maciça dos movimentos das criações giottianas arredondam definitivamente a cismundanidade da arte. É a vitória definitiva do imanentismo humano sobre o transcendentalismo religioso.

O papel dominante da conformação do espaço, do próprio espaço de cada quadro, faz de todas essas representações individualidades independentes da obra, fechadas e perfeitas em si, cujo conteúdo pictórico ultrapassa a mera ornamen-

tação da igreja, a ilustração iconográfica, decorativa e alegórica de uma verdade religiosa, de um fato bíblico ou de qualquer outra origem lendário-cristã. Nesses espaços sensíveis e reais, concretos e individualizados, movem-se homens de uma corporeidade acentuada e robusta, que participam com dramática veemência de uma ação humana e diretamente compreensível em sua humanidade; movem-se como partes independentes de uma composição criada com o propósito de evocar com evidência imediata a essência humana dos participantes e suas relações humanas (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 397).

A independentização, todavia, não ocorre sem conflitos. A igreja católica utiliza todo seu poder espiritual para reduzir a arte à prestadora de serviços do domínio religioso, de modo que toda a produção posterior a Giotto, vista diretamente e com naturais exceções, inclina-se para a realização do que havia determinado Gregório Magno.³² Com o atendimento dessa determinação, muitos artistas procuram viver em relativa harmonia com a igreja.³³ Para a felicidade da evolução da arte, não obstante, o espírito que passa a animar a maioria das criações, principalmente aquelas de real valor artístico, consegue dialogar com a imanência do mundo humano.³⁴

32 Como ilustração das obras que conseguem refigurar esse caráter mundano, desvincilhando-se das orientações de Gregório Magno e abrindo definitivamente as veredas para que a arte alcance seu patamar de substantividade esteticamente independente, Lukács cita uma passagem de *O idiota* de Fyodor Dostoiévski. Diante do quadro *O corpo de Cristo morto na tumba*, de Hans Holbein, a personagem central desse romance, príncipe Myschkin, reflete que, diante dessa pintura, qualquer cristão pode perder toda sua fé. Para Lukács, é fácil entender os motivos pelos quais o quadro desencadeia tamanha comoção no príncipe Myschkin, tipificado por Dostoiévski como profundamente religioso. A pintura, por representar o realismo do cadáver de Cristo já em decomposição, segundo entende o esteta de Budapeste, transforma os mortos e moribundos em algo terrenal-cismundano. Por meio da imagem conformada na tela, a brutalidade da dor e da morte passa a ser definitiva. Na pena de Lukács (1967, v.4, p. 401), Holbein (1521) “refuta toda orientação transcendente, toda ressurreição, mediante da simples existência, em forma pictórica, do cadáver colocado diante dos olhos do observador”.

33 A história da arte mostra que Fra Angelico, entre outros artistas do período, serve de ilustração de criadores que procuraram atender aos preceitos da igreja católica.

34 O sujeito humano deixa de ser apenas o pecador criado por Deus para ser fruto da terra, do mundo: põe-se como centro da vida. Uma prova dessa centralidade da pessoa humana é a refiguração do corpo despido. Pensemos, para exemplificar, na pintura *As Três Graças* de Raphael (1503-1505), ou na *Vênus de Urbino* de Ticiano (1538). A anatomia do corpo humano nu, como perspectiva do conhecimento visível, indica a posição do artista em relação ao mundo que o rodeia. Para os criadores de menor porte, a iconografia converte-se em mero pretexto de criação, para os realmente grandes artistas, esse tema transforma-se em fundamento de uma nova imagem do mundo, que não pode ser outra coisa senão cismundaneamente imanente.

Não há como avançar sobre os contornos da luta da arte para se libertar da religião sem mencionar, mesmo que brevemente, alguns parâmetros da crise motivada pelo desenvolvimento das tendências capitalistas que tentam suplantam o feudalismo. Se, por um lado, as aspirações burguesas tentam reconstruir a economia, por outro, a ordem feudal moribunda luta por continuar sua estrutura. Dois elementos interessam diretamente à relação arte-religião: primeiro que a crise desperta um sentimento de angústia e a falta de perspectiva nos sujeitos viventes; segundo que a disputa, no interior da crise, entre a Reforma Protestante e a Contrarreforma, faz surgir novos temas para a refiguração artística. Isso motiva a formação de uma subjetividade crente que sua fé se consome em um sentimento profundamente abandonado por Deus a um mundo tão real quanto concreto.

Segundo documenta Lukács, a concepção do sujeito pedestre, que no contexto de tal crise precisa concentrar os interesses humanos é sintetizada na obra de Miguel Ângelo. O terrenal e o cismundano, nas criações do artista italiano, não excluem a pretensão, tão humana quanto pedestre, de lograr uma salvação, ou seja, a nostálgica fantasia de ascender ao infinito da divindade extraterrena ao mesmo tempo em que expressa os desejos da humanidade de se ver por si própria.³⁵ Miguel Ângelo é a síntese artística da contradição de refigurar o mágico-religiosos sem tirar os pés do chão mundano. Ou, como escrito acima, ao mesmo tempo em que a arte precisa se apoiar nas demandas transcendentais, necessita dar visibilidade aos desejos do mundo terreno-cismundano. O artista veneziano entendeu essa missão.

O resultado dessa correlação de forças desemboca no compromisso assumido pela monarquia absoluta com a qual se consegue determinado equilíbrio que, mesmo sendo provisório e lábil, apresenta aparente estabilidade. O caráter ideológico dessa disputa, por se articular diretamente com a relação arte-religião, é o que mais importa dessa confusa si-

³⁵ A síntese posta artisticamente por Miguel Ângelo culmina nos esforços que levam ao que a história denominou de Renascimento.

tuação, ou seja, “o realismo constante que nasce de novo em todas as crises conhecidas até hoje e o caráter histórico-social específico de cada uma delas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 411).

Lukács elege, principalmente, Tintoretto, Rubens e Rembrandt para demonstrar a obstinada capacidade da arte autêntica de registrar a autoconsciência da humanidade, isto é, o descansar em si mesma da obra de arte como comprovação da imanência humana. A justificativa pela escolha dos três pintores é que, cada um à sua maneira, ao voltarem ao passado, ao visitarem o tradicional, o fazem apenas aparentemente. Essas criações, como entende Lukács, não dão a menor mostra de se cumprir a missão social ordenada por Gregório Magno à arte medieval.

Tintoretto deixa evidente o mais alto nível das contradições e tensões de sua época. Esse pintor expressa claramente que o cristianismo e seus mitos não carregam a importância central histórico-universal que lhes é atribuída pela Igreja. São episódios humanos importantes, pois registram alegrias e sofrimentos da evolução humana. Eles não podem, entretanto, serem apresentados como mais importantes que outros fatos da vida cotidiana. O artista destaca-se por refigurar o conteúdo emocional pictórico essencial das imagens, o que determina, conseqüentemente, a linha básica de sua composição.

Rubens, para o húngaro, é quem melhor reflete a situação consolidada temporalmente pela monarquia absoluta que, por meio de seu equilíbrio aparente, equaliza os interesses divergentes do feudalismo e do capitalismo. Como no caso de Tintoretto, a crise não pode forçar um retorno à pintura medieval, nem nos aspectos artísticos nem na obrigação de atendimento ao que solicita a religião. A missão social refigurada nas pinturas de Rubens, embora dê vida a temas eclesiástico-religiosos, parte da necessidade de representar a sociedade aparentemente equalizada pela monarquia absoluta, tanto que as pinturas deste artista conformam os contornos da pompa e dos grandes gestos operados pelos

monarcas e seus seguidores. Nas obras desse pintor, o que é, por seu conteúdo imediato religioso, está totalmente subordinado às demandas sociais e as satisfaz com esplêndida vantagem pictórica.³⁶

A Holanda não se isenta dessa crise. A pintura holandesa produz, de seu modo específico, artistas que se enfrentam com a necessidade de desvencilhar o mundo da religiosidade. O seu caráter, no entanto, assume outras marcas. As novas formas de vida da burguesia, como em outros países, orientam a nova missão social que a arte deve seguir. O cotidiano burguês, refigurado no interior da paisagem, da natureza morta, do retrato de um grupo determinado, entre outros elementos, domina os temas e os objetos correspondentes ao que solicitam os reformadores holandeses da arte. Isso se justifica porque o protestantismo é fortemente atuante na Holanda, conseqüentemente, logo, a busca por uma arte que conforme a religiosidade não encontra tanto apoio na obra da maioria dos grandes maestros do chamado século de ouro dos Países Baixos, a exemplo de Frans Hals, Ruysdael e Vermeer.

Esse brevíssimo contexto é necessário para apresentar o cenário herdado por Rembrandt, terceiro artista escolhido pelo esteta magiar para demonstrar o caminho da arte para se desligar das influências religiosas.

Uma vista rápida e precipitada pode tornar o pintor holandês um artista que atende ao que solicitou Gregório Magno, ou seja, ao renascimento da arte religiosa. Mesmo quando Rembrandt opera sobre o tema bíblico, o papel decisivo de sua pintura, no entanto, articula-se diretamente com a natureza folclórica da temática. Isso, na medida em que a pintura se enraíza na cismundandade, possibilita ao quadro ser vivido e compreendido de um modo totalmente terreno

36 Apenas como uma alusão passageira, o autor húngaro lembra que o grande realismo de Diego Velázquez, mesmo possuindo natureza artística completamente distinta da de Rubens, baseia-se também nas tendências sociais da monarquia absoluta: "Mesmo sem considerar cuidadosamente nem o comum nem o histórico e artisticamente diverso, pode-se legitimamente dizer que o tema religioso é ainda mais episódico na obra de Velázquez do que na de Rubens, e que a representação velazquiana, embora com outros acentos emocionais, tem um caráter não menos cismundano e terrenal". (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 413).

e pedestre. Como entende Lukács, a composição dos quadros deste artista (os gestos das pessoas, as expressões dos rostos, a grandiosa escala dos sentimentos evocados pelo traço, em suma, seu conteúdo emocional) dá vida interior às figuras. Isso explica, ainda segundo o húngaro, os motivos dessa pintura ser compreendida, bem como vivenciada, de uma maneira completamente mundana. Rembrandt, para o esteta de Budapeste, consegue refigurar com uma força esmagadora o fato de a Bíblia se popularizar, tornando-se um livro da rebelião, da libertação da opressão católica.

Esse sentimento de rebeldia, sintetizado por meio do exemplo desses três artistas, ainda que dentro de um contexto religioso, move-se na esfera estética procurando a intenção de refigurar eventos, os quais, mesmo sendo da alçada da religião, carregam a patente da imanência humana, isto é, “no sentido de dar a situações que em si mesmas, às vezes, apontam para a transcendência, a natureza de colisões, tragédias, idílios, elegias etc., puramente humana e interiores” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 415). É a vitória do terreno-cismundano sobre o transcendente.

4.3. Notas sintéticas

As páginas precedentes descreveram, de modo abreviado, as etapas essenciais das determinações da vitoriosa luta travada pela arte para se libertar da missão social formulada por Gregório Magno para o complexo artístico. Dessa contraditória pugna, sob recuos, avanços, sobressaltos e retrocessos, brota uma arte de extrema desenvoltura. Essa tensão ininterrupta entre a cismundanidade e a transcendência, que nunca foi pacífica, abriu para a estética uma margem de manobra que possibilitou aos grandes artistas refigurarem o sentimento de um período que não mais se repete. Para Lukács (1967, v.4, p. 417), quando essa situação desaparece, imediatamente apresenta-se uma tensão insustentável entre aquelas forças contrapostas, “e as artes [so-

bretudo as] visuais perdem o papel socialmente orientador que desempenhou durante séculos”. Essa observação não exclui a possibilidade do surgimento de grandes pintores na contemporaneidade. Para o húngaro, de Goya a Cézanne basta para exemplificar tal fato, entretanto, nenhum dos pintores que estão no intervalo de Cimabue a Miguel Ângelo esteve no centro espiritual da evolução da cultura.

Na mesma medida, não se pode dar como seguro que a inevitável decomposição da missão social gregoriana supprime o conteúdo da pintura. Pintores como Delacroix, Eugène Courbet, Wilhelm Leibl, Vincent van Gogh, os grandes impressionistas, entre outros artistas, servem de prova do contrário, dado que o conteúdo pictórico não se resume ao religioso ou literário e anedótico. O que é preciso enfatizar é que o novo conteúdo, a ser refigurado pela pintura após o esgotamento da antiga missão social que era evidente na Idade Média, torna-se cada vez mais problemático. O novo conteúdo possibilitado pelo fim da fórmula gregoriana, insiste Lukács (1967, v.4, p. 419), “já não pode unificar com a organicidade pictórica a tomada geral de posição em relação às questões decisivas da cultura com uma compreensibilidade imediata e evidente”.

Resta apontar, para ser retomado nos próximos capítulos, que a arte contemporânea se afasta largamente das grandes evoluções artísticas ocorridas na Antiguidade e na Idade Média. Aqui, os criadores expuseram em suas obras todo o descontentamento com a vida e isso produziu, dialeticamente, a disposição para transformar o mundo. Por fim, o Renascimento, que colhe os resultados dessa última evolução, abraçou os mais profundos motivos estéticos sem se desviar de seus tratamentos ideológicos, ou seja, seus artistas estavam articulados aos problemas mais importantes de sua época.

Capítulo V Alegoria e símbolo: a imanência cismundana refletida artisticamente

Na guerra e na paz, na frente e na retaguarda, como oficial, assim como médico, entre acumuladores e as excelências, diante de células de borracha e da prisão, junto de camas e caixões, no triunfo e na decadência, nunca abandonei o transe de que a realidade não existe.

(Gottfried Benn)

5. Introdução

O objetivo principal do capítulo é discutir a relação entre alegoria e símbolo. Observa-se que enquanto a alegoria se aproxima da desantropomorfização, o simbólico avizinha-se do antropomorfismo. Essa distinção implica uma diferença basilar para a compreensão da estética marxista, dado que a distinção e, inclusive, a contraposição entre o alegórico e o simbólico possibilitam ao edifício estético criado por Lukács se aproximar do conceito de realismo. Isso porque, na compreensão do esteta magiar, o realismo não é um entre outros estilos artísticos, senão a marca maior da autenticidade da arte.

Com base em uma análise histórica que investiga a aparição da alegoria no barroco e na arte contemporânea, o capítulo considera que a arte moderna se desvia do autêntico realismo. Por produzir uma dada fragmentação decompositora nas criações contemporâneas, conseqüentemente, processa certo afastamento da obra em relação ao que o sujeito real e concreto experimenta no cotidiano. A chamada arte de vanguarda, por exemplo, opta por refigurar uma individualidade autônoma e vazia. Para ocupar a lacuna individualista,

no lugar da concretude da vida, aparece o Nada com o objetivo de cumprir o papel principal. O resultado é que quanto mais resolutamente se remove das obras sua relação com a realidade concreta, mais nitidamente se manifesta a natureza vazia das composições contemporâneas, a exemplo da dita arte de vanguarda.

5.2 O início do debate: Goethe como parâmetro

É inegável a dificuldade de se definir arte. A polêmica distinção entre alegoria e símbolo também apresenta muitas complicações. Para enfrentar o desafio de conceituar arte, Georg Lukács apropria-se daquilo que denominamos em Santos (2018) de categorias nodais (antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência) para, assim, aproximar e distanciar a arte da ciência, da religião, da ética e do cotidiano. Quando precisa desenvolver a polêmica entre alegoria e símbolo, o esteta de Budapeste toma como ponto de partida as investigações de Goethe. Isso se justifica pois, embora essa problemática seja antiga, apenas após as pesquisas de Goethe tal contraposição ganha acento para o debate nas demais artes. Como enfatiza o marxista húngaro, antes do poeta alemão, o problema era restrito à questão das artes plásticas.

O criador de *Fausto* relaciona a problemática do simbolismo à categoria da particularidade, apoiando sua argumentação na relação entre universal e particular. Na interpretação do autor húngaro, Goethe vê claramente a grande diferença entre o artista que busca a particularidade correspondente ao geral e aquele que encontra o geral no particular. No primeiro caso, se produz a alegoria. Já a produção do simbólico dá-se quando uma particularidade encontra o geral sem buscar correspondência com ele. Nesse encontro há, porém, a viva captação da particularidade que, ao mesmo tempo, carrega a universalidade.

No livro *Introdução a uma estética marxista*, Goethe é bastante utilizado por Lukács (1978) para indicar a categoria da particularidade como central para a esfera estética. Exatamente no contraste entre alegoria e símbolo, o filósofo húngaro entende residir um dos pontos centrais para a adequada compreensão da estética: o realismo.

Na *Estética* do autor húngaro, importa lembrar, o que garante a arte sua autenticidade é exatamente o realismo. Lukács encontra na distinção goethiana entre o alegórico e o simbólico elementos que possibilitam uma melhor aproximação do realismo artístico. Para Lukács, a tentativa goethiana de opor alegoria e símbolo apresenta uma importante novidade para o debate estético. O poeta alemão foi o primeiro a indicar que enquanto a alegoria se inclina para o desantropomorfismo, o simbólico tende à antropomorfização.

Para demonstrar essa oposição, Goethe entende que o simbólico se aproxima da ideia subjetiva e antropomórfica do sujeito pensante. O conceito, por sua vez, acerca-se do alegórico, pois tem caráter desantropomórfico, ou seja, existe com independência da consciência subjetiva. Explicar-se-á de outro modo:

- O conceito é a imagem refletida na consciência do sujeito.
- A ideia assume a função mediadora entre a imagem e sua aparência, uma vez que a ideia apenas capta, no imediato, a aparência do objeto.
- O conceito, então, por delimitar e definir, procurando aclarar a univocidade desantropomorfizada do objeto, preserva-se na alegoria.

Goethe, não obstante, por abrigar sua reflexão sob os ensinamentos de Schelling e Hegel, ultrapassa o puro idealismo kantiano. Essa ultrapassagem possibilita que ele conceba a ideia como uma rica mediação entre aparência e imagem, e por cuja riqueza, não se limita, simplesmente, a captar o conteúdo vindo do fenômeno.

Por meio das palavras do poeta alemão, Lukács (1967, v.4, p. 424) assim sintetiza: “Este é o verdadeiro simbólico, no qual o particular representa o geral, não como sombra ou sonho, mas como revelação viva e instantânea” do que não permite ser investigado, do que é inominável. Para o autor magiar, com esses princípios, Goethe define o contraste entre alegoria e símbolo. Ou seja:

A alegoria transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas de tal modo que o conceito deva se manter e se ter completamente limitado na imagem, e sendo a imagem o verdadeiro interlocutor. O simbólico transforma a aparência em uma ideia, e a ideia em uma imagem, de modo que a ideia é sempre infinitamente ativa e inatingível na imagem, e que, mesmo em todos os idiomas, permanece indizível (GOETHE apud LUKÁCS, 1967, v.4, p. 424).

Como o objeto é radicalmente distinto da imagem e o conceito, repetindo, é a matriz que gera a ideia, ficam determinadas as relações entre a aparência e sua reprodução fiel. Em resumo, essa mediação relacional entre a aparência e a imagem empresta as características essenciais para que a imagem seja plasmada na ideia do sujeito.

Por isso, quando Goethe fala de “indecibilidade” ou “inefabilidade” da configuração simbólica, quer ressaltar que é próprio da esfera artística o caráter indecifrável, impreciso, inefável, entre outras objetividades indeterminadas. A objetividade da ideia, formulada por Goethe, é, para Lukács, uma formulação filosófica que pode ser aplicada à infinitude extensiva e intensiva do objeto real. No caso estético, o objeto e a ideia não podem se separar, haja vista que tal cisão destruiria o vínculo entre a arte e a vida. No simbolismo, a imagem, por tomar como base a aparência fenomênica, deixa explícita a manifestação da ideia, o que atende à exigência artística da transformação da universalidade em particularidade.

Como a relação goethiana entre natureza e ideia não pode separar sem destruir a relação entre arte e a vida, a imagem, que no simbólico explicita a ideia com base na aparência fenomênica, atende à exigência goethiana de descobrir na realidade o universal, transformando-o em particular. Com essa transformação, a particularidade, por ser uma peculiaridade sensível da manifestação dos próprios objetos, alcança a intuição.

Para resumir, o simbolismo em Goethe é essencialmente um conceito oposto à alegoria, dado que tem manifestação sensível no sujeito por meio da imagem que se forma antropomorficamente, enquanto a alegoria apenas pode se erguer com base no conceito que, por sua vez, é desantropomórfico.

Com base na iluminação posta sobre a relação entre alegoria e símbolo, em que este ganha acento antropomorfizante e aquela ganha a marca da desantropomorfização, o filósofo magiar sente-se em condições de aproximar o realismo artístico do simbolismo goethiano.

Começa-se pelo fato de que a essência antropomorfizadora da reflexão estética tende a convergir, por um lado, com a concepção de mundo cismundana e, por outro, com a imanência estética da estrutura da obra. Em termos da relação conteúdo-forma, tal convergência tende a produzir um mundo para um ser que existe para ele. Como sintetizado em Santos (2018), **produz-se um mundo para chamar de seu**. Quando essa tendência é autêntica e profunda, abarca o sujeito humano por inteiro. Com base nesse capturar-se por inteiro e pondo o indivíduo em relação com o mundo externo, pode-se afirmar que é impossível ao agente pedestre ser capturado de maneira subjetivista, dado que o mundo criado para ele não o seria apropriado se não carregasse em sua imanência a cismundanidade. Justamente a produção de um mundo esteticamente apropriado ao humano é que marca a positividade da posição estética. A arte esforça-se por refletir a relação entre o sujeito humano e o mundo em

sua verdade objetiva, adequando os desejos, as ilusões, e as imaginações dos humanos ao lugar que lhes corresponde no complexo total da representação.

Esse panorama permite enriquecer o conceito lukacsiano de tipicidade, dado que, por meio da particularidade, o típico assume a função de mediador entre arte e vida. Essa mediação possibilita o florescimento da arte como tal, pois reforça suas raízes nas relações essencialmente vitais dos homens e mulheres, o que permite que a arte madura cumpra a importante missão de registrar a autoconsciência da evolução humana.

É preciso problematizar um pouco mais a importância desse registro, pois um dos problemas centrais da existência terrena humana, no curso do cumprimento das tarefas mais importantes, é transformar a privacidade de cada indivíduo não em um obstáculo, senão em um motor. Pela influência que o reflexo estético da conformação da realidade objetiva tem sobre o sujeito humano, a transformação que essa refiguração pratica no imediatamente dado da vida aponta precisamente para a transformação da privacidade em exemplaridade típica, ou seja, em particularidade.

Essa tipicidade, ao contrário de aniquilar o pessoal-privado, o supera com preservação, alçando a singularidade pessoal ao movimento vital do humano. A especificidade do pôr estético, com efeito, tem sua natureza no movimento “central” que purifica concomitantemente a generalidade abstrata e a privacidade empirista, abrindo caminho para que aquela se encontre nesta e que esta possa se fundir naquela.

5.3. A alegoria e sua contradição

Esses são os parâmetros principais para que se possa considerar adequadamente o papel da alegoria no âmbito do estético. Se o que é mais importante para o realismo estético é o simbolismo, qual o lugar da alegoria no debate estético?

Para iniciar a problematização, é necessário reconhecer a validade autônoma das formas ornamentais. A ornamentística, conforme descreve Lukács (1966, v.2), motivada exclusivamente pela natureza geométrica de sua formação, mesmo sendo imanente, possui conteúdo abstrato, “vazio” e independente. Apesar dessa “ausência” de conteúdo, preserva-se na ornamentística uma capacidade de efeito artístico que, com a evolução da arte, consegue se independen- tizar da transcendência. Esse especial caráter – apenas ele – garante à alegoria um lugar de destaque na conformação estética. Aprofundar-se-á essa questão um pouco mais.

Com o esgotamento da magia, os objetos produzidos sob finalidade mágica perdem o significado transcendente e aparecem como o que são em sua condição de objetos reais. Por exemplo, um pedaço de madeira, uma pedra, quaisquer outros objetos, reassumem suas propriedades de coisa físico-química em-si, abandonam aquela intenção que lhes foi atribuída magicamente (simbolicamente).

A situação é mais complicada quando o objeto é usado transmundanamente pela magia transcendente o que já é em si mesmo mimético. Sobre isso, vale lembrar o debate que o autor faz sobre a mimese primitiva, visto que esse tipo de mimese se comporta com uma marcante neutralidade em relação à transcendência que lhe dá vida. O melhor exemplo é a magnífica mimese das pinturas rupestres do paleolítico, pois nascem, como desenvolvido por Lukács (1966, v.2), muito provavelmente, a serviço de propósitos mágicos.

Essa é a contradição em que o problema da alegoria se torna importante, pois o núcleo dessa contraposição baseia-se na essência da posição estética da objetividade. Em outros termos, interessa saber como a discrepância interna entre o “mundo” imanentemente fechado em si mesmo de cada obra de arte e seu conteúdo transcendente desdobra-se até se transformar em uma contradição estética. Em resumo, apenas quando há pretensão de a arte criar para si um mundo próprio, respeitando as capacidades histórico-materiais

de satisfazer tal pretensão, revela-se o problema da alegoria como verdadeiramente real para a esfera da estética.

Esclarecido o ponto de contato entre a alegoria e o estético, para que a exposição avance um pouco mais, é necessário aclarar o que o autor entende por “mundo” de cada obra de arte.

A mundanidade, no entendimento de Lukács sobre a reflexão estética, é precisamente o desenvolvimento da objetividade conformada até se tornar em um determinado em-si. Para o autor, esse processo precisa criar uma estrutura na qual um complexo de objetos, em seu modo aparente-sensível, seja a expressão imediata da essência do que se mostra. Ou seja, em sua totalidade intensiva e extensiva, o complexo de objetos pode ser apresentado aos sentidos humano-pessoais de modo que concentre, no imediato da aparência, o sentido e o significado do conteúdo do objeto de que se trate.

Sendo assim, como um retrato de Rembrandt, por exemplo, cria um “mundo” esteticamente conformado, mas as pinturas rupestres, cuja fidelidade à natureza é em si exuberante, não conseguem criar esse “mundo”? Essa mundanidade surge pela conseqüente realização da essência estética das categorias, o que não exige que a obra seja, de fato, constituída por objetos complexos ligados ou por um único objeto. Ou seja, como a mundanidade das obras de arte é baseada na estrutura categorial acima descrita, bem como no fato de que “cada objeto recebe uma forma artística com o propósito de revelar sua própria essência”, a essência de suas relações com o mundo externo deve ser a forma aparente imediata de sua mesmidade, uniformidade (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 430). A mundanidade da obra de arte exige, com efeito, a completa imanência do seu significado: “se apenas um detalhe parece se referir a esse círculo, esse ‘mundo’ deixa de ser tal e se reduz a uma multiplicidade desordenada ou mecanicamente acumulada de objetos heterogêneos” (p. 430).

Pronto, já se pode responder por que Rembrandt produz um “mundo” esteticamente apropriado ao humano e os caçadores coletores do paleolítico não. O pintor holandês procura atender a uma missão imanente de seu tempo, enquanto os caçadores coletores do paleolítico tinham como missão reproduzir fidedignamente a caça com a pretensão mágica de que assim estaria garantida a alimentação. Esse exemplo aclara que a cismundandade na concepção de mundo, por um lado, e a imanência estética da estrutura da obra, por outro, “são tendências muito convergentes, cujas direções estão determinadas pela essência conseqüentemente antropomorfizadora do reflexo estético.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 436).

Estando claro qual o problema a ser enfrentado, bem como o que o autor entende por mundandade, já é possível tratar da relação entre mundandade, alegoria e a categoria do decorativo.

O decorativo na estética, como entende o filósofo magiar, pertence à totalidade concreta das determinações da individualidade de cada obra. É essa categoria que caracteriza a ordem e a vinculação dimensional de todos os elementos da criação; ela reforça e fixa o “mundo” produzido precisamente no ser-para-nós (o para-nós convertido no em-si). Ao fixar esse “mundo”, o decorativo mantém a obra na esfera da estética, pois restringe as tendências que, quando agem sozinhas, podem submeter a natureza da realidade da criação a uma excessiva tensão. O decorativo, conceitualmente, é mais abrangente do que a alegoria.

O mais interessante para a atual problemática é que há momentos em que a representação decorativa pretende expressar um conteúdo. Assim, produz-se o alegórico ou, pelo menos, algo relacionado à alegoria. O decisivo, todavia, para o destino da arte, como entende Lukács (1967, v.4, p. 434), é o encontro entre a missão social dada pela religião “à arte e aos elementos formais do decorativo, em que um espaço vazio se manifesta entre a força sensível evocativa, necessariamente debilitada, e a falta imediata de conteúdo”.

Para o autor, a coincidência entre a missão social recebida pela arte da religião e os elementos decorativos fundamenta a eficácia estética duradoura das obras de arte alegóricas de maior repercussão. O único elemento que importa, do ponto de vista do debate estético, é o valor próprio do contexto construído de forma decorativa: “a questão de saber se esse contexto, baseado apenas em si mesmo, é capaz de produzir uma evocação estética, mesmo que seja de um tipo debilitado, incompleto” (p. 434).

Considerando o decorativo, a justificativa para entender o modo como a representação reflete o drama humano-social sintetiza-se no seguinte paradoxo: a pretensão transcendente religiosa de possuir objetividade, ou seja, capturar a realidade concreta, ter veredito de verdade. Essa contradição se traduz no fato de uma formação de caráter antropomórfico, que não permite comprovação factual, pretender adquirir natureza de realidade em-si, ser verificável, mesmo que a verificação ocorra no mais-além transcendente.

Evidencia-se que o debate está posto entre a cismundandade imanente da esfera artística e a imagem de mundo transcendentemente religiosa que, apesar de ser antropomórfica, pretende ter caráter de verdade.

A pergunta a ser respondida, para que se possa caminhar além dessa contradição, é a seguinte: como é o mundo produzido pelo sujeito humano como pátria terreno-social para seu próprio uso? Lukács (1967, v.4, p. 437) responde que essa pátria pedestre não significa “a imerecida felicidade do paraíso, recebida como um dom da graça”. Para o autor, mesmo quando a pátria tem um caráter idílico, “quando a pátria perdida aparece como a Idade de Ouro, significa uma acusação, um estímulo para lutar e trabalhar, para reconquistar o que foi perdido para o presente ou para o futuro” (p. 437). Por esse motivo, “a confissão mais profunda dos grandes poetas, desde o coro de Antígona até Gorki, é a declaração de que, de todos os seres realmente existentes, o homem é o mais elevado” (p. 437).

Filosoficamente, o que pode ser retirado dessa contradição é como as obras vão refigurar o caráter objetivo de tal oposição e suas consequências sobre a concepção do mundo das mulheres e dos homens. Não se pode esquecer que o elemento que confere autenticidade à obra é sua inequívoca natureza cismundana, que parte do sujeito pedestre e retorna ao mesmo agente terreno. Isso comprova a convergência entre a cismundandade na concepção do mundo e a imanência estética da estrutura da obra. Para o caso artístico, diferentemente do religioso, a direção da mundanidade e da imanência é orientada pela antropomorfização da reflexão estética.

Com essa contradição aclarada e com a segurança de que a arte apenas pode cumprir seu papel se for, ao mesmo tempo, cismundana em relação à imagem de mundo e imanente em referência ao fechamento da obra, já se pode voltar ao decorativo.

Quando o princípio decorativo ganha predominância, fica ausente, inevitavelmente, a necessidade objetiva que dá vida à obra. Para que o decorativo seja predominante, falta a dinâmica das relações entre os seres humanos, não se vê a tensão do desenvolvimento social do mundo artisticamente configurado, entre outros fatores terrenos. Em outras palavras, para suprir a falta da vida concreta na obra, produz-se um sucedâneo que, mesmo sendo em si estético-decorativo, apenas pode ficar na periferia do fator autenticamente artístico, isto é, inclina-se para o pseudoestético. O decorativo, sem dúvida, é “capaz de produzir um meio homogêneo, mas não pode dar a verdadeira força produtora do mundo”. (p. 442).

Por esse conjunto de fatores, a alegoria, para o debate estético, é uma formação muito problemática. Se por um lado, no alegórico, há a produção de um meio homogêneo, por outro, não se cria um mundo esteticamente conformado, pois essa formação é produto de uma articulação entre a singularidade privada e a universalidade abstrata. O ale-

górico apenas pode lograr eficácia duradoura por meio da decoração que é sem conteúdo, ou seja, quando a transcendência original se dissipa, mas sem desaparecer totalmente, deixando no vácuo dessa dissipação, no melhor dos casos, o apelo de um vazio totalmente ordenado no decorativo.

Esse é o processo pelo qual a formação alegórica de conteúdo transcendente atinge artisticamente o objeto mimético sem ser capaz, no entanto, de desenvolver a consumação final do objeto com base em sua própria natureza objetiva. Contraditoriamente, atinge o logro artístico sem conseguir produzir, contudo, um mundo que se feche em torno da obra. Para suprir, portanto, o vazio de conteúdo, produz-se um sucedâneo para ocupar esse espaço chamado princípio decorativo. Tal sucedâneo, ao ser criado, não permite que a privacidade humano-pessoal seja liberada ao ponto de atingir a sua superação. Ele não permite, por meio da mediação da particularidade, o seu autodesdobramento na configuração de personagens e relações tipicamente humanas.

O privado permanece privativo, pois todas as forças modeladoras que alcançaram uma ordem estética, ou mesmo pseudoestética, por não acessarem o conteúdo vitalmente humano, não encontram as mediações necessárias para se confrontar com o mundo concreto. O máximo que se alcança é uma mediação puramente formal que, por meio de universalidades abstratas, vincula-se mecanicamente àquela privacidade singular.

Todo esse debate deixa claro que a missão social religioso-teológica cobrada da arte não pode ter um objeto terreno. A cobrança feita ao complexo artístico pelo religioso é, com efeito, transcendente e abstrata, além de intensamente hiperdeterminada. Essa hiperdeterminação é derivada da fixação além-vida, que, por sua vez, é prometida pela religião aos seus antropomórficos crentes. A missão social assim cobrada, naturalmente, não permite o desdobramento e desenvolvimento da arte em sua fecundidade.

A função do complexo artístico, vale a pena repetir, é o registro da autoconsciência humana. A luta libertadora da arte para se tornar um complexo substantivo, portanto, é a pugna por assegurar que a arte situe seu ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre mobilidade da forma. Sem essa mobilidade, o complexo artístico fica preso e, sem a liberdade de se movimentar, não tem como cumprir sua função social. Por isso, é tão importante definir a decisiva distinção entre a alegoria e o símbolo, e mais: precisar a vinculação dessa diferença em relação à missão social que cabe à arte.

Especificados os caracteres principais da distinção entre a alegoria e o símbolo, diferenciando-se a oposição qualitativa dessa distinção, aclarar-se-á a maneira pela qual a missão social recebida pela arte impõe sua validade. Considera-se que a referência rigidamente prescrita de todos os detalhes a um conteúdo transcendente, como solicita a religião à arte, “impede tanto o desdobramento autônomo da objetividade que é receber forma, quanto a adaptação sutil das formas e conteúdos artísticos às necessidades sociais concretas, permanentemente alteradas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 447).

O filósofo registra que os efeitos da aguda crise entre a Reforma e a Contrarreforma abrem as portas para a produção definitiva do realismo moderno. A aguda crise religiosa, ao menos em seus princípios fundamentais, cria o caminho para a liberação da arte do âmbito do religioso. Esse processo, insiste o autor, abre as veredas para o realismo que se conhece hoje. Não se pode cair na tentação, contudo, de acreditar que o pugilato libertador da arte tenha sido concluído e que o complexo artístico navega em céu de briga-deiro. Isso é um engano!

5.4 A alegoria e o barroco: alguns achados de Walter Benjamin

A luta da arte para se independentizar da religião continua um problema do presente. As necessidades religiosas contemporâneas, porém, são diferentes das vivenciadas na Antiguidade e no Renascimento. Hoje, somente uma minoria de artistas importantes apresenta uma conexão religiosa no sentido tradicional. A missão confiada à arte pelo Papa Gregório Magno, para ficarmos com o exemplo da Idade Média, concede determinada margem de manobra aos realizadores. Esse espaço de labilidade e de certa elasticidade encoraja os produtores a converterem suas obras em motivação humano-social.

O que se convencionou chamar de vanguarda artística, por exemplo, nasce essencialmente tendo como base as necessidades religiosas contemporâneas. Esse estilo, “é antes uma expressão artística de um individualismo anarquista e nihilista”. Atualmente, todavia, “não se pode falar em sujeição do conteúdo artístico, do refinamento artístico, ao sistema de dogmas de uma igreja específica” (LUKÁCS, v.4, p. 457). Por isso, é evidente para o autor que a dita vanguarda artística tem muito pouco ou nada a ver com a religião no sentido das correntes que atuavam no período medieval.

Walter Benjamin (1984) e sua análise sobre o Barroco dota o esteta húngaro dos elementos necessários para tratar da questão da influência da alegoria na arte contemporânea e, conseqüentemente, da vanguarda artística. Para Lukács, a interpretação do barroco empreendida pelo filósofo alemão vai além do contraste com o classicismo. Esse entendimento do autor húngaro indica que a problemática da arte contemporânea, especialmente as denominadas vanguardas artísticas, não pode ser simplesmente equacionada na esfera do contraste em relação ao período clássico ou renascentista.

O filósofo da Escola de Frankfurt não cai na sedução de analisar a tematização seguindo as correntes ecléticas, mas opta por aderir ao princípio artístico geral. Com esse pressuposto em mente, o autor entende que o exaltado estatuto

desfrutado no Renascimento é abalado pelo seguinte processo: “O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o *símile* se dissolve, o *cosmos interior* se resseca” (BENJAMIN, 1984, p. 198). O resultado desse processo é que, por um escrúpulo religioso, o cultivo artístico é relegado às “horas vagas”. Disso se desprende, ainda segundo o filósofo da Escola de Frankfurt, o seguinte: “ao se representar a primazia das coisas sobre as pessoas, do fragmentário sobre o total”, a alegoria torna-se o contrário polar do símbolo, por isso mesmo, contudo, sua igualdade. O autor ainda adverte que qualquer personificação alegórica – personificação do mundo das coisas – obscurece sua missão social, ou seja, “dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas” (p. 209).

Eis a síntese do filósofo alemão cujos elementos são debatidos pelo esteta magiar:

Essa circunstância nos conduz às antinomias do alegórico, cuja discussão dialética é incontornável, se quisermos de fato evocar a imagem do drama barroco. Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância. Mas ao mesmo tempo se torna claro, sobretudo para os que estão familiarizados com a exegese alegórica da escrita, que exatamente por apontarem para outros objetos, esses suportes da significação são investidos de um poder que os faz aparecerem como incomensuráveis às coisas profanas, que os eleva a um plano mais alto, e que mesmo os santifica. Na perspectiva alegórica, portanto, o mundo profano é ao mesmo tempo exaltado e desvalorizado. A dialética da convenção e da expressão é o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo. Pois a alegoria é as duas coisas, convenção e expressão, e ambas são por natureza antagonísticas (BENJAMIN, 1984, p. 196-7).

Sobre esse debate, Lukács (1967, v.4, p. 462) escreve que “Benjamin chama atenção para o fato de que a consideração alegórica é, em última análise, baseada em um distúrbio que decompõe o comportamento antropomorfizante com o mundo”.

Aqui deve-se lembrar que, segundo Lukács, o reflexo antropomórfico é a base da reflexão estética, isto é, a missão de desfetichizar a realidade apenas pode ocorrer sobre tal base. Do mesmo modo, pode-se anotar que como a atmosfera produzida pelo alegórico barroco expõe o mundo religioso, desprezando a singularidade privada, mas, ao mesmo tempo, preservando-a, produz-se, então, uma tendência à desfetichização. Isso ocorre porque um elemento desfetichizado é necessariamente composto de suas qualidades e de seus detalhes, o que oportuniza que a coisidade apareça imediatamente como é, ou seja, no mero ser-assim de dada singularidade privada, portanto, sem fetiche.

Como se explica, então, esse processo de purificação da personalidade singular-privada? Do seguinte modo: quando se aprofunda a relação interna entre a aparência e a essência, entre o detalhe e o conjunto objetivo, em que se processa uma articulação entre a totalidade e o detalhe, há a elevação daquela singularidade privada, que, por meio do movimento depurador da particularidade, alcança o patamar do típico. Como a desfetichização na obra dá-se por intermédio da superação com conservação da singularidade privada, conclui-se que aqui se processa o desfetiche. Para que isso ocorra, isto é, para que o objeto seja racionalmente organizado na relação entre uma totalidade e o detalhe, não obstante, é preciso que o detalhe possua um caráter sintomático referenciado à essência, que, por sua natureza, possa revelar a substancialidade do objeto.

Não se pode esquecer, contudo, que a completa nulidade do detalhe anula, conseqüentemente, a objetividade concreta plasmada na alegoria. Isso acarreta, aparentemente, uma aniquilação radical de toda a privacidade singular. Há

de se resistir ao ímpeto de se levar somente pelas aparências. Dessa completa nulidade do detalhe, é evidente, “[...] a alegoria sai de mãos vazias. O Mal em si, que ela cultivava como um abismo perene, só existe nela, é pura e simplesmente alegoria, e significa algo de diferente do que é” (BENJAMIN, 1984, p. 256). E o que, de fato, é esse Mal? O filósofo alemão responde: ele é exatamente o não-ser daquilo que ele ostenta ser. Explicando em outros termos: pela natureza da essência dessa classe de aniquilação, ao mesmo tempo em que se processa uma nulidade, carrega-se sempre de determinada eternização. Isso quer dizer que coisas e detalhes, quando são intercambiáveis e articulados, não podem ser superados completamente no ato de superação. A superação ocorre apenas em seu concreto ser-assim. O ato de superação refere-se, especificamente, a sua qualidade de se voltar para cada caso singular-privado, repondo no lugar de cada caso dado algo que, pela sua estrutura interna, é exatamente do mesmo valor.

Como resume o marxista húngaro, o substituído reaparece na privacidade singular, mas agora sob uma forma substituída por outra da mesma magnitude. Essa classe de superação da privacidade é o mesmo que sua reprodução total, pois “é mantida em todas as concepções ou representações alegóricas, e não está em contradição com a natureza religiosamente fundamentada desses procedimentos”. (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 463).

Quando a base de interpretação do barroco se ancora nas investigações benjaminianas, é preciso considerar a seguinte novidade: na medida em que a iluminação transcendente é executada sem possuir um conteúdo religioso concreto, as refigurações são carregadas com o próprio Nada – ou, como disse Benjamin acima, o não-ser daquilo que ostenta. Afinal, a alegoria é “o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (BENJAMIN, 1984, p. 165). Para este autor, não há ilustração melhor para a fragilidade da criatura humana do que o fato de os

viventes estarem também sujeitos a essa imensa fragilidade. No barroco, como constata o filósofo alemão, o Príncipe é o paradigma do melancólico:

Nessa herança imponente que a Renascença transmitiu ao Barroco, e que tinha sido elaborada durante quase dois milênios, a posteridade dispõe de um comentário mais preciso sobre o drama barroco que qualquer outro que possa ser oferecido pela poética. Os pensamentos filosóficos e as convicções políticas, que estão na base da concepção da história como um drama, ordenam-se harmoniosamente em torno desse. (p. 165)

Para o esteta magiar, as investigações de Benjamin (1984), por terem como base a diversidade fundamental dos modos do comportamento humano diante da realidade, tanto na representação alegórica quanto na simbólica, possibilitam que ele veja na alegoria o estilo específico realmente adequado para a sensibilidade moderna, independente que venham do pensamento ou da experiência.

O que Lukács retira de seu diálogo com o filósofo frankfurtiano é o fato de a alegoria começar a perder, progressivamente, sua ligação com a religião cristã. Na contemporaneidade, embora haja vínculo entre a alegoria e o cristianismo, o elo não se assemelha ao modo como se via no período medieval. Na Idade Média, a conexão era determinada com precisão e até mesmo teologicamente. A partir do período moderno, verifica-se que a alegoria encontra afinidade em dois perigosos polos: de um lado, associa-se à certa dose de anarquia e, de outro, aproxima-se à determinada atmosfera fantasiosa. Essa especificidade alegórica moderna inclina a arte para a decomposição formal, que, por sua força dissolutiva, fragmenta a objetividade humana. Essa decomposição naturalmente impõe a necessidade de se fortalecer a singularidade privada, uma vez que o sujeito está, cada vez mais, a mercê de si mesmo.

5.5. Um divertimento melancólico: os novos ingredientes da ‘vanguarda’ artística

No que se refere ao alegórico, precisa ser enfatizado com o autor húngaro que a aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível, é a essência da alegoria. A velha alegoria, contudo, por ser determinada por uma transcendência religiosa, baseada sobre o sobrenatural-celestial, tinha a missão de humilhar a realidade terrena, encaminhando o ser pedestre à completa nulidade.

Apesar da arte contemporânea dissolver o alegórico transcendentemente mítico-religioso, cujo resultante é refigurar o Nada, é possível encontrar na arte atual produções que sejam capazes de cumprir com a missão artística de desfetichizar o manto que encobre o cotidiano. Naturalmente que esse encontro é cada vez mais raro. Como registrado por Lukács (1965), o caráter da arte garante que sempre existirão ilhas de criações autênticas. Isso reforça que o presente livro, com base em Lukács, não tem interesse de estimar determinados produtos da arte. O que motiva nossa exposição é apontar as principais tendências artísticas que representam a expressão do individualismo de natureza anárquica e niilista.

A chamada arte de vanguarda, por exemplo, concentra, em seu modo de manifestação, elementos característicos dessa natureza individualista. Contraditoriamente, esses sintomas, mesmo tendo importância substancial, não podem escamotear o seguinte fato básico: as experiências subjacentes à maioria “dos grandes e característicos produtos da arte de vanguarda provêm de necessidades religiosas, de modo que sua configuração formal é determinada pelo conteúdo dessas experiências” (LUKÁCS 1967, v.4, p. 457).

Há de se considerar que a concepção de mundo que abraça o que se convencionou chamar arte de vanguarda não constitui nenhuma novidade no debate filosófico ocidental. Desde Berkeley, sustenta Lukács, que esse idealis-

mo fragmentador do sujeito, que o solta ao Nada, domina a forma de pensar, tornando-se o pensamento oficial do capitalismo imperialista. As consequências que são inferidas com base nessa corrente epistemológica constituem a inovação contemporânea. Antes, como registra o autor húngaro, essa doutrina epistêmica não alcançava grande influência nem sobre a reflexão científica, tampouco sobre a produção artística. Um exemplo de como esse idealismo subjetivista encontra a arte, negando completamente a realidade ao dissolver sua unidade material, é a atitude do poeta alemão Gottfried Benn. Este escritor, para Lukács (1967, v.4, p. 468), toca diretamente no núcleo da problemática, pois ao declarar que nunca abandona o “transe de que a realidade não existe”, aponta para a base ideológica imediata de como a chamada arte de vanguarda lida com o mundo real. A atitude do poeta deixa clara a decomposição da vida humana interior em fragmentos heterogêneos.

Quando essa decomposição fragmenta o sujeito humano, fazendo-o em pedaços e sem conexão entre as partes, o indivíduo privado conscientemente renuncia à potência de desenvolvimento do seu ser, o que o impulsionaria – mesmo que apenas em potência – para alcançar um patamar além da mera singularidade privada. Despedaçado e sem conexão com a universalidade, o vivente terrestre apenas pode valorizar e desenvolver as forças e as capacidades parciais da personalidade privada. Tal decomposição, todavia, não existe objetivamente. Sua existência é, com efeito, apenas imaginária, não real. De todo modo, essa dialética decomponente fragmenta o ser social de modo que ele se sinta – mesmo que apenas na imaginação – conscientemente, separado e autônomo. Essa fragmentação funciona como a trava que garante intacta a preservação das singularidades privadas. Lamentavelmente, esse jogo de “esquizofrenia” tem amparo em todos os campos da cultura. Esse elogio à decomposição interna que nega a realidade, torna-se, para os interesses práticos do capitalismo imperialista, um instrumento de extrema utilidade.

Para Lukács, a cínica sinceridade de Benn (1970), mais uma vez, exemplifica exemplarmente o conforto privativo que o sujeito despedaçado pensa ter ao valorizar a fragmentação de sua personalidade privada: “Hoje e aqui nenhuma generalidades ou desejos siderais, isso é uma boa base para uma vida dupla, e minha própria vida dupla sempre não me foi somente muito agradável, inclusive cultivei conscientemente em toda a minha vida” (BENN, 1970, p. 12). Como conclui Lukács (1967, v.4, p. 470): “Com tudo isso, o caminho da alegoria hoje tem uma direção diferente da que era dominada pelas formas religiosas da vida”. O pensamento, a obra e a atitude de Benn, sintetizam o “divertimento melancólico” da arte contemporânea.

O filósofo húngaro, apoiado em Benjamin (1984), relembra como funciona a alegoria na religião e na arte contemporânea. No complexo religioso, domina uma transcendência universalmente considerada, existente na sua verdade que produz a degradação da independência dos objetos cismundanos até que se tornem meros emblemas de um sentido alegórico. Na arte contemporânea, por sua fragmentação de componente, esse processo de degradação parte consciente e imediatamente do sujeito individual, “o qual coloca individualmente, autonomamente, essa ‘transcendência vazia’, o Nada como um cumprimento paradoxal do vácuo assim produzido, como a glorificação paradoxal do campo de ruínas alcançado” (BENJAMIN, 1984, p. 470).

Como deixam claras as declarações de Benn (1970), a arte se vincula indissolúvelmente e ao mesmo tempo, a duas tendências aparentemente contrapostas: por um lado, a hostilidade acompanhada da estranheza em relação ao mundo concreto, morada dos sujeitos humanos, por outro, pretende a maior adaptação possível, articulando-a, por sua vez, ao desejo de viver bem nesse mesmo mundo. De modo contrário, nas duas grandes evoluções da arte, os mais profundos motivos artísticos e seus tratamentos ideológicos estão condicionados aos problemas mais importantes de

cada época³⁷. Enquanto na Antiguidade e na Idade Média o descontentamento com a vida presente produz a disposição para transformar o mundo, na contemporaneidade produz-se um inconformismo formal, expositivo-intelectual, mas que é indiferente às questões vitais da práxis humana e que, por isso mesmo, conduz finalmente ao conformismo melancólico que conforta, cuidadosamente, aquela exposição intelectual sem conteúdo universalmente humano³⁸.

O significado alegórico que nasce nessa base tem como atitude desprezar a crítica ao mundo concreto. Ao se criticar concretamente as conexões reais, possibilitando desvelamentos do que se esconde em suas entranhas mais profundas, negar-se-ia a retórica da realidade baseada na incapacidade de dominar os verdadeiros problemas decisivos. Essa retórica embasada no individualista niilista é, exatamente, a marca da arte contemporânea: “Trate-se do cubismo ou futurismo, do surrealismo ou da arte abstrata, a destruição dos fenômenos e da objetividade ativa essencial neles ocorre sempre, de um lado ou de outro”³⁹ (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 471).

Não há como concluir sem se fazer referência à natureza especificamente decorativa da arte contemporânea. Como visto, a arte alegórica procura no decorativo um sucedâneo para o “mundo” esteticamente conformado, ou seja, para a mundanidade. Mesmo que o princípio decorativo, em comparação com a objetividade concreta criadora de mundo, seja abstrato, tem como função organizar artisticamente a

37 A saber: a evolução que ocorre na Antiguidade e a que se desenvolveu na Idade Média, que, por sua monta, tem como resultado o Renascimento.

38 A vida dupla de Benn (1970), por exemplo.

39 Decididamente, para Lukács (1967, v.4), tudo isso não esgota a produção estética contemporânea. Algumas adaptações do realismo tradicional aos novos tempos podem ser encontradas também na literatura, a exemplo de Joseph Conrad e Roger Martin du Gard, Sinclair Lewis e Arnold Zweig, entre outras produções. Thomas Mann é para o húngaro, quem “conseguiu reconstruir em uma grande entidade total realista todos os elementos da vanguarda que são realmente reflexo do atual modo de aparecer a essência, liberto das deformações daqueles equilibristas experimentais” (p. 472). Bertolt Brecht seria outro artista que não pode ser comparado à estranheza vanguardista. Como pensa o esteta magiar, a intenção do dramaturgo alemão, “embarca precisamente num caminho oposto ao da chamada vanguarda” (p. 472). Essas poucas reações são muito mais ausentes nas artes plásticas contemporâneas. Apenas em uma investigação histórico-materialista específica será possível expor os motivos pelos quais o realismo foi quase que quebrado depois de artistas como, por exemplo, Cézanne e Van Gogh. Há de se questionar também, “por que talentos tão grandes como Matisse, ou criadores tão poderosos quanto Picasso, ficaram tão frequentemente presos em uma experimentação problemática (p. 472).

bidimensionalidade, que na alegoria fica estagnada. Na alegoria-decorativa, no entanto, de um modo ou de outro e com maior ou menor intensidade, preservam-se restos de objetividade que foi eliminada. Essa preservação reflete exatamente a missão social que deu vida àquela essência decorativo-alegórica.

Para Lukács, quando a arte que se diz de vanguarda, se limita à bidimensionalidade pura, mesmo quando elimina toda aspereza concreta através do desenho geométrico, a obra acabada não pode ser considerada um retorno ao antigo ornamento geométrico. Nas criações contemporâneas se impõe, inequivocamente, um princípio decorativo de especificidade moderna. Quanto mais vigorosamente esse princípio é imposto, continua o esteta magiar, quanto mais resolutamente ele remove das obras as coisidades concretamente conformadas, mais claramente se manifesta a natureza do significado desse princípio decorativo. O resultado é que, mais facilmente, o princípio decorativo moderno consegue se destacar das alegorias e se transformar em uma entidade vivamente independente.

A vida humana, por sua vez, recebe e abriga a irradiação desse princípio de modo que, independentemente que venha do cubismo, do dadaísmo, do futurismo, do surrealismo, ou de alguma corrente aparentada à dita arte de vanguarda, consegue amparo na opinião cotidiana e no senso comum acadêmico. Excluindo-se as sempre bem-vindas, honrosas e raras tentativas, esse amparo consegue se fazer um atraente e confortável bibelô para a sociedade capitalista que enfrenta uma crise estrutural.⁴⁰

A chamada arte de vanguarda, mesmo que seus produtores tenham ou não consciência disso, por acreditar que atende à demanda do drama humano com seu esoterismo pedante acaba por alimentar a publicidade mercantil, o comércio destrutivo de produtos artísticos e o terrorismo

⁴⁰ Sobre a crise atual da sociedade capitalista, consultar o que Mészáros (2009) denomina de crise estrutural do capital. Essa crise invade todas as esferas da vida social, o campo da arte, com efeito, não se isenta dos seus desdobramentos devastadores.

jornalístico acordado com o capitalismo contemporâneo. O resultado dessa conjunção de fatores caminha de mãos dadas com o sucesso do princípio decorativo que, de um lado, possui essência conformista e, de outro, tem inconformismo irracional. Isso tudo é muito bem demonstrado por meio das palavras de Benn, escolhidas para epigrafar o capítulo que aqui se encerra.

Capítulo VI Arte moderna: o registro de uma unanimidade anônima.

*Em algum lugar, pra relaxar
Eu vou pedir pros anjos cantarem por mim
Pra quem tem fé
A vida nunca tem fim
Não tem fim
(O Rappa)*

6. Introdução

O presente capítulo, por meio da relação que se estabelece entre a singularidade privada, a vida cotidiana e a necessidade religiosa, introduzidas no debate pelo capítulo anterior, objetiva problematizar a posição do indivíduo em relação à generidade. Como o sujeito humano tem no cotidiano a base de sua práxis, a personalidade privada sustenta todo o movimento do entorno do indivíduo. O centro da problemática, desse modo, gira em torno do seguinte questionamento: como superar a personalidade privada garantindo, ao mesmo tempo, que ela continue central para a pessoa humana?

Toma-se como base para enfrentar essa problemática o seguinte: enquanto a orientação religiosa tende a preservar a personalidade privada, a ciência e a arte (mas também a ética), cada uma à sua maneira específica, possibilitam que a singularidade da pessoa privada seja preservada ao mesmo tempo em que também é superada. Em outras palavras, na religião, a personalidade do sujeito singular se preserva: a pessoa singular fica aprisionada exclusivamente na sua personalidade privada; na ciência, na arte e também na ética, cada uma a seu modo peculiar, há a superação da personalidade que não perde, entretanto, seu vínculo com a sua esfera privada.

A personalidade privada da pessoa singular é o depósito íntimo que alimenta, por um lado, os esforços direcionados à imediaticidade e, por outro, os motivos que apontam para o cume da existência humana. A superação, posta em prática pela ciência e pela arte, de modo algum aniquila a privacidade singular. Ela continua sendo a base vital que, por isso mesmo, promove o essencial das forças necessárias para o auto aperfeiçoamento da pessoa humana. Por isso é que se torna importante sua preservação, mas também sua superação.

O complexo religioso, de modo contrário, cria um elo inseparável entre o mero ser-assim de cada sujeito privado e o seu destino pessoal. O crente, sujeitado à religiosidade, vincula seu destino ao mais-além. Essa conexão transcendente força o sujeito a pleitear a auto salvação, ou seja, alcançar a graça do mais-além exclusivamente para si próprio, apenas para a sua pessoa singular-privada – processo que reforça a preservação da personalidade privada do crente sujeitado à religião. O complicado, quando isso ocorre, é que a preservação da pessoa privada não pode, no entanto, simplesmente se contentar com a preservação fixada na singularidade privada.

A superação dialeticamente conservada, possibilitada pela ciência e pela arte, cada uma à sua maneira, garante ao ser humano sua elevação para o socialmente possível. Esse processo dialético produz, no sujeito humano, transformações estruturais de conteúdo que retroagem sobre o indivíduo, de modo que sua existência originária ou imediata se enriqueça qualitativamente.

Para o presente capítulo, o que mais interessa da especificidade da preservação da personalidade privada, posta em ação pela forma religiosa do cristianismo, são seus desdobramentos sobre a esfera estética, haja vista que o nascimento e o desenvolvimento do cristianismo, sobretudo no Ocidente, cobram da arte determinada demanda social.

Durante muito tempo, principalmente em determinado período da Idade Média, a arte consegue, sob uma luta incessante e perante inúmeras contradições, colher da co-

brança religiosa os elementos necessários para criar suas refigurações e abrir as veredas para o autêntico realismo. O desenvolvimento contraditório da sociedade, principalmente com a evolução da ciência, contudo, impôs modificações no âmbito das necessidades religiosas. As transformações que essa classe de necessidades sofre na modernidade demanda, decisivamente, novos contornos para a relação entre a arte moderna e a religião.

6.1. Necessidade religiosa e destino humano: a procura de um sentido para vida

Para que a comunicação possa se erguer com sustentação histórica, inicia-se pelo nascimento do Eu privado. A singularidade do sujeito privado nasce com o fim do comunismo primitivo. Em estágios primitivos, o sentimento do Eu não existe, senão germinalmente, *in nuce* [em embrião]. Na vida diária dos homens e mulheres contemporâneos, todavia, esse sentimento é completamente dominante. Para que ele se erga ao patamar da vida diária, que se vive hoje, precisou percorrer, entretanto, um longo caminho.

O desenvolvimento do trabalho e, com ele, o desdobramento de outros complexos sociais possibilitaram a consciente relação objeto-sujeito. A divisão social do trabalho teve que alcançar um relativo e complexo patamar de desenvolvimento para que a dissolução do comunismo primitivo fosse consumada. Sem esses elementos, o conjunto humano não tinha como pensar em possuir um Eu privado como o centro intelectual e emocional da vida. Todo esse processo é resultado de uma longa e contraditória evolução histórica. Seus estágios iniciais provavelmente nunca poderão ser esclarecidos com precisão.

Com base no desenvolvimento contraditório da divisão social do trabalho, para a presente investigação, importa destacar duas questões: primeiro, essa evolução ocorre em paralelo à transformação da magia em religião; segundo, o

que irradia primária e espontaneamente através de todos os fenômenos da vida é a necessidade elementar absorvida pelo sujeito humano de sentir e de entender sua pessoa privada como o centro real do mundo.

Começar-se-á pela problemática da necessidade religiosa que possui desdobramento e desenvolvimento na vida cotidiana e cuja espontaneidade faz com que tudo se refira ao Eu privado de cada sujeito dado. Não se pode esquecer que o trabalho e as experiências que dele brotam educam o vivente a prestar profunda atenção às legalidades desantropomórficas da realidade objetiva que o rodeia. Para o adequado desenvolvimento da vida cotidiana, porém, é necessário que os conhecimentos adquiridos dessa experiência retroajam sobre o Eu privado, enriquecendo-o antropomorficamente.

O êxito ou o fracasso do domínio do trabalhador sobre o mundo tem base nas averiguações das leis imanentes do mundo. Ao trabalhar, ao operar sobre a matéria natural (social), as legalidades conquistadas intelectualmente aparecem como se fossem produtos unicamente do sujeito: antropomórficas. O agente da vida cotidiana esquece com demasiada frequência que é ele o produtor do mundo social e que, por meio do trabalho, impõe ao mundo objetivo sua vontade, seu desejo, suas necessidades. As finalidades postas pelo trabalhador, a teleologia pela qual orienta o que quer extrair como produto de seu trabalho, por serem “esquecidas” na cotidianidade, deixam o vivente com dúvidas se é ele próprio o criador de si mesmo e do destino de sua vida. A consequência disso é acreditar que há no mundo um elemento teleológico, de modo que, nessa transcendência-teleológica, o destino pessoal privado dependa de uma entidade não-terrena.

Todo esse processo deixa o sujeito humano diante da dicotomia de ser o mundo absurdo ou ter um sentido a priori. Como não é possível eliminar o acaso do decurso da realidade objetiva, a presença do inevitável, incontornável e incontornável acidente abre toda sorte de interpretações a qualquer contingência que surja na vida cotidiana. Nessa esfera da vida, o acaso aparece ao sujeito humano como algo que

perturba, incalculavelmente, sua teleologia, seus planos. Na mescla entre a vida ter um sentido ou ser absurda, portanto, brota um dos principais elementos que cobra do vivente cotidiano a necessidade religiosa: um sentido para o destino da humanidade que absorva o acaso.

Independentemente de todas as diferenças entre as diversas formas religiosas, para o problema que agora se aborda, importa repetir que nesse complexo se produz uma ativa tendência a referenciar o destino da pessoa privada à teleologia universal. Essa viva linha tendencial guarda a regulação externa-interna dos viventes, o que os fazem crer, quando seguem a imagem de mundo projetada pela religião, que ela é capaz de resolver todos os problemas que surgem no curso da vida (inclusive e principalmente, os que venham do acaso, das causalidades da vida). Ao cumprir-se a necessidade religiosa em seu fundamento, os desejos privados adquirem garantias de satisfação, mesmo que não seja no mundo concreto, senão no mais-além. Aqui, tanto o fracasso como o êxito surgem da causalidade “sem sentido” do decurso cósmico.

O próprio agente humano, como escreve Lukács (1967, v.4, p. 492), e apenas ele, “é aquele que, em conexão imediata com a ocasião dada, ou guiado por perspectivas mais gerais, dá sentido ao acontecimento ‘sem sentido’”, isto é, confere um significado à dada ocorrência. Esse sentido conferido pelo sujeito humano a determinado acontecimento apenas pode ancorar seu valor, conforme complementa o filósofo, na medida em que a nova compreensão contida na entrega do vivente à ocorrência torna-se capaz de direcionar, mais adequadamente, a atividade futura desse mesmo sujeito. O resultado colhido pelo agente humano é um modelo para a sua prática cotidiana.

Esse debate possibilita investigar a relação entre os elementos morais que interferem nas emoções e nas decisões do sujeito e a privacidade da pessoa singular. Para que essa relação seja analisada, há de se considerar o seguinte: por maiores que sejam os sacrifícios, as adaptações e até as renúncias de si mesmo que a teodiceia da dor é capaz

de promover no vivente, o objetivo final da proposta religiosa é a salvação da alma do indivíduo em questão. Ou seja, a preservação sublimada da privacidade da pessoa singular reduz a vida cismundana a uma mera preparação para a esperança de uma salvação no além-vida. O mundo pedestre, com essa preservação, torna-se um mero lugar de prova, de teste para uma vida melhor no mais-além. Esse processo impede que os homens e mulheres considerem as circunstâncias ocasionais em si mesmas valiosas, dificultando o movimento do conjunto humano, pelas forças vitais brotadas da imanência da vida pedestre, para além da privacidade pessoal-singular.

O vivente submetido a esse processo, acaba se deparando com uma inevitável contradição: na medida em que os acontecimentos da vida cotidiana ganham vida própria, pois são realizações efetivas da ação humana, o conflito com o objetivo final transcendente – a esperança na vida do mais-além – torna-se indesejável.

O essencial do debate até aqui apreendido é o fundamento da necessidade religiosa na vida cotidiana. Em outros termos, o vivente privado da vida cotidiana almeja que haja uma inflexão teleológica que corresponda às necessidades mais básicas e vitais que ele vivencia na cotidianidade. Esse desejo, legitimamente humano, pleiteia a existência de umnexo causal entre os acontecimentos – completamente independentes da consciência humana: desantropomórficos – e as necessidades do indivíduo privado de cada caso. Quando, no entanto, a vida individual de um sujeito determinado desenvolve-se na fragmentação e sem objetivos causais que guiem seus desejos, naturalmente, exacerba-se a necessidade religiosa. Como a entidade sensível individual da existência da pessoa humana conecta-se com a condição que a sociedade lhe impõe, essa conexão torna-se o elo que coloca em prática a atividade pessoal das mulheres e homens.

Considerando que a pessoa singular-privada almeja, por um lado, um sentido para sua vida e, por outro, a articulação polar entre a demanda social e os anseios subjetivos

privados, pode-se inferir que uma conduta humana individual que busque um aperfeiçoamento cismundano e que, por meio de uma tendência imanente, procure um comportamento ético e pedestre diante das questões decisivas da existência humano-social, cria obstáculos ao surgimento da necessidade religiosa no cotidiano.

A práxis pedestre, com efeito, deve ser o critério para a religião e não o contrário. Observa-se, entretanto, que, de maneira geral, as concepções religiosas aumentam tendencialmente suas influências sobre a classe trabalhadora na medida direta em que a política reformista aumenta sua influência sobre a sociedade. Há com efeito, a utilização utilitarista do complexo religioso pela política.⁴¹ O mundo contemporâneo está cheio de exemplos em que determinado líder militante-político, bem como seus seguidores, assimilam a religiosidade que é útil para a sua ação prático-imediatista.⁴² Esse utilitarismo desdobra-se agudamente sobre a sociedade, dado que a transcendência do complexo religioso retroage sobre o social, impregnando-o do conservadorismo próprio da desconsideração do humano como produtor de si mesmo.

Desse debate, o que mais importa é o fato de que, para o sujeito pedestre, a gênese ou a extinção da necessidade religiosa parece ser, acima de tudo, um problema da prática da vida. Como escreve Lukács (1967, v.4, p. 501):

[...] na maioria dos homens a decisão entre o mais além e esta vida depende de que consigam ou não satisfazer na Terra as necessidades mais profundas de suas vidas, ou se podem empreender pelo menos uma luta pela satisfação futura dessas necessidades, luta que consegue dar às suas vidas um significado interno.

41 Para a intenção deste livro, não há como tematizar todas as consequências do utilitarismo religioso e sua relação com a política.

42 Lukács (1967, v.4, p. 490) cita, como exemplo, o abismo que o franco cinismo de Charles Maurras sabe manter aberto: "Pois é muito frequente que homens que, em consequência de seus interesses ou de suas convicções, se movam em sua ação em uma determinada direção, instintivamente reconheçam ou percebam que, de acordo com a estrutura social da época, uma certa orientação religiosa corresponde entitativamente com a sua ação, mesmo que eles não sejam crentes; tal é o caso dos esforços para restaurar a monarquia e o catolicismo na prática política de Maurras".

Para o autor, interessa registrar o fato de que a práxis social exitosa libera forças humanas orientadas para uma realização cismundana. O desdobramento dessas forças sobre o sujeito humano faz com que ele perceba a capacidade humana como coisa pedestre que lhe é própria. Percebendo-se como produto de si próprio, o vivente consegue enxergar o teor negativo na esperança transcendente da vida fora do mundo concreto, no mais-além, o que abre o espaço para a desconfiança na vida após a morte.

Perante uma luta nada pacífica, considerada ao longo da história, percebe-se um recuo da influência religiosa sobre a imagem de mundo. Se se considera o manto ideológico que reveste a Idade Média, que se desenvolve, por sua vez, sobre um processo de muitas contradições e jamais linear, o avanço – também contraditório – do reflexo desantropomórfico científico é inegável. Os achados copernicanos e de alguns de seus seguidores, as pesquisas de Newton, o darwinismo, as investigações de Marx e Engels, dentre outras iniciativas, impõem à “verdade” religiosa algumas inapeláveis derrotas. Os avanços da ciência obrigam o complexo religioso a abrir mão de territórios antes exclusivos ao domínio teológico-transcendente.

O resultado dessa disputa fragmenta alguns dos mais importantes pilares da concepção religiosa de mundo. A revelação religiosa⁴³ sofre, em função dessa fragmentação, sérios e irreparáveis danos. Essa rachadura da revelação religiosa é importante, dado que ela é a base de toda religião que procura agir como força social, funcionando, como “única garantia da realidade das representações religiosas como tais e da natureza concreta da transcendência afirmada nelas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 505). A fé religiosa, portanto, perde a única salvaguarda possível “do ser e, acima de

43 Sobre a revelação religiosa, Lukács (1967, v.4, p. 507) entende o seguinte: “Quando se trata de revelação, o próprio sujeito é uma instância final última, uma vez que a decisão sobre quem é digno dela é parte do conteúdo da revelação; por outro lado, contudo, o que é revelado afirma ser uma verdade final inapelável, não necessária nem suscetível de retificação”. Sobre essa problemática, Émile Bréhier (1977, p. 15), considera: “O homem não pode aprender aquilo que é e aquilo que pode senão pela revelação; e o poder de sua vontade para o bem não se exerce, efetivamente, a não ser pela influência de uma ‘graça eficaz’: forma aguda de hostilidade profunda entre o humanismo naturalista do Renascimento, pretendendo encontrar, nas maravilhas da Antiguidade, o testemunho do poder da natureza humana, e as condições de vida cristã”.

tudo, do ser-assim daquela transcendência [...]” em que se baseia tal fé (p. 505). Sem sua revelação, ou com ela rachada, a fé religiosa perde o elo que serve de conexão entre ela e os crentes. Essa ligação é importante para a fé, uma vez que é por meio de tal conexão que a pessoa singular-privada acredita encontrar, em certa personificação de um Deus, a garantia de seu destino.

Mesmo sendo necessário analisar todas as consequências que as rachaduras sofridas pela revelação religiosa têm na totalidade do desenvolvimento da religião, essa tarefa não pode ser desenvolvida no presente livro. Pelo que solicita o objeto por nós investigado, importa ilustrar os efeitos da autodissolução da revelação religiosa sobre o pensamento religioso contemporâneo. Isso se justifica, pois torna-se possível uma adequada relação entre os efeitos dessa autodissolução e a produção artística contemporânea.

As pesquisas do autor húngaro registram que, com o abandono da prova da revelação em si, as religiões passaram a procurar complementação para seus dogmas em diversos campos, inclusive fora da própria esfera religiosa. Admite-se, com isso, que a religião não é mais a única guardiã da verdade. Tornou-se possível, na prática do crente, mesclar certo dogma de determinada religião com os preceitos de outra. Pode-se rejeitar aqueles que não apeteçam ao sujeito com outros que a seu gosto podem compor o cardápio de sua fé. Toda essa miscelânea destrói a unidade – antes – indivisível da revelação religiosa em sua concreta relação com o crente.⁴⁴ Aqui, Lukács dialoga com o historiador britânico Arnold Toynbee que, por sua vez, sobre uma base distinta da seguida pelo filósofo húngaro, indica vários elementos de uma religiosidade contemporânea baseada na eleição aleatória: como se a religião pudesse ser escolhida em um banquete de *self-service*.

O rebatimento desse processo de fragmentação da proposta religiosa, interliga-se intimamente com a desintegração do sujeito humano contemporâneo. O comportamento subjetivo do crente decompõe-se, inclinando-se para a mais

⁴⁴ Sobre esse debate, vale a pena consultar a produção de Frédéric Lenoir (2005).

banal redução ou, no melhor dos casos, ao esvaziamento da subjetividade. Sem o objeto de sua fé, ou com ele pulverizado em objetivos superficiais, o caminho é o desespero. Para fugir desse processo – em momentos de crise, ele se intensifica – o agente humano procura conforto no refúgio espiritual de um niilismo inconformista. A resultante dessa fuga desemboca, na maioria das vezes, como registra Lukács (1967, v.4, p. 515): em “algum elegante ceticismo conservador ou restaurador”. Para o esteta magiar, independentemente da intensidade com que se manifestam as expressões desse desespero religioso e do modo como retroagem sobre a realidade que o produziu e reproduziu, ele é fruto de uma necessidade religiosa produzida pela contemporaneidade. Do ponto de vista social, “a necessidade religiosa característica dos nossos dias é uma necessidade de origem subjetivamente necessária, produzida, portanto, pelas forças sociais de efeito mais essenciais nesta época” (p. 516).

Estando claro o caráter fragmentário da necessidade religiosa moderna, bem como seus rebatimentos principais, abre-se a possibilidade de esclarecer o que há de autêntico em tal necessidade. Para atender a esse plano, é preciso observar o que é subjetivamente sincero e o que é necessariamente produzido pela evolução histórico-social. O debate precedente mostrou que apenas é possível conseguir o desdobramento humano quando a personalidade privada da pessoa humana é preservada ao mesmo tempo em que é superada. O problema é que a orientação transcendente a uma salvação no extraterreno, fora do mundo pedestre, cria obstáculos ou, até mesmo, destrói as formas que dotam o sujeito humano de elementos que o possibilitem desenvolver, com base em sua privacidade, a almejada autorrealização.

Essa contradição cobra a importância do conceito de criatura religiosa, haja vista que, embora baseado na privacidade, esse conceito abarca todas as tendências humanas que se inclinam para a superação do meramente singular-privado por meio das forças sujeitadas à cismundandade. Isso implica dizer que, em caso de conflito, nos momentos

de crise, sobretudo aguda, na hora em que o indivíduo precisa decididamente tomar uma posição, a religião aponta um caminho de conduta. Nesses casos limites, a religião condena, severamente, qualquer tendência que procura desviar a criatura humano-religiosa do caminho de Deus, a exemplo de comportamentos aproximados ao orgulho, à soberba, ao egoísmo, entre outros.

6.2. Aproximações entre o neopositivismo e a necessidade religiosa: da farsa à tragédia

Como visto, o avanço científico restringe o alcance da religião. Apesar disso, apenas parte das chamadas ciências da natureza consegue pôr em prática o desenvolvimento alcançado pela luta da ciência em defesa de uma imagem de mundo desantropomórfica e imanente. O debate sobre a dialética da necessidade religiosa, mesmo que em suas linhas sócio-históricas mais gerais, abre os elementos para entender como tal necessidade se comporta no modo de produção capitalista. Esse plano é importante, pois lança luz sobre a relação entre a religião e a arte moderna – objeto do presente capítulo e do próximo. Para desenvolver adequadamente essa tematização, é necessário considerar a inconciliável oposição entre a imagem científico-filosófica de mundo, de um lado, e a imagem religiosa-teológica, de outro.

Para Lukács, a compreensão moderna de mundo faz ressurgir a tese da dupla verdade defendida na Idade Média pelo Cardeal Belarmino. Quando a história se repete, contudo, como registrou Marx (2008), há um deslocamento da tragédia para a farsa. Se antes era a dupla verdade do religioso que dava o encaminhamento para se entender o mundo, na concepção moderna surge a dupla vida do poeta Gottfried Benn (1970). Para esse escritor, tanto faz como tanto fez, pois a realidade não existe mesmo. Repetem-se as palavras usadas como epígrafe do capítulo anterior para demonstrar como a autoria está cega diante do mundo:

Na guerra e na paz, na frente e na retaguarda, como oficial, assim como médico, entre acumuladores e as excelências, diante de células de borracha e da prisão, junto de camas e caixões, no triunfo e na decadência, nunca abandonei o transe de que a realidade não existe. (BENN, 1970, p. 26).

A atração que as ciências da natureza, com pretensão filosófica,⁴⁵ exercem sobre a síntese religiosa, a qual, como visto, perde espaço para a ciência, compõe essa ilusória dupla vida almejada por Benn: um cenário satisfatório para fertilizar o desencontro entre o fazer humano e sua capacidade de compreender o mundo. Essa mistura da dupla vida, que nada mais é senão a fragmentação radicalizada do indivíduo humano sob o capitalismo, interpreta que tanto a ciência como a religião são incapazes de comporem, cada uma a sua maneira, uma imagem unitária de mundo. Todo esse processo prepara o encontro entre a teologia e neopositivismo que, por força das necessidades do capitalismo, se ergue ao patamar de força científica moderna de maior poder.⁴⁶

A efetivação prática da atração entre o neopositivismo e a teologia moderna resulta que se substitui a imagem de mundo unitária por uma cosmovisão. Como explica Lukács, tanto o neopositivismo como a teologia moderna retiram, do conceito da imagem do mundo, o caráter objetivo. Passa-se ao utilitarismo que, por conseguir relativo êxito nas ciências da natureza, atende às especificidades do desenvolvimento capitalista.

Não se aceita, como instrumento intelectual para compreender a realidade, o desantropomorfismo imanente do objeto mundano, senão cria-se um mero “modelo”, o qual, por ser tecnologicamente útil em certas situações e para

45 Como ilustração, Lukács (1967, v.4, p. 521) cita o exemplo de Teilhard de Chardin: “A situação é claramente evidente na tentativa do famoso arqueólogo e jesuíta Teilhard de Chardin, que funde as tendências idealistas presentes hoje nas ciências para alcançar um sistema unitário que lhe permite produzir uma apologética cristã com fundamento científico”. O húngaro continua com o seguinte: “Teilhard constrói uma ‘evolução’ na qual toda a imagem bíblica do mundo, característica do cristianismo, desaparece sem deixar vestígios: a adaptação dessa religião à ciência moderna, apesar do idealismo místico indicado, determina neste caso a liquidação da própria revelação cristã” (p. 521).

46 Em *Para a Ontologia do Ser Social* o autor apresenta outros elementos sobre essa problemática.

determinados fins, atende aos desejos mercadológicos do capitalismo. Notadamente, esse desejo não leva em conta o modo como seu conteúdo de verdade se comportará em outras conexões ou, mesmo, em relação a outros aspectos do mesmo fenômeno que se relacionam com o destino autenticamente humano. Ele procura atender, principalmente, àqueles relacionados ao desenvolvimento da produção capitalista. Nesse arranjo, tecnologicamente utilitarista, não se considera o modo científico de verificação do conteúdo de verdade, interessa apenas se o resultado atende aos anseios do modo de produção capitalista.

Esse utilitarismo tecnológico é aceito como sucedâneo da visão de mundo desantropomórfica. Nele, tanto o neopositivismo como a teologia em sua fase moderna sentem-se confortáveis para administrar uma objetividade relativa. De uma só tacada se nega, por um lado, a possibilidade de apreensão teórico-prática da unidade objetiva da realidade e, por outro, entrega esse mundo a cosmovisão.

O resultado desse acordo científico-teológico-utilitarista sobre o sujeito humano mostra sua cara mais perversa no fato de prender sua essência atada, radicalmente, à mera privacidade da pessoa singular. A saída para que o indivíduo se liberte dessa opressão se ancora na pura abstração econômico-social, haja vista que, em última instância, as mulheres e os homens da atual sociedade capitalista vivem em um mundo completamente reificado. A dinâmica dessa coisificação decompõe todos os vínculos mediadores concretos entre eles e a sociedade, o que reduz todas as relações humanas concretas a puras abstrações econômicas do ter. Socialmente, o sujeito apenas se realiza quando tem o poder de comprar para possuir/consumir algo privadamente. Como muito bem já antecipara Marx (2015, p. 349) nos *Manuscritos* parisienses: “um objeto só é *nosso* se o tivermos, portanto se existir para nós como capital, ou se for imediatamente possuído, comido, bebido, trazido no corpo, habitado por nós etc.; em resumo, usado”.

Essa antinomia sobre as relações humanas concretas, que é abstrata ao mesmo tempo em que é também privativa, toma corpo por todos os ramos da vida social: vai desde a cegueira entusiasmada pela evolução de uma suposta era tecnológica⁴⁷ até o desabafo crítico-desesperado contra o desenvolvimento cultural. O resultado disso é que a vida humana, ao mesmo tempo em que não ultrapassa sua mera privacidade, é dominada por forças puramente abstratas, que vão desde sua atividade profissional até a esfera do tempo livre, tomadas, por sua vez, por numerosos fatores: *hobbies* diversos, mídia, vestuário, processo educativo, alimentação, sexualidade, férias etc.

Seduzida pela moda da última ocasião, a humanidade de cada ser social depara-se com a forte tendência de regressão à mais bárbara e obscura bestialidade. Quanto mais o humano se bestializa, procura, como compensação, amparo no acaso capitalista mediado pelo dinheiro. Pela mediação do dinheiro, isto é, do “alcoviteiro entre a necessidade e o objeto, entre a vida e o meio de vida do homem [...] (MARX, 2015, p. 414)”, o sujeito submetido à desumanidade capitalista “pode comer, beber, ir ao baile, ao teatro; sabe de arte, de erudição, de raridades históricas, de poder político; pode viajar; pode apropriar-se disso tudo para si; pode comprar tudo isso; ele é a verdadeira potência (*Vermögen*)” (p. 395).⁴⁸

Há uma diferença entre o capitalismo imperialista, segundo indica o filósofo húngaro, e os períodos anteriores. O capitalismo, antes de sua fase imperialista, consegue transformar, por intermédio da maquinaria, as formas de trabalho em relação ao tempo socialmente necessário para a sua realização. Hoje, além de uma transformação radical

47 Para a crítica a existência de uma suposta era tecnológica, ver Álvaro Vieira Pinto (2008a; 2008b).

48 Não se pode deixar de registrar que a fruição contemporânea, por depender principalmente do poder do dinheiro, dá-se de um modo para o trabalhador e de outro para o capitalista que possui dinheiro. A fruição do trabalhador ocorre por meio de muitos e diversos obstáculos. O máximo que lhe é lícito, é “[...] ter o tanto para que queira viver, e só é lícito querer viver para ter” (MARX, 2015, p. 396). O capitalista possuidor de dinheiro, distintamente, tem maiores condições de fruição, pois “[...] não regressa de modo nenhum à simplificação inatural da necessidade” (p. 405). Esse tipo de fruição, contudo, “[...] é apenas coisa secundária, recreio, subordinada à produção, por isso fruição *calculada*, portanto ela própria *econômica*, pois ele junta sua fruição aos custos do capital e a sua fruição deve por isso custar-lhe apenas tanto quanto [...]” ele possa ostentar como seu capital pode se reproduzir por meio do apoio à arte (p. 405).

dessas formas de trabalho, do modo como ele se realiza, há toda uma capitalização da vida privada da pessoa singular. Transformam-se em dinheiro, com o apoio do aparato discursivo-tecnológico, os elementos mais sutis e íntimos de cada indivíduo privado. A pessoa singular, por meio da esfera econômico-social, fica entregue a toda sorte de sedução que acena para a preservação de sua privacidade.

Há de se retomar trechos da canção popular contemporânea, gravada pelo grupo de música popular brasileira O Rappa: “pra quem tem fé, a vida nunca tem fim”. Mesmo que o sujeito singular tenha ou não consciência disto, “o paradoxo da necessidade religiosa contemporânea é exacerbado pelo fato de que, em muitos casos [...]”(LUKÁCS, 1967, v.4, p. 523), a vida do mais-além, essa vida que não teria um fim, ancora-se no Nada.⁴⁹ Como não há mais um sentido mundano para a vida concreta, como a ciência e até a religião perderam a capacidade de explicar o mundo unitariamente, postula-se, para compensar a falta de sentido mundano, um significado sobrenatural. Por isso, aspira-se a um prolongamento da vida pedestre que, por intermédio de um místico significado, estaria carregada de sentido. O problema é que “no lugar de uma religião, por mais corrigida que seja, surge frequentemente um ateísmo religioso em que a necessidade religiosa, que às vezes adquiriu uma intensidade extraordinária, não tem outro conteúdo senão o desespero, uma angústia sem nome” (p. 525).

Em síntese, tomando o desenvolvimento da arte em relação à sua luta por independentizar-se da religião, o paradoxo que chega à produção artística atual assenta-se na seguinte situação: há um visível esvaziamento da imagem religiosa do mundo, não obstante, existe uma conexão maior e mais intensa entre arte e religião. Em séculos anteriores, apesar da luta sem tréguas que a arte travou por sua independência do complexo religioso, o elo entre a produção artística e a necessidade religiosa era bem mais contradito-

⁴⁹ Não temos a pretensão de realizar uma análise estética sobre a canção que serve de epígrafe. O seu uso é exclusivamente documental.

riamente mediado, o que abriu as veredas para o surgimento e desenvolvimento do realismo artístico. Em épocas anteriores, a arte ligava-se à religião por um processo dialético unitário e unívoco. A capitulação contemporânea desfruta de uma articulação mecânica entre arte e uma religião que já não sabe mais qual a imagem de mundo que defende.

Hoje, não há luta entre arte e religião, senão um encontro desprezível que desconsidera perigosamente o mundo concreto que rodeia produtores e receptores. Contemporaneamente – com raras e notáveis exceções –, a arte e a necessidade religiosa encontram-se na completa ausência de conexão temática entre elas e a mundanidade. Isso, para o complexo artístico, resulta na descrição subjetiva – negação na narração realista – e no abandono da relação conteúdo-forma, possibilitando ao artista, quando muito talentoso, apanhar os ventos do naturalismo.

Essa diferenciação pode ser bem ilustrada pela distinção existente entre a arte de hoje e a renascentista. A abordagem religiosa contemporânea não fortalece uma dada objetividade sensível que possa orientar a criação da forma. Na Idade Média, sobretudo no Ocidente europeu, distintamente, promoveu-se um robustecimento da objetividade sensível que dava o mote para que o realismo ganhasse forma. Nas obras atuais, há a promoção da corrosão ou até mesmo o aniquilamento dessa estrutura objetiva. A tendência contemporânea, que procura coincidência entre arte e religiosidade, tendencialmente também elimina a luta entre o complexo artístico e o religioso – pugna tal que, na Idade Média, de modo latente ou inconsciente, possibilitou, por meio do reflexo da arte, o florescimento e fortificação de uma grandiosa autoconsciência humana.

O complexo religioso possui a tendência a preservar a proximidade estrutural existente entre a vida e a cotidianidade. A arte e a ciência, motivadas por suas imanências próprias, ao contrário, destroem a referência teleológica-espontânea ao Eu privado, alçando o sujeito a um determinado soerguimento.

A submissão contemporânea, na qual a arte se submete a princípios determinados por uma *nova*, fragmentada e oscilante necessidade religiosa, apresenta uma natureza espontânea e sem orientação. Esse caráter amorfo e de perfil eclético, assumido pela atual necessidade religiosa, é o elo de ligação entre a religião e a arte moderna. Tal eclética conexão dá apoio às tendências destruidoras das formas estéticas: “E como essa necessidade não tem hoje uma unidade organizada nem um poder oficialmente visível, o artista capitula calmamente sem se sentir magoado em sua vaidade inconformista”. (1967, LUKÁCS, v.4, p. 528). E mais:

o artista se encontra na confortável situação consistente em que pode se submeter sem condições para essas necessidades religiosas comuns e entretanto, continuar executando todos os gestos da personalidade inconformista, puramente baseada em si mesma, embora seja claro que, objetivamente, esse seu inconformismo está tão submetido ao domínio absoluto da moda como está o *toilette* mais pessoalmente pensado por uma dama [que se considera] elegante (p. 528).

Desse cenário surge a tentação que atrai a prática artística atual. Desperta-se, no criador contemporâneo, a ilusão de que é possível a experimentação ilimitada. O produtor não enxerga que, por trás de toda essa ilusão, se esconde uma infinitude vazia e depreciada que apenas permite variações em sua forma. Essa ilusória experimentação sem limites diminui ao extremo a possibilidade da construção de uma consciência adequada aos fundamentos mundanos da vida humana. O resultado desse desespero formalista é a adesão à moda do inconformismo. Ao aderir a esse modelo ditado pela moda artística contemporânea, o criador prepara-se – e prepara o receptor – para conviver, psicologicamente, com o Nada.

A capitulação da arte moderna perante a nova necessidade religiosa é socialmente condicionada e traz como novi-

dade, por ter o Nada como horizonte, o enfraquecimento, o descompromisso e a ausência de conteúdo. Todos esses elementos enfraquecem a capacidade artística de desenvolver as determinações necessárias da criação. O fechamento da obra, assim, não consegue apanhar, por meio da dialética imanente da vida humano-social, os caracteres que possibilitam configurar seres humanos e suas relações socialmente típicas, desfaz-se o realismo artístico.

Quanto mais cresce essa fraqueza, mais os artistas procuram introduzir categorias externas ao campo da arte em suas composições, tal como descrições científicas, entre outros elementos da esfera da ciência. O resultado é o abandono da arte autêntica e sua substituição por um sucedâneo, melhor dizendo, pela tentativa desesperada e vazia de encontrar um conteúdo verdadeiro que possibilite o registro da autoconsciência da humanidade.

Capítulo VII Arte e mundo pedestre: uma dialética inextricável.

*Venha de manso ouvir o que eu tenho a contar
Não é muito nem pouco eu diria
Não é pra rir mas nem sério seria
É só uma gota de sangue em forma verbal
(Angela Ro Ro)*

7. Introdução

Para que a arte cumpra sua missão social adequadamente, ela deve conformar esteticamente o ser-para-si, ou seja, precisa fazer com que um conteúdo vital, que lhe garante a vida, apareça como componente formal. Essa conformação (aparição formal) necessita satisfazer mais que apenas meros desejos humanos. Por mais justos que sejam os desejos de tal satisfação, cada etapa da aparição conformada artisticamente tem por obrigação concentrar todos os esforços humanos do ser concreto das mulheres e dos homens de cada tempo histórico.

Na vida experimentada cotidianamente, apenas excepcionalmente ocorre esse tipo de satisfação que se alça para além do mero contentamento, do que é agradável. De todo modo, quando acontece, dá-se somente sob escassas constelações objetivo-subjetivas que aparecem em circunstâncias de rara fortuna humana. De acordo com Lukács (1967, v.4), a reflexão estética, captada pelo talento do artista, configura-se em um órgão capaz de trazer à manifestação sensível essa honrada sensação humana que dá vida e validade ao produto da imanência humano-terrena.

Quando a arte dá luz estética a tais conteúdos, que, de modo geral, estão escondidos, subsumidos, reprimidos etc., e por isso, são mais infáveis do que “invisíveis”, produz-se,

por meio do efeito catártico, a rara e eficaz sensação de que o mundo não é outra coisa senão humanamente mundano e próprio dos seres humanos. Não importa se o sujeito acometido pelo efeito catártico sente algo trágico ou confortável, triste ou alegre, miserável ou edificante, o resultado volta-se, inexoravelmente, para as forças que são concretas e apenas propriedade das mulheres e homens de cada caso concreto.

Na medida em que o ser-para-si das individualidades das obras consegue rejeitar todo conteúdo que não provém dessa fonte vital, na medida em que a conformação se desfaz de toda transcendência absoluta, logra o êxito de expressar, como categoria estética, a aceitação mais profunda do mundo propriamente humano. Ainda que não se despreze o acaso, o resultado desse processo dota o ser social da condição de entender-se como proprietário único e absoluto de seu destino. Mesmo que esse processo se efetive apenas em momentos catárticos, não muda o fato básico de que aqui se registra a autoconsciência humana.

Posicionado nesse sucinto cenário, esse capítulo problematiza o papel da religião, da arte, da ciência e da ética na conservação e na preservação da personalidade privada do sujeito singular. À guisa de considerações, argumenta-se que o mundo concreto e pedestre é o terreno onde se decide a libertação plena e definitiva da arte, bem como da ciência. A ética, com efeito, é o verdadeiro campo de batalha entre a cismundandade e a transmundandade. Já a religião, por possuir a tendência a prender o sujeito singular em sua privacidade, apenas pode prometer uma liberdade no além-vida.

Contemporaneamente, principalmente em virtude dos avanços científicos, mesmo que haja uma grande possibilidade para que o mundo seja visto como produto autêntico da humanidade, a reflexão sobre a vida concreta continua sendo encoberta pela névoa do misticismo, ainda que este tenha requinte de ateísmo. A arte moderna, nesse contexto de misticismo ateu, afasta-se da refiguração estética de sua base humanamente cismundana. Em consequência do distanciamento entre ética imanente e criação artística cis-

mundana, o produto artístico abraça-se à esperança vazia de uma vida no mais-além-transcendente. O resultado artístico é a produção de uma obra que não consegue refigurar o mundo de modo realista.

7.1. Produção da vida e mundo concreto: a base da discussão

A *Estética* de Lukács, conforme adiantado na introdução do presente livro, é edificada por sobre algumas categorias nodais, são elas: antropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência. Com o apoio em tais categorias, o autor húngaro consegue provar que a ciência e a arte, embora marchem separadas, combatem juntas, pois estão objetivamente aliadas na luta histórico-universal pela cismundandade do mundo concreto. Óbvio, adverte o autor, que na reflexão desantropomorfizante da realidade – assumida pela ciência –, a imanência significa o em-si concretamente objetivo. O reflexo artístico, por seu poder antropomórfico, ainda que reflita a realidade, nunca tem a pretensão de se realizar no em-si concreto. Por isso, no caso do reflexo científico, toda transcendência, necessariamente, deve ser provisória, ou seja, coisa ainda-não conhecida. Quando a sociedade cria as condições objetivas para que o agente humano descubra e conheça suas propriedades, a coisa perde sua transcendência. Nesse processo de desvendamento do real, a imanência é a conexão interna da realidade, a lei que move o objeto que, por sua natureza, existe com independência da consciência do sujeito pensante.⁵⁰

De maneira geral, a consciência cotidiana matizada pelo seu materialismo espontâneo, chama frequentemente de transcendência, nada mais nada menos, que “um vazio temporário, uma parada transitória na transformação do Em-si em um Para-nós” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 535). No reflexo

50 A imanência de qualquer exposição, como a presente comunicação, precisa refletir um fato real, um dado da realidade, do contrário, perde-se em relativismos vazios. Por isso, a importância dos estudos imanentes. Sobre essa tematização, ver Lessa (2014).

estético, a transcendência é carregada com tudo que inclui a imanência humana, o que patenteia a história e o destino da pessoa humana.

Na arte, [...] a transcendência sempre aparece objetivamente como a assinatura de uma certa situação histórica, como um elemento da psicologia, a concepção do mundo etc., dos homens direta ou indiretamente representados e, portanto, sempre relativizado, embora de uma maneira diferente da ciência: quando aparece como elemento da imagem do mundo imanente e fechado, a transcendência torna-se historicamente relativizada (p. 549).

Em consequência disso, as representações transcendentes que se fazem presentes por meio das obras, guardam as veias de circulação do sangue histórico que registra as contraditórias evoluções da humanidade. Nessa classe de reflexo, o plasma social aparece com a propriedade de ser produto pleno da subjetividade dos agentes humanos. São homens e mulheres representados e constituídos como espécie de um horizonte que delimita a unidade do mundo puramente humano. É o registro, em cada ente singular, por meio da particularidade captada na obra, da universalidade mundana. Tais representações, por não serem produtos do mero subjetivismo, apenas alcançam esse orgulhoso resultado, que se manifesta na concretude da obra artística, por conseguirem dar visibilidade à articulação entre natureza-sociedade-sujeito humano.

Ao que se refere especificamente à atividade científica, mesmo aquela que se interessa principalmente pelos louros dos afagos academicistas, há uma instigante contradição. Ao desenvolver sua atividade, o cientista põe em movimento diversas forças e energias que, mesmo ligadas íntima e diretamente a sua singularidade privada e direcionadas para distintas finalidades, criam a possibilidade – mesmo que somente em potência – de que o agente da ciência se eleve além de sua singularidade privada. O fazer científico,

ainda que traga como prioridade do interesse subjetivo do pesquisador elementos moralmente questionados como ambição, vaidade, inveja (entre outros afetos lamentavelmente comuns ao meio acadêmico-universitário), pode despertar aquelas forças e energias de modo a estimular a descoberta mais favorável cientificamente. O que pode resultar – mas não necessariamente – em progresso humano.

Por que isso ocorre? Porque “Todos os caracteres da vida puramente privada são, na atividade científica, meras fontes de erro que devem ser eliminadas” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 536). Essa classe de atividade, para se realizar como ciência, impõe ao seu agente constrangimentos que forcem o cientista a se elevar além de sua privacidade singular.

Os reflexos artísticos e científicos, portanto, cada um em sua especificidade, buscam eliminar radicalmente a transcendência, negam que os caracteres do ser seja um dado transcendente. Segundo apontado na introdução desse capítulo, os dados que caracterizam o ser aparecem aos olhos do materialismo espontâneo – mas também do idealismo filosófico – como se fossem elementos objetivos da realidade concreta. No entender do autor, os homens e mulheres que agem nos sistemas de objetivação superiores, como a arte e a ciência, concentram esforços para superar as correspondentes limitações objetivo-subjetivas da evolução humana. Isso os desvia das fantasias transcendentais. O resultado a que se chega é a elevação do vivente a um patamar de soerguimento sobre suas meras singularidades privadas.

O que importa para o presente capítulo é que, por meio das categorias nodais, esclarece-se que, por mais distintas que sejam entre si a arte e a ciência, as duas guardam a capacidade de alçar o sujeito humano para além da mera singularidade privada.

Não há como enfrentar, aqui, o debate da liberdade, nem ao menos em suas linhas mais fundamentais, no entanto, é preciso indicar que a liberdade humana é que dá o mote para que a arte componha sua missão de conformação artística do mundo. Como entende Lukács (1967, v.4, p. 536-7):

O desejo que aponta para a forma suprema da liberdade humana cristaliza muitas vezes a base e a perspectiva da libertação como o conteúdo decisivo de uma missão social cuja formulação explícita pode contradizer o conteúdo em si, como aconteceu na pintura de Giotto a Miguel Ângelo.

Para o autor, excetuando-se os desvios neopositivistas, é possível se fazer, aqui, mais uma aproximação entre a arte e a ciência. Nessa classe de reflexo, sobretudo nas ciências naturais, há a tendência de se alcançar uma imagem unitária de mundo.

De onde a arte e a ciência, então, tiram seus elementos vitais? Independentemente do grau de consciência, é a própria vida prática, com seu materialismo espontâneo materializado cotidianamente, que põe o trabalhador em contato com a possibilidade de superação da mera singularidade privada. O agente humano que trabalha precisa ser guiado objetivamente pelo objetivo final. A finalidade cobra que o sentimento do trabalhador sobre o que ele opera seja dependente do produto final.

A dialética objetiva desse mesmo processo, guiado, naturalmente, pelas finalidades do trabalhador em relação com os meios pelos quais busca atingir seu objetivo, inevitavelmente, conduz o sujeito humano a uma conexão imanentemente fechada. Por ser fruto de uma conexão puramente cismundana, tal elo dispensa os sentimentos equivocados que podem desconectar o trabalhador do objetivo inicialmente plantado. Repete-se, para que fique ainda mais claro, que esse vínculo mundano não conhece, em princípio, qualquer transcendência definitiva. Aqui se realiza, não obstante, uma conexão relacional entre humanos que vivem em um mundo externo à consciência subjetiva, o qual, por sua condição imanente, necessita ser conhecido sempre com maior aproximação à realidade. Não é oneroso lembrar que o conhecimento funciona como um requintado mediador entre o mundo – com sua materialidade mundana – e o

sujeito pensante – com suas intenções subjetivamente antropomórficas.

Como registrado em *Para uma ontologia do ser social* de Lukács (2018), o ser social não se reduz ao trabalho. Em tudo que o sujeito humano executa, busca-se uma orientação imediata na vida. Essa imediatez, entretanto, não pode ser jamais encontrada no imediatismo realmente dado diretamente pelo mundo. Apenas a ação humana, em relação dialética com a natureza e a sociedade, cria esse novo imediatismo que, em resumo, é criado pelos homens e mulheres para determinado propósito. Isso não anula o fato de que o trabalho funda o mundo humano, no entanto, como lembra Lukács (2018), não esgota toda a potência humana.

O processo cotidiano, circunscrito a um pequeno círculo do imediatamente configurado, mesmo que seja na atividade trabalhadora, põe diante do trabalhador apenas uma mera silhueta da totalidade. Não há como o agente humano, imerso em sua atividade rotineira, ter acesso às conexões objetivas que compõem o todo: a totalidade lhe escapa. No processo repetitivo desaparecem os elos que podem conectar o agente humano com a totalidade social. O sujeito fica preso aos eventos ligados diretamente ao seu ato subjetivo, ele conecta sua concentração em torno de algo finito e imediato que, por sua imediatez, se relaciona com outros sujeitos singulares e privados.

Quando, finalmente, o resultado do processo de trabalho reaparece como um objetivo configurado em sua totalidade, a impressão que chega ao agente criador do produto são apenas as imaginações subjetivas de um Eu privado criador. O processo real, em sua totalidade, acaba por perder a conexão abrangente entre o produto e o produtor e a totalidade. Naturalmente que esse processo tem variações em cada modo de produção, o que não se tem como abordar com a devida adequação aqui. O que mais importa agora é que a arte, ao levantar as figuras e seus respectivos destinos humanos ao plano do típico, possibilita que a catarse atinja

o receptor.⁵¹ Sob mediação da categoria da particularidade, o efeito catártico-artístico une em uma conexão, ainda que instantânea, o produtor e o receptor artístico. Ao conectar a humanidade ao humano particular, ou seja, ao enlaçar, mesmo que apenas em instantes que duram uma “eternidade”, cada indivíduo à humanidade de cada um, a catarse cumpre seu papel.

Resta responder como aparece a imanência cismundana da individualidade da obra. Para o esteta de Budapeste, em consequência da realização da catarse estética, cria-se, no sujeito receptor, uma proporcionalidade que fixa a relação entre o mundo externo e o que o sujeito, acometido pela obra, sente internamente. Essa mediação, que proporciona fixar a relação externo-interno, também procura estimar uma adequada articulação entre objetividade e subjetividade. Dessa mediação entre externo-interno e objeto-sujeito, surgem, como princípios fundamentais para a individualidade da obra, a imanência e a cismundandade. Sem elas, a obra não pode levar o receptor a atingir, ainda que momentaneamente, o estado de catarse.

O ser-para-si da obra de arte, portanto, é uma unidade dialética entre o para-nós e o em-si. Este, por ser a realidade da qual se parte, funciona como o ser-em-si, cuja essência baseia-se exclusivamente na possibilidade de causar o desejado efeito catártico e nunca pode ser encarado como a realidade concreta.

O que mais importa frisar é que o em-si apenas fornece a reflexão sobre a qual se concentra um ser autônomo e recém-criado e que somente pode se realizar se o seu conteúdo for a reprodução verdadeira da vida. Se se reproduzem os autênticos dramas e destinos humanos, carregados de alegria e tristeza, repletos de dor e prazer etc., o em-si pode

51 O autor adverte que a catarse pode ter um efeito negativo. Mesmo quando o efeito é positivo, não se pode esperar que Depois da comoção catártica, o receptor retorne à vida com uma disposição mais profunda e mais intensa em relação às objetivações superiores. O sujeito, ao retornar ao cotidiano, após ser acometido pela catarse, não necessariamente tomará uma decisão firme sobre sua conduta desse dia em diante.

ser considerado um rico ponto de partida. O reflexo artístico que daqui emerge, contudo, não pode se preocupar em ser uma verdade verificável como um reflexo de detalhes e singularidades. A classe de reflexo trafegada pela arte precisa recusar, desde o primeiro momento, qualquer critério veritativo que estime a coincidência com a realidade. Isso resume o que o esteta chama de realismo, ou seja, não um estilo especial entre outros, senão o fundamento artístico de toda autêntica produção artística.

7.2. A cismundanidade como princípio artístico fundamental

Agora é preciso explicar como a obra, sendo uma criação singular, não se torna também uma refiguração orientada pela singularidade para reproduzir os detalhes do objeto refigurado. Na explicação de Lukács (1967, v.4, p. 542):

a arte autêntica, como reflexo dos momentos essenciais da realidade, de momentos orientados para o humano específico, tem que ir além de tudo que é singular privado, não só no conjunto da obra, mas também em todos os detalhes. Mesmo quando um objeto parece corresponder exatamente à refiguração em seu *hic et nunc*⁵², a correspondência exata deve ser apenas a aparência; de fato, a acentuação, as proporções, a inserção em contextos mais amplos e profundos etc., também produzem aqui formas de objetividade resolutamente distantes de tudo o que é privado. E, se bem, toda arte é realista neste sentido mais geral, não há nada tão variado, tão radicalmente variável como o conjunto de meios expressivos, dos sistemas de referência etc., que tornam possível em cada circunstância determinada um estilo realista.

52 Ressalta-se, com Lukács (1967, v.4, p. 544), que é “[...] da estrutura elementar do Ser-para-si estético que esse foro ou instância suprema não pode se manifestar senão na história, pois o Ser-para-si estético representa, em cada caso, um estágio do desenvolvimento da autoconsciência da humanidade”.

Como escrito logo no início do *Prólogo* de sua *Grande Estética*, não são apenas a arte e a ciência que logram tal feito. A ética, para Lukács, dentre todas as objetivações superiores, é aquela em que há a produção mais radical da ultrapassagem das limitações impostas pela mera privacidade subjetiva: “O verdadeiro campo de batalha entre o imanentismo e o transcendentalismo” (LUKÁCS, 1966, v.1, p. 27). A ética, portanto, é o campo no qual realmente se desenvolve o combate decisivo entre a cismundandade e a transmunda-ndade. Somente a ética pode, segundo entende o húngaro, apresentar respostas definitivas acerca da transformação real, isto é, a ética é a esfera na qual a singularidade privada encontra sua autêntica preservação na superação.

A reflexão proveniente da religião, ao contrário da arte, da ciência e da ética, busca a preservação da mera singularidade privada, pois limita o sujeito humano à sua atividade individual e à crença de uma solução para o acaso no mais-além do mundo terrenal. Por isso, o reflexo religioso se opõe ao artístico em relação à forma como se considera o mundo. A arte e a religião são modos que se negam na intenção objetiva que os une: o antropomorfismo. Embora o complexo artístico, assim como o religioso, seja proveniente de reflexos antropomórficos, pela imanência da mundanidade, a arte procura conectar o sujeito humano, mesmo que por instantes catárticos, ao gênero, ao passo que a religião tem como pretensão fundamental preservar o sujeito humano na imediaticidade da vida privada por meio da transcendência do mais-além.

No decorrer do plasma histórico-social, contudo, ocorre corriqueiramente que o contraste entre religião e arte é mitigado até que se torne quase imperceptível. Isso faz com que na superfície do evento histórico (na aparência opaca dos fatos) brote uma colaboração íntima de ambas as instâncias. A oposição entre essas duas classes de reflexo da realidade sempre existiu, mesmo que operada no subsolo da história, desse modo, nem a luta entre as duas, tampouco sua colaboração, podem ser estudadas de maneira simplista-maniqueísta.

Na contemporaneidade, a separação entre a religião e a arte não pode ser entendida como um sintoma da contradição existente na movimentação necessária da natureza desses dois complexos, senão a causa última da problemática da arte contemporânea.

O modo religioso de reflexão, por uma questão de princípio, é completamente diferente da maneira como a arte, a ciência e a ética refletem a realidade. Nesses três casos prevalecem as tendências convergentes que, por sua força, colaboram com a complementaridade do humano. Aqui, mais uma vez, não se pode tomar mecanicamente a análise, dado que a tendência convergente não exclui o fato de que, em certas circunstâncias histórico-sociais, podem haver oposições concretas entre os três complexos (arte, ciência e ética), os quais podem enunciar, temporariamente, uma negação de princípio.

O que mais importa recortar dessa advertência é que o elo de mediação que atua nos três campos (arte, ciência e ética) é a cismundandade. O elemento cismundano é um dado real, que sempre se impôs como elemento terreno ao ser social. Isso se dá em todos os campos da teoria e da prática humana.

Sobre esse cenário, pergunta-se por que, apesar disso, a necessidade religiosa não foi superada?

É preciso advertir que a resposta não pode considerar apenas os elementos teóricos das convicções ideológicas. Deve-se incluir uma questão vital que é, geralmente, ignorada pela maioria das análises, sobretudo as idealistas e as mecanicistas, a saber: a necessária falta de significado da maior parte da existência humana que se vive no capitalismo. As interrelações entre o humano singular e o gênero, possibilitadas pela arte, pela ciência e pela ética, conduzem, cada um à sua maneira específica, ao esvaziamento da necessidade religiosa. Comparar o estado atual da conquista humana sobre o mundo – principalmente quando considerado os avanços das chamadas ciências naturais – com o passado remoto da humanidade, dever-se-ia ser suficiente para cra-

var a erradicação da necessidade religiosa na vida interior dos homens e mulheres. Não é isso, contudo, o que ocorre. A eliminação da necessidade religiosa exige, como condição preliminar, a transformação das condições materiais de vida, o que é impossível sob o modo de produção capitalista.

Do ponto de vista do soerguimento humano a um patamar superior de objetivação, o raio de ação da religião tem sua condição reduzida. O aspecto objetivo de tal redução já é muito antigo e bastante conhecido, ele consiste na inserção progressiva, paulatina e ininterrupta, mesmo que não linear, de elementos científicos que minam a imagem de mundo religiosa, pois levam, cada vez mais, o humano a conquistar uma explicação imanente e cismundana para a vida pedestre.

Resta considerar a situação em relação ao aspecto subjetivo, pois, a experiência milenar das constantes lutas espirituais na história humana mostra claramente que os componentes objetivos que garantem ao ser social alcançar uma concepção cismundana da realidade são essencialmente importantes. No entanto, como constata Lukács (1967, v.4, p. 550), “necessitam de uma elaboração subjetiva, de uma assimilação por parte do homem, se é que podem realizar uma transformação da concepção do mundo [...]”, que o leve a aceitar alegremente a cismundandade de seus destinos.

Considerando os dados históricos, a situação contemporânea é altamente paradoxal. Imagine a filosofia grega para exemplificar. Quando o agente humano possuía apenas algumas tentativas de interpretar coerentemente a cismundandade dos fenômenos do mundo externo, essa filosofia, não sem contradições internas e sobressaltos, postulou uma explicação do mundo por meio do imanentismo pedestre. Hoje, mesmo depois da ciência criar o helicóptero que paira no ar, o contraceptivo que liberta o sexo do ato reprodutivo, o telefone celular que, entre outras coisas, disponibiliza para a vida uma gigantesca gama de agilidades, as armas de destruição em massa que podem dizimar centenas de mi-

lhares de pessoas ao mesmo tempo, dentre inúmeras outras construções possíveis apenas pelo domínio humano sobre a matéria, a filosofia contemporânea não é capaz de postular uma imagem de mundo cismundana. O pensamento filosófico da atualidade afoga-se em um mar que prefere denominar de pós-moderno, no qual as metanarrativas foram sepultadas e o sujeito – coitado – está solto à própria sorte nos acidentes provenientes do modo de produção capitalista.

Mesmo que, com o apoio marxiano, fique claro que o máximo que a filosofia de boa procedência pode realizar é uma explicação adequada dos fenômenos mundanos sem poder transformar, por sua natureza, o mundo concreto, pode-se dizer “que a filosofia pode perfeitamente defender com sucesso a ideia do fechamento imanente do mundo, de sua independência ou governo por leis internas, frente a resultados acidentais do dia ou hipótese na moda das ciências singulares” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 551). Como ironiza esse autor, a filosofia, ainda que com grosseira generalidade, deve promover a “evolução de um espírito científico correto” (p. 551). A problemática entre os gregos, não obstante, é profundamente mais ampla. A filosofia grega, originalmente, postulou o problema não como uma simples consideração epistemológica ou como uma interpretação da filosofia da natureza. Apesar de viverem sob o modo de produção escravo, não havia, entre os antigos, a separação entre a imagem de mundo e o desenvolvimento interior do sujeito humano. A problemática é, portanto, também ética.

Como desenvolve Lukács, a imagem do mundo circundante e do mundo interior construída pelo agente humano depende, principalmente, e não poderia ser de outro modo, do seu conhecimento sobre o mundo que o rodeia. Na medida em que o trabalhador é capaz de dominar a realidade com os instrumentos que constrói, fica em condições de prever, mesmo que aproximadamente e ainda que apenas em possibilidade, seus movimentos e transformações. Com isso, o sujeito humano adquire as condições potenciais de transformar o mundo que o circunda. Daqui se desprende que a

maneira ética de se inserir na imagem científica do mundo não é, em modo algum, indiferente para os efeitos sociais de uma cosmovisão. Isto, com efeito, não pode ser secundarizado. A imagem desantropomórfica que um indivíduo tem do mundo deve motivar sua ação sobre o entorno que o cerca.

Diferentemente de como ocorre na Antiguidade, a ética moderna perde a conexão com a mundanidade.⁵³ Isso cria uma proximidade entre o comportamento ético contemporâneo e a necessidade religiosa. O campo real das decisões éticas, por estar aproximado da necessidade religiosa, tem seus limites quase imperceptíveis, quase indefinidos. A ética, com tal proximidade, reduz-se à condição de mera relação entre a singularidade privada e a transcendência.

Para a arte, isso tem influência decisiva, uma vez que, nesse cenário de rebaixamento da ética, a tendência alegórica existente na arte contemporânea desdobra seu significado social exatamente no quadro de tal indefinição. Com isso, diversas tendências alinhadas à decomposição da objetividade real da vida dão forma artística a seus conteúdos sem, necessariamente, atender à exigência de referenciá-los ao destino pedestre e cismundano da humanidade. O resultado é que a obra passa a refletir o mundo externo-interno das mulheres e dos homens como se ele fosse uma entidade misteriosa e completamente amundanal. Perante esse resultado, os receptores se deparam com um produto artístico que valoriza, por um lado, a privacidade singular abstrata e, por outro, a transcendência vazia. Na oscilação de se ver abstratamente entre uma singularidade privada e uma transcendência vazia, o sujeito humano contemporâneo, na busca por respostas para o acaso, procura amparo para o seu ser na necessidade religiosa que, por sua vez, está distanciada da ética.

⁵³ Como explica Lukács (1967, v.4), o mundano da ética tem como base teórica a sua cismundanidade que, por sua vez, está unida, do ponto de vista da concepção do mundo, à convicção de que todas as comunidades humanas são formações reguladas imanentemente.

7.3. Uma síntese conclusiva

A luta ideológica entre o mundano e o mais-além é a esfera na qual se decide a libertação plena e definitiva da arte e da ciência. A esfera ética, com efeito, é o verdadeiro campo dessa batalha. No capitalismo, lamentavelmente, é impossível a produção da humanidade autenticamente ética. Como visto ao longo da exposição, esses três complexos sociais são produtos que tem como base a humanidade e produzem em constante articulação com as finalidades que os humanos necessitam para ampliar a conquista sobre o mundano. Mesmo que a realidade, dependendo de seu período histórico, seja considerada amundanal, extraterrena, não muda o fato básico de que na arte e na ciência está dada a possibilidade da conquista humana sobre o mundo.

Nesses dois casos de reflexão humana, cada um a seu modo específico de refletir o real, a transcendência é uma mera aparência. A arte e a ciência, portanto, são autoproduzidas pela humanidade, são instrumentos mediadores para conquistar a realidade. Essas classes de reflexos dotam o agente humano com a possibilidade de adequar a realidade às suas necessidades, elas põem ao ser social, cada uma a sua maneira, a condição objetiva de converter, no sentido mais amplo, o ser-em-si da natureza em um para-nós.

Antes de uma síntese, não obstante, há a necessidade de se apontar alguns elementos mais, começando pelo principal. Apenas com a implantação do socialismo, o ser social vai estar em condições de desenvolver definitivamente suas reais potencialidades. A ética, em sua plenitude humana, é impossível sob o modo de produção do capitalismo⁵⁴.

O trabalho humano deu ao vivente condições de agir sobre a natureza de modo que pudesse controlá-la crescentemente. Esse processo não foi fácil nem se resolveu da noite para o dia. Por um longo tempo, as forças naturais foram problemáticas e hostis ao fazer humano – em alguma medida ainda são.

⁵⁴ Em texto intitulado *Ética e capitalismo*, Ivo Tonet (2005) discute a relação entre o capitalismo e a problemática dos valores.

Passo a passo, porém, com a criação de seus instrumentos, o trabalhador adquiriu forças próprias. Mesmo sem conhecer ou querer, o sujeito humano, dotado agora dessa força imanente, depara-se com sua maior criação: a sociedade.

O poder da totalidade social, não obstante, subjugava o seu criador. Somente quando o socialismo for efetivado, essa dominação poderá ser superada. Com a instalação de relações livres, sob um modo de produção baseado no trabalho livremente associado, o trabalhador poderá desfrutar de vivências humanas realmente equilibradas. Nessa forma de convivência social, abrem-se as portas para uma saudável e integral relação objeto-sujeito. Apenas assim, há a possibilidade para que o indivíduo humano possa satisfazer, intensiva e extensivamente, seus anseios internos e externos.

A religião, perante os clássicos do marxismo, nunca foi analisada como um fenômeno puramente ideológico. Mesmo antes de Marx e Engels, as grandes expressões do Iluminismo já consideravam a existência de uma estreita e viva conexão do fenômeno religioso com a evolução da sociedade. As condições reais de vida dos viventes, ou seja, sua relação com o modo de produção de cada época histórica, influencia decisivamente o comportamento real dos homens e mulheres. Para usarmos a expressão consagrada por Marx (2008), qualquer fenômeno ideológico apenas pode ser adequadamente estudado quando se considera a relação entre estrutura e superestrutura. Para Lênin, segundo Lukács (1967, v.4, p. 563), o problema a ser enfrentado na contemporaneidade, “não é a refutação de declarações religiosas com pretensão à realidade”. O que deve ser considerado, entretanto, é a “possibilidade de que os homens superem em si mesmos as necessidades religiosas em consequência da alteração da base social da sua existência e da correspondente nova orientação de suas atividades, de sua estimativa psíquica etc”. (p. 563).

O adequado tratamento da problemática, contudo, não pode desconsiderar o íntimo vínculo que há entre a necessidade religiosa e a seguinte dicotomia: sentido da vida, de

um lado, e a sua ausência, de outro. É indispensável insistir que a estrutura do modo de produção capitalista alimenta e se alimenta de tal dicotomia.

Um outro obstáculo a ser enfrentado é a sedução fantasiosa – às vezes revestida de ares revolucionários – de que se deve retornar a uma ilusória idade de ouro que disponibiliza para mulheres e homens determinada abundância material com farta ociosidade. A essa ilusão de acreditar que o mundo primitivo era suficiente para a integralidade humana, Lukács denomina de anticapitalismo romântico, pois, para o húngaro, é fato suficientemente registrado pela história que as sociedades anteriores ao capitalismo não tinham como oferecer ócio de igual proporção aos seus sujeitos. Apenas uma relativa minoria desfrutava desse privilégio. Tampouco o modo de produção capitalista, por sua natureza, pode proporcionar ócio às duas classes fundamentais.

Lukács acrescenta que, já na penúltima década do século XIX, Engels havia observado que, mesmo no modo de vida da classe dominante, os efeitos deformadores da divisão social do trabalho no capitalismo desenvolveram-se como uma força anticultural: “o marco da estrutura da produção e da divisão do trabalho capitalista, o ócio, tem, em comparação com formações anteriores, um caráter extremamente problemático”. (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 464).

Quando se pretende uma síntese conclusiva, a retomada do debate do ócio é oportuna, dado que é universalmente conhecido que o ócio é o fato que estrutura constitucionalmente o desdobramento superior de toda a cultura. Homens e mulheres apenas podem desenvolver suas capacidades psicossomáticas, ampla e omnilateralmente, de modo a se sentirem verdadeiros proprietários da cultura produzida por eles mesmos, quando desfrutarem irrestritamente do ócio. Tal ociosidade não pode ser entendida como uma riqueza possibilitada a apenas um grupo de pessoas supostamente mais dotadas intelectualmente, senão como um dado social que tenha como base a riqueza do propriamente humano e possível à toda e qualquer pessoa humana.

Essa constatação faz roçar a delicada questão do socialismo real. Mesmo sem as condições necessárias para abordar com profundidade o tema aqui, como palavras finais, há de se escrever um brevíssimo sumário sobre a questão.

Quase todos os sintomas perversamente absurdos vivenciados no capitalismo, do fanatismo vazio dos espectadores da vida de celebridades à violência juvenil, são encontrados, mudando o que tem que ser mudado, nas sociedades em que se implantou o que se convencionou chamar de socialismo real. A propaganda oficial contra a degenerescência humana, concreta e socialmente condicionada, é um sintoma que marca o capitalismo e o socialismo real. Nos dois casos, toda a maquinaria socioideológica posta em prática para conter tais abusos “é tão impotente quanto a que é dirigida, em geral, contra a necessidade religiosa” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 571).

Para exemplificar, tome-se o que Stalin entendia ser a missão social do artista, a saber, um “engenheiro da alma”. Esses engenheiros deveriam procurar meios para moldar a arte, do ponto de vista teórico e também prático, para que ela defendesse o Estado comandado por Stalin. O sucessor de Lênin, desse modo, propunha que o complexo artístico renunciasse ao seu bem maior: a catarse. Sem o efeito catártico, a arte perde a principal arma para lutar contra a necessidade religiosa e a favor da liberdade do sujeito humano em relação ao laço que o prende à necessidade religiosa. Sob essa renúncia, a essência da catarse fica resumida do seguinte modo: por meio da individualidade da obra é oferecido “ao receptor uma imagem do mundo que se apresenta a ele como a sua própria, mas que suscita imediatamente nele a consciência de que as suas representações desse mundo não alcançam a sua essência, não chegam ainda a ela” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 571). De fato, na catarse artisticamente autêntica, “ocorre uma rachadura da imagem cotidiana do mundo, das ideias e sentimentos usuais relacionados aos homens, ao seu destino, aos motivos que os movem” (p. 571).

Essa rachadura, porém, leva o sujeito acometido pela comoção a um mundo melhor: soerguido. A obra de arte em sua autenticidade possibilita que o vivente que experimenta o efeito catártico acesse a realidade cismundana com melhores condições de compreender o mundo em seu entorno, ou seja, com meios mais profundos de entendimento do real. Isso possibilita ao sujeito acometido pelo efeito da catarse questionar a realidade. Parece que Stalin não tinha interesse que as mulheres e os homens submetidos aos engenheiros de almas compreendessem melhor o mundo!

Como a catarse é, portanto, dirigida para a essência humana, apenas pode ter eficácia em uma concreção histórico-social que considere essa essência mundana. Esse é o preciso modo pelo qual a catarse relaciona-se com as categorias éticas da transformação e do desenvolvimento do indivíduo, como explica o marxista húngaro. Por essa mesma razão, e não poderia ser diferente, a catarse oferece forte oposição à toda e qualquer inclinação religiosa, uma vez que o complexo religioso nunca põe em contraste a superfície com a essência do vivente pedestre, senão que promete “uma vida no mais além, embora isto seja, como acontece hoje, não mais do que o Nada” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 571).

Resta explicar como a cismundanidade da catarse se universaliza. Para o autor, isso ocorre pois,

o destino de indivíduos humanos concretos e já típicos se faz transparente a essência da sociedade e da história, e as colisões históricas revelam – na dialética do bem e do mal – as tipicidades humanas que promovem ou inibem o curso da história. Por isso, de Homero a Gorki, os poetas sempre partiram de homens concretos e concretas relações humanas. Esse ponto de partida forneceu ao leitor [receptor] o catártico ‘conhece-te a ti mesmo’ e no mesmo espelho microcômico apareceu, válido por milênios da história microcômica, a refiguração da significância histórica que pode pretender

possuir cada presente. A teoria e a prática dos ‘engenheiros da alma’ romperam com essa tradição; a literatura era para elas – com muita consequência desse ponto de vista – um mero instrumento útil para a execução da tarefa concreta de cada momento (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 572).

Nas tentativas utilitaristas de converter a arte em elemento de defesa política, mesmo que amparadas por uma bandeira que se considere progressista, as personagens abandonam a tipicidade para dar vida a forças positivas ou negativas que, por meio de técnicas de montagem, pos- sam adaptar suas qualidades às tarefas práticas da política de ocasião.

Não há dúvida, como sustenta o autor magiar, que esse tipo de arte é demasiadamente carregado de um simplório mecanicismo. Os “engenheiros de alma” stalinistas, ou de qualquer outra ordem, por não considerarem o sujeito humano concretamente pedestre, há de se convir, não podem levar receptor algum ao efeito catártico a não ser seduzi-lo com propagandas politicamente corretas/incorretas.

O dilema ideológico que aqui se tematiza é o seguinte: cismundandade de um lado e transcendência de outro. O sujeito humano que apela à religião, mesmo vivendo um cotidiano cismundano e imanente, fica essencialmente preso à sua singularidade privada. É notório que a ligação ao mais-além produz constantes transformações subjetivas que, de maneira geral, alinham-se às necessidades do modo de produção capitalista. De outro modo, a subjetividade acometida pela catarse artística tem a possibilidade de enriquecimento, uma vez que a arte, por sua natureza mundana, consegue superar a personalidade privada singular ao mesmo tempo em que supera o mero particularismo do sujeito singular. Isso abre as portas para que o vivente componha uma crítica profunda do seu entorno reificado.

O progresso conquistado pela humanidade ao longo das sociedades de classes, baseado sobretudo nas descobertas científicas, já era para ter abolido qualquer pretensão religiosa de explicar a realidade objetiva. Na contemporaneidade, no entanto, a reflexão sobre o mundo continua sendo encoberta pela névoa do misticismo, mesmo que esse tenha requinte de ateísmo. A criação artística da atualidade, embaralhada nas teias desse “progresso”, tem como subproduto que o simbolismo criativo-formativo baseado no mundo ceda lugar para determinada conformação artística inclinada, principalmente e quando muito, para uma alegoria decorativa.

O afastamento da refiguração estética de sua base humanamente cismundana apresenta como consequência o distanciamento entre a ética, de base imanente, e a refiguração artística, que necessita refletir o mundo imanentemente. À arte resta, dentro desse “progresso”, abraçar a esperança de vida na transcendência do mais-além, o que faz surgir na obra contemporânea toda uma gama de criações enlaçadas com todo tipo de misticismo, inclusive o de vertente ateia.⁵⁵

Esse “progresso”, não obstante, é incapaz de romper o último vínculo entre os homens e mulheres e uma determinada necessidade religiosa que já não é mais concreta. No lugar de um rompimento entre a vida terrena e a necessidade religiosa, apresenta-se um preenchimento que, mesmo vazio, repousa suas promessas na terra prometida do mais-além. Embora contraditoriamente, o mesmo “progresso” criou as bases para que, socialmente, fosse possível um rompimento com o vínculo entre a vida pedestre e o mais-além.

55 Para Lukács (1967, v.4), é possível observar a existência de um movimento intelectual que comprova a superioridade ética dos antigos em relação à era moderna. Em Epicuro, continua o húngaro, o domínio do ser vivente sobre sua própria vida é um primeiro passo para o supremo valor ético. Nesse processo, os afetos ocupam um lugar importante no desenvolvimento – negativo ou positivo – da personalidade humana, podendo promover ou inibir o autocontrole do sujeito humano sobre si próprio. O medo e os correlatos temores a ele associado é, para o filósofo magiar, um dos afetos que mais decisivamente intervem na gênese e na consolidação da necessidade religiosa. Não se pode desconsiderar toda a propaganda posta em movimento pelo capitalismo para manter a pessoa humana contemporânea insegura e temerosa acerca do controle sobre si própria.

O modo de produção capitalista é incapaz, e disso não se pode duvidar, de romper com o novo tipo de necessidade religiosa que ele mesmo criou. Somente a instauração do socialismo, sob o modo de produção livremente associado, será capaz de romper definitivamente com a necessidade religiosa, seja ela de qual tipo for.

Terceira parte: Mimese duplicada

Capítulo VIII A música chega primeiro: a dupla mimese musical

*Vou lembrando a revolução
Mas há fronteiras nos jardins da razão
(Chico Science)*

8. A duplicação mimética na música: uma introdução

Para o autor húngaro, a música, a arquitetura, a jardinagem e o cinema, guardando suas distintas especificidades, partilham da condição de possuírem em seus meios homogêneos a característica de uma dupla mimese. O caso musical considera a lei básica da refiguração estética lukacsiana para todas as artes, ou seja, a largura, a profundidade, a amplitude, entre outros elementos da expressão da vida. Tais fatores fornecem o chão de onde a arte retira o material vital para refigurar suas obras. O conteúdo gerado pelo mundo será o solo fornecedor do material vital de toda conformação musical.

Rever tais pressupostos torna-se preciso devido à seguinte problemática: ao mesmo tempo em que a música se revela como uma grande arte, apresenta dificuldades para o devido entendimento de como se integra ao mundo humano. Portanto, não se pode avançar sobre o problema da música sem ter em mente que a arte e a vida partilham um campo comum de contato, sendo essa a fornecedora do material vivencial para que aquela possa se alçar ao patamar de provocar catarse nos viventes.

A peculiaridade específica da mimese musical, além de se realizar através de uma duplicação mimética, caracteriza-

-se por ser produzida diretamente da vida interior da pessoa humana.⁵⁶ Esse reflexo da interioridade humana distingue, qualitativamente, a música das demais artes: “a mimese da interioridade como tal, não de uma interioridade conformada simultaneamente com sua ocasião desencadeadora, nem menos limitada à conformação do mundo externo para evocar assim o interior” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 10). A música, é preciso insistir, nasce de uma necessidade social geral que, para ser satisfeita, cria seu peculiar meio homogêneo em forma de uma dupla mimese, dado que, como já pensavam os gregos, o objeto mimético da música é o interior do humano.

O problema metodológico para tratar adequadamente a tematização musical mostra-se, de maneira geral, do seguinte modo: se, por um lado, se tenta derivar a música considerando que a natureza biológica não se diferencia da natureza do ouvido humano, de outro, analisa-se a problemática derivando-a também em relação direta com a filosofia natural. Os dois pontos acabam por representar um princípio básico comum: vinculam a música diretamente a fenômenos da natureza, procurando deduzir o elemento musical diretamente do natural.

No primeiro caso, tem-se o exemplo de Johann Herder, quem se aproxima do problema pela superfície sensível imediata, desconsiderando completamente o papel do trabalho na evolução e no refinamento dos sentidos humanos. A segunda concepção, por sua vez, acredita que a mimese musical é um produto secundário e, em parte, alheio e distante à intenção concreta do criador.

O caminho metodológico que deve ser aplicado ao elemento musical precisa enfrentar a tematização da objetividade indeterminada. A indeterminação da objetividade é uma questão própria ao campo estético. No caso da música, pelo fato de aqui não se tomar o mundo externo como referência, a problemática da objetividade é radicalmente aprofundada, isto é, o meio homogêneo musical, sua linguagem específica, produz uma objetividade radicalmente indeterminada.

⁵⁶ Ibaney Chasin (2008) chama a dupla mimese musical de mimese dos afetos.

Existem muitos obstáculos quando se tenta encaixar a arte em um conceito metafisicamente rígido. Essas dificuldades relacionam-se diretamente com a capacidade que a arte possui de produzir certa objetividade indeterminada. Como o reflexo artístico, em sua movimentação estética, tem como solo a imanência concreta do mundo pedestre, rejeitando ao mesmo tempo qualquer caráter de verificabilidade com a realidade concretamente dada, sua definição em um conceito rigidamente fechado é muito difícil. Apenas a obra em sua autenticidade acabada consegue expressar e, por conseguinte, evocar nos receptores alegrias, tristezas, esperanças, dores etc. Isso ocorre porque o ser-em-si da obra fechada não é a realidade concreta, senão a refiguração do real: representa, com base na realidade, o inefável e, com efeito, o que o mundo pode vir a ser (SANTOS, 2018).

Para o caso do reflexo mimético duplicado pela música, a objetividade indeterminada ganha destaque privilegiado. Por esses motivos, é preciso ocupar-se um pouco mais com a objetividade radicalmente indeterminada do reflexo musical.

Para o devido tratamento dessa questão é preciso considerar, com Lukács, que determinação e indeterminação são funções da totalidade intensiva concreta do trabalho. Como adiantado em Santos (2020), toda determinação, para garantir a precisão e a univocidade do que se procura determinar, contém, dialeticamente, elementos de indeterminação. Determinação e indeterminação são, portanto, funções da totalidade intensiva do mundo circundante.

A classe das determinações estéticas não foge a essa incorporação dialética. O caso artístico mostra alguns princípios que podem ser formulados com precisão, não obstante, desconhece qualquer regra geral universalmente aplicável que lhe confira caráter formalista. Quando o escritor, para citar o exemplo da literatura, tenta uma descrição precisa de suas personagens, inclina-se para a hiperdeterminação e não para a determinação artística. Se o hiperdeterminado ganhar a preponderância nas personagens, o que ocorre na maioria dos casos de descrições hiperdeterminadas, o resultado tende ao supérfluo.

O que importa destacar, para as legítimas tentativas de refiguração da realidade, é o campo de jogo, tensão e ludicidade das determinações indeterminadas: sua área de manobra. Esse campo de ação já está presente na realidade cotidiana. A obra acabada busca sua objetividade no conteúdo real, uma vez que é a realidade que guarda os elementos intelecto-emocionais que devem ganhar conformação no corpo da obra fechada. A busca do que é essencial no drama humano nunca é um dado fixo, movimenta-se entre muitos pontos. Por isso, o drama pessoal da humanidade não pode ser rigidamente determinado: carregará, sempre e ineliminavelmente, seu caráter indeterminado.

A articulação dialética da determinação do que é externo ao sujeito humano com o humano-psíquico que ele internaliza monta o âmbito do movimento da tensão lúdica que caracteriza a essência do que deve ser buscado pelo efeito estético. A objetividade artística, por nascer da essência do drama humano, não é completamente indeterminada, tampouco rigidamente determinada. Há, no âmago do drama humano, um movimento entre a determinação e a indeterminação. No campo de movimentação entre o que se pode determinar e o que é de difícil determinação move-se a esfera estética. O movimento especificamente artístico opera, com efeito, nesse campo de jogo, ou seja, nessa área de manobra.

A objetividade indeterminada tipicamente artística, uma vez que se movimenta nesse campo de tensa ludicidade, cobra conteúdos concretos que, por força da ação estética, são determinados de maneira qualitativamente diferente de como a objetividade se apresenta na vida cotidiana. Os elementos colhidos desse campo de jogo estético, ao serem apresentados pela pura visualidade do sujeito receptor, chegam-lhe, pela ação do meio homogêneo da arte de que se trate, como um mundo objetivo e precisamente determinado: um mundo para chamar de seu.

É oportuno destacar que, mesmo sendo um mundo estruturalmente de conteúdo humano, a conformação visual que chega ao receptor possibilita a movimentação do debati-

do espaço de tensão e jogo entre o que se determina e a indeterminação presente na objetividade. Ou seja, o objeto que tem seu conteúdo determinado por meio de uma dada forma, logra êxito em conexão com certa indeterminação desse mesmo conteúdo. Isso requer o registro de que tal movimentação, no campo estético, é distinta para cada obra e para cada estilo artístico dado. Importa ainda advertir, sempre com Lukács, que depende de cada arte específica e de cada estilo de que se trate a qualidade daquilo que deve permanecer necessariamente indeterminado e o que precisa ganhar mais determinação formal.

Os conteúdos que se mantêm indeterminados, quando se trata da esfera artística, contudo, não ficam completamente sem determinação. Isso se justifica, dado que o sujeito humano, imerso em sua dinâmica cotidiana, não consegue penetrar o conteúdo particular da vida em sua totalidade; como se sabe, o faz apenas parcialmente: sempre lhe escapa algo. A indeterminação artística, antes de se constituir como tal, ganha, portanto, uma clara determinação.

Resta responder à seguinte indagação: a possibilidade de que nasça no interior humano um conteúdo que possui uma determinação indeterminada, depende de quais elementos?

Como debatido em Santos (2018), com base na *Grande Estética* de Lukács, chega-se à seguinte síntese: para a obra reproduzir a dialética que gera certo conteúdo determinado por uma indeterminação, é preciso que a conformação tenha força suficiente para se determinar visual-sensitivamente ao sujeito humano (para atrair a sua atenção). Se, por um lado, essa exterioridade visual-sensitiva ganhar tamanha determinação ao ponto de anular a indeterminação, a refiguração inclina-se para as descrições hiperdeterminadas e, por isso, o máximo que pode lograr é algum êxito naturalista. Se, ao contrário, constituir-se como uma completa indeterminação que assume o domínio perante o alcance visual-sensitivo do receptor, há o aniquilamento da esfera da interioridade e, em consequência desse aniquilamento, esvazia-se o conteúdo externo. Se esse segundo caso for exitoso, produz-se a

arbitrariedade subjetivista, pois a capacidade orientadora do conteúdo se perde, dando luz à incapacidade artística, o que faz surgir, no limite, o diletantismo estético.

Mesmo com todos esses elementos aclarados, não se pode traçar uma fronteira que separe rigorosamente as obras produtoras da determinação indeterminada e as criações que não alcançam tal caráter. Existem muitas conexões entre os dois extremos. Aqui repousa mais uma das muitas dificuldades de se precisar a arte num conceito fechado rigidamente.⁵⁷

Em problemas como esses, apenas o apelo à dialética onto-materialista pode criar condições de avanço. Lukács, para enfrentar essa problemática, recorre à *Lógica* de Hegel. Sob as orientações do filósofo alemão, o marxista magiar entende que a categoria da medida é a simples relação do *quantum* consigo mesmo. A concreta relação do ser, sua determinação em si mesma, portanto, é um *quantum* qualitativo, resumidamente, a fusão dialética da quantidade na qualidade.

Com esse requinte metodológico como luz e com as considerações sobre o desenvolvimento do ritmo em dependência ontológica e reciprocidade dialética em relação à divisão social do trabalho, o esteta húngaro considera-se em condições de melhor expor o problema, aplicando-o, por sua vez, ao campo musical.

Para isso, torna-se necessário abordar a questão da interioridade humana, pois, como visto, a música duplica sua mimese exatamente por ser sentida pelo sujeito humano,

⁵⁷ Citamos como ilustração desse processo, em Santos (2018, p. 285), o seguinte: “Quando a representação figurativa do mundo circundante que não é humano aparece humanizada na arte, essa reprodução vem de um considerável esforço artístico por reproduzi-la antropomorfizadamente ao sujeito humano em relação ao seu mundo objetivo. No caso das artes figurativas, tal esforço procura orientar-se de tal modo que essas relações apareçam puramente como propriedades visuais dos objetos representados, como suas relações recíprocas visuais. Na vida concreta, o que aparece isolado e encoberto pelas finalidades imediatas do dia a dia, nas artes figurativas, a partir de um esforço conformativo, ao converter-se artisticamente, levanta-se à universalidade guiado pela representação de um mundo apropriado ao humano e, por isso, perfeito e fechado em si, em seus elementos estéticos. É assim que a objetividade indeterminada exige seu ambiente de brincadeira, jogo e tensão, cujos conteúdos concretos, em virtude do ambiente criado por essa ludicidade, são determinados de um modo qualitativamente diverso de como ocorre na vida cotidiana”. O próprio Lukács (1966, v.2, p. 420) utiliza uma fala de Rilke sobre as maçãs de Cézanne: “a determinação simples pelo conteúdo da fruteira das maçãs concreta-se em um preciso valor de sensação e pensamento, no qual, no entanto, não se pode esquecer que essa consideração de Rilke não se refere, de todo modo, mais que a uma objetividade indeterminada”, isto é, não se pode comer as frutas refiguradas por Cézanne. Ver o quadro “Cestas de Maças”, Paul Cézanne (1895).

primeiramente, em sua mais íntima interioridade. Depois de adiantada, mesmo que de modo preliminar, a objetividade indeterminada, é necessário, agora, tematizar a interioridade humana em relação à objetividade radicalmente indeterminada produzida pelo campo musical.

O autor, sobre a base metodológica recém-anunciada, descreve que, do mesmo modo que o aumento da produtividade do trabalho desenvolve intelectualmente o trabalhador, provoca um maior domínio do sujeito sobre o mundo externo. Cumpre reforçar que esse processo de maior liberação das capacidades somáticas humanas dá-se, sobretudo, pelo fato de que o ócio demanda uma menor absorção do sujeito humano pelo processo de trabalho. O desfrute do ócio, mesmo que em potência, e apenas para uma classe social, retroage diretamente no âmbito da interioridade da vida humana emocional.

A interioridade humana, desse modo, é influenciada pela relação entre divisão social do trabalho e potência do ócio. Tal articulação é de aguda importância para o devido tratamento da problemática da duplicação mimética na música, pois não se pode duvidar de que há uma intrincada vinculação entre a interioridade humana e as situações objetivas vindas do mundo externo que circunda os sujeitos viventes. Mesmo que os sentimentos interiores não contenham afirmações diretas acerca dos objetos que os fazem surgir, estão ligados de modo intenso ao conteúdo, à intensidade e a outros elementos dos objetos que os suscitam na exterioridade humana. Não há como sentir imediatamente determinado afeto, por exemplo, amor ou ódio, sem que eles estejam determinados por uma relação pessoal circunscrita a uma determinada situação.

Por mais que hoje seja comum se falar em afetos, como o temor ou a esperança, o amor ou o ódio etc., “é seguro que tenham existido muito tempo em formas concretas sumamente diferenciadas, e desse modo tenham agido antes que os homens os reduzissem como afetos específicos a um comum denominador conceptual unificador” (LUKÁCS, 1967,

v.4, p. 17). A esse momento da vida humana em que os seres sociais não conseguem definir um sentimento por meio de um conceito fixo em uma palavra, o filósofo húngaro denomina de início da interioridade humana. É aqui que o sujeito vivente começa a entender que possui uma interioridade.

Para explicar como isso ocorre, o autor recorre ao modo de vivência do trabalhador primitivo. No estágio do modo de produção primitivo em que o vivente não consegue, pelo incipiente desenvolvimento da linguagem articulada, organizar e passar à consciência os sentimentos de modo a sintetizá-los através de palavras, produz-se, por meio do ritmo, a potencialização da mimese relativa a tais afetos. Como se evidencia, Lukács relaciona o começo da liberação da interioridade humana com o trabalho e sua divisão social.

Em síntese, no estado em que o sujeito ainda não reduz os sentimentos a um conceito fixo, processa-se uma mimese que, por sua natureza, tem como base tais sentimentos. Essa mimese encontra a potência para seu desenvolvimento, exatamente, no ritmo.

Não se pode deixar de destacar que o caráter artisticamente evocador dessa classe mimética se produz como produto secundário. No processo de desenvolvimento da interioridade humana, em sua fase original (*in nuce*), a mimese originária não tinha caráter artístico, pois sua operacionalidade era dada pelas forças mágicas. Os elementos artísticos dessa mimese original são, parcialmente, alheios à intenção concreta, haja vista que a mimese em sua forma mágica cobra certa aura evocadora que, de todo modo, ainda não é artística.

Essa cobrança não permite que o reflexo evocador seja, por um lado, totalmente artístico, nem completamente mágico, por outro. O caminho que desemboca, decisivamente, no estético é, em certa medida, casual. Os caracteres decisivos da música como mimese da interioridade humana – “os afetos, as impressões etc., suscitados – desenvolvem-se, portanto, sob uma capa mágica, como meios técnicos auxiliares, por assim dizer, de uma finalidade mágica; e pouco a pouco, chegam à substancialidade do estético” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 18).

Antes de o efeito musical alcançar seu estágio propriamente mimético, precisa primeiramente desenvolver-se a partir do ritmo próprio da natureza. Ou seja, desenvolver-se com base no ritmo biológico existente nos seres vivos que, por seu caráter, são fundados sob os reflexos incondicionados ou condicionados. Esse estágio é imprescindível para o desenvolvimento humano, uma vez que o ritmo, ainda em sua adaptação do biológico ao social, facilita a adaptação humana ao ambiente circundante.

Nesse estágio, seguindo orientação da divisão social do trabalho, há um salto qualitativo que leva o ser social ao estágio seguinte: a organização espaço-temporal que segue uma finalidade prática imediata. Isso resulta em uma maior facilitação do trabalho e em maior produtividade, o que garante, por seu turno, certa dose de satisfação ao sujeito trabalhador.

Mesmo que a satisfação, aqui, seja um elemento secundário, que o efeito agradável ainda não seja completamente consciente, importa ressaltar que é desse ponto que surgem os cantos de acompanhamento já com expressões verbais articuladas. A transição entre o momento do ritmo como facilitador do trabalho para o trabalho ritmado por cânticos vocálicos é muito importante para o aparecimento da melodia e da harmonia, por exemplo.

Ao se comparar esse processo com a dança, pode-se indicar que a segunda é, em todas as sociedades primitivas, desde o seu princípio, de caráter mimético-evocador, enquanto a música transforma sua essencial natureza humano-evocadora em elemento estético.

Pois ainda que [...] haja entre diversas espécies de arte da palavra e a música uma conexão mais profunda que entre esta e a dança, a evolução histórico-social acarreta, ao mesmo tempo, no primeiro caso, uma distinção mais precisa; até a lírica se desprende progressivamente do acompanhamento musical obrigatório, e a música logo se torna capaz de expressar sem palavras sentimentos líricos. (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 21).

Vale advertir, contudo, que a dança não pode se separar nunca da música. Mesmo quando deixa de ser encarnação mimética de importantes fatos da vida – o que ocorre em determinadas cerimônias tradicionais, sobretudo as que se realizam no campo e distante dos grandes centros urbanos –, a dança acaba por se converter, na vida cotidiana, em mera diversão. Inclusive nesses casos, a dança jamais deixa de ter sua fundamentação organizadora na música.⁵⁸

Essa junção é o que justifica se ater um pouco mais na articulação entre música e dança, sobretudo porque a mimese que se realizava nas danças nos tempos primitivos tinha relação direta com a preservação e com a conservação dos fatos mais importantes da vida cotidiana – tal como as danças guerreiras. A música, no entanto, mesmo em momentos de nascimento, não podia limitar sua função organizadora a ritmar movimentos recorrentes, porquanto se afastava, logo no início de seu desprendimento, de uma função imediatamente prático-factual.

Essa oscilação entre o necessariamente imediato e a interioridade humana iluminou a relação entre música e dança no mundo primitivo. Aqui, cabe mencionar que a gesticulação humana carrega toda uma gama de elementos refletidos a partir da interioridade do ser social que gesticula, mesmo que não haja, conscientemente, uma precisa articulação entre o gesto e o que interiormente desencadeia a gesticulação.

O mais importante para o debate agora é destacar o seguinte: a música ordena os movimentos gestuais da dança. A mimese daquela organiza a fundamentação desta. A essência dessa ordenação é predominantemente temporal, o que é uma propriedade da natureza da música. Não se pode desconsiderar que a ordenação expressiva dos gestos dos sujeitos dançantes seja obra de uma coreografia, pois, com efeito, tal organização coreográfica estará sempre submetida à ordenação musical.

É necessário pontuar que a música, eminentemente temporal, serve de base organizativa para a dança, que tem predomínio tempo-espacial. Esse debate torna-se importan-

⁵⁸ Não há como se debater aqui o problema da qualidade dessa música.

te por vincular-se ao problema da separação entre tempo e espaço, que, por sua polêmica, ganha foro privilegiado na contemporaneidade.

Os preconceitos sobre a articulação dialética entre o tempo e o espaço adquirem visibilidade em Kant (2001), uma vez que o filósofo de Königsberg, na *Crítica da razão pura*, postulou com rigidez metafísica a separação entre o tempo e o espaço, atribuindo para este uma relação com o mundo externo e para aquele uma referência com a interioridade humana.

O tempo, escreve Kant (2001, p. 98, §A33), “não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objetiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjetivas da intuição das coisas”. O grande filósofo idealista, mais à frente, considera que “o tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior” (p. 99, §B50). Para ele, “o tempo não pode ser uma determinação de fenômenos externos; não pertence a uma figura ou a uma posição, antes determina a relação das representações no nosso estado interno” (p. 99, §B50).

E ainda:

precisamente porque esta intuição interna se não apresenta como figura, procuramos suprir essa falta por analogias e representamos a sequência do tempo por uma linha contínua, que se prolonga até ao infinito e cujas diversas partes constituem uma série que tem apenas uma dimensão, e concluímos dessa linha para todas as propriedades do tempo, com exceção de uma só, a saber, que as partes da primeira são simultâneas e as do segundo, sucessivas. Por aqui se vê também que a representação do próprio tempo é uma intuição, porque todas as suas relações se podem expressar numa intuição. (p. 99, §B50).

Segundo Lukács, Hegel definiu de modo indestrutível a teoria da cofiliação entre o espaço e o tempo. Para o esteta de Budapeste, esse é o único caminho para se compreen-

der adequadamente a matéria em seu movimento e, assim, possibilitar a compreensão da peculiaridade da música: sua mimese dupla (mimese da mimese).

Sustenta Lukács (1967, v.4, p. 31) que “passado, presente e futuro constituem, por uma parte, cada um, uma unidade dessa contraposição, e, por outra parte, distinguem-se um do outro em relação a nascer e perecer”. Para o autor, apenas na geometria, por conseguinte, no ornamento geométrico, pode-se praticar com validade uma abstração em que a posição em um espaço exista sem tempo. O marxista húngaro conclui que nem mesmo a forma mais abstrata do tempo pode prescindir do espaço: a matéria precisa estar em dialética com o movimento.

Como todo decurso temporal concreto carrega um caráter histórico – tal como indicou Heráclito de Éfeso em sua famosa formulação entre o banhar-se humano e a passagem das águas de um rio –, a continuidade do tempo deve ser concebida, em princípio, em seu aspecto objetivo. Resumindo: a alteração qualitativa obtida com o decurso temporal dá-se no mundo objetivo. Aqui, não há necessidade de sujeito para conferir a tal temporalidade um caráter histórico. O complicador está no fato de que determinados acontecimentos passam por longos lapsos de tempo sem serem percebidos como importantes para a história da humanidade e, quando entendidos como decisivos, nem sempre são registrados imediatamente como fruto da síntese da ação subjetiva do humano sobre a matéria histórica.

Esse desdobramento de fundo carrega a verdadeira natureza do reflexo dos processos temporais para o fazer artístico, visto que exprime a essência do decurso temporal na arte. Em outras palavras, o universal nascer e morrer de cada objetividade concreta, por meio do reflexo do decurso temporal, conecta-se ao ser real de cada subjetividade em cada momento dado.

Com base, portanto, na cofiliação entre espaço e tempo, já se pode expor a problemática da dupla mimese musical, haja vista que a articulação do espaço e do tempo, determi-

nada na vida cotidiana, exige, por intermédio do trabalho, uma posterior elaboração, conseguida por meio do ritmo. A música, se ordenada sob a orientação do ritmo, assume sua temporalidade sem perder de vista os elementos espaciais, denominados por Lukács (1966, v.2) de quase-espaço.⁵⁹

Nessa intensificação qualitativa, o mundo das impressões psíquicas humanas, para garantir seu pleno desenvolvimento, separa-se do mundo externo objetivo que, por força de sua objetividade, desencadeia tais impressões (primeira mimese). A dialética do predomínio do decurso temporal com o espaço, presente na música, faz com que a internalização subjetiva se referencie retroativamente na estrutura objetiva do mundo externo (segunda mimese) – o que exige a patente de uma interioridade autenticamente humana. Tal processo, ao transformar as relações humanas num cosmos de interioridade, filtra para o interior humano aquilo que lhe dá o selo de autenticidade, deixando de fora o veneno narcisista de uma existência vã que, por sua debilidade, poderia conquistar o mundo para si apenas na aparência formal.

Para que fique ainda mais claro como se opera na música a mimese da mimese, observem-se as palavras de Lukács (1967, v.4, p. 33):

Ao transformar o presente, o passado e o futuro conformados na música – sem destruir sua essência originária – em uma cofiliação vivenciada, converte-se efetivamente em uma plenitude temporal, em sua própria superação subjetiva. Porém, como este ato não é mais que um reflexo, uma realização subjetiva do que encontra em si na essência do tempo concreto e objetivo – a saber, uma cofiliação inseparável, entitativa, com o espaço e com a matéria que se move neste –, tal ato perde todo rastro de arbitrariedade subjetivista.

⁵⁹ Como já analisado em Santos (2018), o esteta divide as artes em dois grandes grupos: o primeiro, em que o meio homogêneo é predominantemente temporal, e o segundo, em que predomina o meio homogêneo espacial. Naquele, os exemplos utilizados pelo esteta são a música e a literatura e neste, usa como ilustração o caso das artes plásticas. Não se pode esquecer, evidentemente, que tal separação não existe de modo rígido, como querem as precipitadas avaliações metafísicas. Repetindo, não há divisão entre o tempo e o espaço no caso da estética, o que de fato ocorre é o predomínio, em determinadas artes do quase-tempo e, em outras, do quase-espaço.

Para que a relação empírica entre dança e música fique definitivamente clara, usa-se como contraexemplo o caso da poesia. A utilização do meio homogêneo da poesia se justifica uma vez que ela, como a música, o desenvolve no decurso temporal, no entanto, sem carecer de operar uma dupla mimese.

A temporalidade na poesia é refletida em seu modo concreto e em sua historicidade, criando a dialética do nascer e morrer, da continuidade e descontinuidade. Essa dialética, porém, cobra uma forma tal que a realidade objetiva deve ser refletida na subjetividade da interioridade humana. Portanto, por meio de uma mimese direta: do mundo externo para o interno. Ou seja, na poesia não há duplicação mimética, embora seja patente a presença do despertar da interioridade humana.

Como forma de dar limpidez ao funcionamento da mimese em relação à interioridade humana, tem-se de tocar, mesmo sem a devida profundidade, no nóculo da questão: a relação geral entre a vida interior humana e os desdobramentos de seu destino externo. Tal relação possibilita uma melhor compreensão das especificidades dos sentimentos e das impressões que os sujeitos têm na vida.

O ponto de partida dessa temática é a consideração, por um lado, de que os sentimentos e as impressões, bem como os demais elementos da interioridade humana, nascem exclusivamente da interação entre o sujeito humano e o mundo que o circunda. Por outro lado, a esfera da individualidade é muito mais ampla que o campo dos sentimentos e das impressões. Ademais, não se pode ignorar que os sentimentos e as impressões constituem uma classe de reflexo da realidade com muito mais força subjetiva, distanciando-se, por sua natureza, das tendências que se aproximam desantropomorfizadamente do real.⁶⁰

60 No *Velho Testamento*, especificamente em Jeremias (9:17,18), lê-se: “17. Assim diz o Senhor dos Exércitos: Considerai e chamai carpideiras, para que venham; e mandai procurar mulheres sábias, para que venham também”. Em algumas traduções, encontra-se a expressão carpideiras traduzida como pranteadoras. No sertão brasileiro, sobretudo no nordestino, ainda é comum – embora menos que antes – a contratação de profissionais que recebem dinheiro para cantar músicas tristes nos velórios e com isso causar comoção nos presentes. Os contratantes objetivam garantir que haja tristeza no funeral. Para eles, nada mais triste do que uma inumação sem tristeza.

Estando claro que sentimentos e impressões possuem grande força subjetiva, é preciso que se afirme o seguinte: assim como o reflexo desantropomórfico precisa guardar distância da vida cotidiana, de modo a realimentá-la, o reflexo artístico também necessita afastar-se da cotidianidade para retroagir sobre a vida prática imediata. Mediante a suspensão do vínculo com os conteúdos e as formas presentes na cotidianidade, o mundo humano se converte em conformação, de modo que o sujeito humano, por meio da obra de arte, tem agora como tomar posição sobre sua vida.

Há de se considerar, por fim, que tanto a vida externa como a interna (a interioridade humana) precisa submeter-se à dinâmica do que ocorre na realidade concreta. Se, por um lado, o vivente tem os elementos concretos da realidade dada, por outro, tem seus sentimentos e impressões carregados de forte dose subjetiva. Sentimentos e impressões, não obstante, agem de maneira completamente distinta do que ocorre em relação ao mundo externo, visto que eles não se submetem a uma prática de orientação teleológica.

8.1. A mimese das emoções: uma objetividade radicalmente indeterminada

Com a antecipação de como se comportam os sentimentos e as impressões em relação à orientação teleológica, já se pode retomar uma questão central para o esclarecimento da dupla mimese presente na música. Esse reflexo artístico, quando relacionado ao mundo externo, guarda a aparente antinomia da existência de uma objetividade radicalmente indeterminada. Tematizar a questão deixará a exposição em melhores condições de se aproximar, rigorosamente, da especificidade da música que, por seu caráter, opera sob a ação de uma dupla mimese.

Como já esclareceu Marx (2008), todo paradoxo, quando tem suas particularidades iluminadas, explica-se por si só.

Isso ocorre com o caso musical do seguinte modo: por um lado, há um distanciamento vital e, por outro, uma proximidade de igual vitalidade. Para Lukács, se se considera o postulado spinoziano da negação como determinação, pode-se ver que a distância em relação à vida, operada no caso da música, funde-se, por si mesma, com a suprema proximidade à realidade, dado que anuncia a essência mais subjetiva e interna do humano.

Explicando com mais detalhes, por uma parte, o meio homogêneo musical não tem relação direta com o mundo externo, com a realidade objetiva desantropomorfizada, o que o impede de produzir imediatamente uma mimese nesse sentido. Por outra parte, esse mesmo meio homogêneo, exatamente por estar impedido da missão de refigurar o externo, resta liberado para expressar, sem inibições e com depuração, os sentimentos e as emoções humanas com toda a plenitude.

Para que o paradoxo se desfça completamente, vale anotar que, como as emoções e impressões do agir humano não se desprendem da realidade objetiva, do mundo externo, a música opera essa radical depuração: “mediante a posição de uma nova mimese que duplica aquela outra espontânea” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 44). Mas como isso acontece?

Lukács (1967, v.4, p. 44) explica que na dupla mimese, ou seja, no meio homogêneo produzido pelos sons, “os sentimentos e as emoções refiguradas, mediante a objetividade [radicalmente] indeterminada, perdem toda vinculação a coisas externas e podem desdobrar-se plenamente de acordo com sua própria lógica e sua própria dinâmica”. Não se pode esquecer, contudo, que esse processo ocorre ao mesmo tempo que o refletido se mantém como verdade do modelo vital. Motivado por tal manutenção, a formação mimética garante totalmente a preservação e, inclusive, cobra possibilidades de que se cumpram elementos que, na vida concreta, necessariamente seriam inacessíveis. Aqui, também há

um aparente paradoxo, pois elementos que na vida concreta eram eles mais frágeis de um comportamento, por meio da mimese objetiva e radicalmente indeterminada, convertem-se no fundamento de uma máxima capacidade evocadora do material vital elaborado mimeticamente.

Para evitar equívocos, repete-se que a operação da dupla mimese no caso musical respeita todas as leis aplicadas ao campo estético: na música, revela-se uma relação única em que o sujeito humano encontra a realidade com base na sua mais profunda interioridade. Esse fato diferencia a música vivencialmente das demais artes, no entanto, distingue-a com concretude estética.

A música se constitui como arte independente quando a mimese dupla, ou seja, quando a mimese das emoções desencadeadas pela vida ou quando a refiguração de uma refiguração possui, com suas propriedades e estruturas específicas, a capacidade de conformar um objeto próprio. Em uma expressão: desprendida da vinculação direta da situação vivenciada. Esse é o cenário da evolução histórico-social que permitiu à interioridade da vida emocional crescer até converter-se em uma potência vital de consideração social substantiva, e que possibilitou à mimese musical das emoções objetivar-se como forma para-si.

A diferenciação entre a música e as demais artes fica clara quando se contempla o meio homogêneo. O meio homogêneo das outras artes reflete imediatamente a concreta objetividade externa e interna da humanidade. As diferentes formas assim alcançadas criam sua homogeneidade de modo que possa suscitar evocações a partir de tais formações.

O meio homogêneo musical, de modo distinto, limita-se exclusivamente ao papel de orientar a evocação. Ele não descobre, tampouco realiza, as possibilidades orientadoras e evocativas presentes nas concretas formas objetivas da vida. Sua missão é purificar e elevar até a forma artística o

material psíquico que, por sua própria natureza, já carrega certo caráter evocador existente na interioridade humana. Em outras palavras, por meio da música, soergue-se o que está latente no interior do sujeito à condição vivencial de quem ele sente.

Resta, para avançar, responder qual a missão da interioridade na vida humana. A interioridade humana não pode se preocupar com a possibilidade de realização prática, tampouco deve se ocupar com o destino histórico das exigências confusamente contidas nos sentimentos, “senão desdobrar, puramente e sem inibições, essa sensibilidade cósmica, na medida em que aqueles sentimentos podem ser na vida exigências do dia e da época, até fazer deles um ‘mundo’ maduro e completo” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 57).

A música tem a veracidade mais profunda e mais rica, uma vez que expressa os sentimentos com uma consumada perfeição interna e com uma pureza sem reservas. Esse processar refigurativo da interioridade humana pela música chega a ser pensado como irreal, porquanto adquire plena independência do imediato da situação momentânea das lutas sociais, pois “o mundo dos objetos e as relações reais, em cujo marco se desenvolvem aquelas lutas, desaparece na música ou fica visível, no máximo, no horizonte, como alusão distante” (p. 57).

A característica particular da música está no fato de que, em seu meio homogêneo, a transformação do homem-inteiro em homem-inteiramente é mais enfática que nas demais artes. Isso se dá porque o Antes, nascido da vida concreta, não consegue inibir a transformação tanto quanto nas outras artes. Pela natureza da refiguração musical, o Depois do efeito artístico fica bem menos determinado pelo conteúdo, ou seja, menos orientado a conteúdos determinados. Todo esse processo ocorre em virtude da radical objetividade indeterminada, que é o elemento de princípio da música, logo, necessário para satisfazer sua essência estética como refiguração da totalidade emotiva. Processa-se, assim, por meio da mimese de uma mimese.

Essas propriedades imanentes ao elemento estético musical produzem uma rica e ilimitada gama de gradações que esclarecem a relação do campo musical com o mundo objetivo duplamente refigurado. Aqui há de se tomar o cuidado para não esquecer que a escala é extensa e com muitas variações intermediárias. Deve-se considerar que a gradação se posiciona entre a plena indeterminação – a partir de fora, vinda do mundo externo – e as determinações marcadas pela interioridade humana.

Essa cofiliação entre o determinado e o indeterminado objetivamente possibilita desfazer as aparentes antinomias presentes no campo musical, uma vez que a música cria o aparente paradoxo de estar, ao mesmo tempo, muito próxima e muito distante da vida, pois contém, de modo mais imediato, as categorias das decisões éticas, no entanto, de modo que intervêm menos concretamente nelas. A música, por tais características, consegue comover os ouvintes de modo mais imediato e avassalador do que as demais artes, porém, ao mesmo tempo, é menos influenciada pelo efeito construtivo do Depois da comoção catártica.

Não se pode cair na separação mecânica entre a objetividade indeterminada – referente ao mundo externo – e a determinada – vinculada à interioridade humana. É preciso ter em mente que a objetividade indeterminada está, sempre e em toda parte, vinculada à determinada. Esse vínculo, do ponto de vista esteticamente concreto, apenas superficialmente pode ser separado, visto que somente por meio da determinação interna pode a indeterminação objetiva chegar a se manifestar.

Assim, “não há dúvida de que tudo o que na objetividade indeterminada se concreta mais ou menos como conteúdo, intensidade, orientação etc. dos sentimentos musicalmente refigurados, desempenha um papel decisivo na excussão da composição musical” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 71). Há de se atentar para o fato de que a cofiliação tem como consequência que “as alusões autênticas, resolvidas ou vacilantes, ao

conteúdo emocional último de uma obra ‘pode’ facilitar também sua compreensão puramente estética” (p. 71). O autor acentua a palavra “pode”, pois nunca é demais repetir que “todo exagero mecânico de tais alusões ou comentários pode também produzir uma ignorância do conteúdo propriamente dito, do autêntico mundo das formas” (p. 72).

Do ponto de vista puramente artístico, Lukács acredita que as tendências gerais de toda evolução indicam que a linha principal, da independência da música das demais artes, está na vinculação entre a dança, o canto e a música. Essa articulação desdobra-se e desenvolve-se com saltos e recuos, lenta e, às vezes, rapidamente, de modo a atingir certa diferenciação que desemboca na independência. Cabe lembrar com Marx (2008) que a humanidade apenas se põe tarefas que pode realizar. Isso quer dizer que a música como refiguração substantiva da vida apenas pode existir quando as condições materiais da sociedade viabilizam as condições artísticas.

O mais importante para a atual temática é entender que há uma ineliminável atração da palavra, do gesto e da dança, que são, por sua vez, consumados na música. Quando aquelas artes entram no campo musical, cria-se uma mediação que reorienta o meio homogêneo da música na direção de uma determinação, mesmo que relativa. Essa determinação, entretanto, seria impossível esteticamente se não houvesse tal mediação.

A articulação, por exemplo, da manifestação psíquica concreta da palavra ou da expressividade dos gestos da dança com a música nada mais é do que a confirmação de que o campo musical põe em movimento a sua articulada co-filiação. Por mais que se modifique o papel social da música com a entrada dessas outras manifestações artísticas, tal articulação apenas se movimenta sobre a base de uma concreta situação social.

Essa situação, ao mesmo tempo em que é concretamente social, amarra-se profundamente à essência da mimese

musical, haja vista que sua forma específica de objetividade radicalmente indeterminada abarca o que se expressa na palavra e no gesto – os quais, por suas forças refigurativas, desencadeiam emoções miméticas no meio musical. Tal situação é bem evidente no caso específico da dança. Como já abordado, na dança há a produção de uma consumada unidade de emoção e uma manifestação que, em tempos primitivos, era muito mais íntima e intensa.

A relação entre a música e a palavra é bem mais complicada teoricamente. Justamente essa complicação indica sua solução de princípio. Como problematizado, a “linguagem” poética produz sua própria “lógica”, isto é, essa “linguagem” tem o caráter de superar – com conservação – a rigidez lógica presente no silogismo da abstração conceitual da palavra.

A antropomorfização que a “linguagem” poética produz cria certo equilíbrio entre o sentido lógico do objeto que a palavra expressa e seu caráter sensível. Aqui, frequentemente, há a existência do predomínio do elemento sensível sobre o lógico. As palavras e as frases, submetidas à “linguagem” poética, distanciam-se do conceito puramente lógico e assumem a tendência de se aproximar da flexibilidade da imaginação. Essa movimentação dialética alcança uma específica atmosfera que é, ao mesmo tempo, típica e única. Como sintetiza a formulação de Lukács (1967, v.4), uma aura emocional desencadeada pelas palavras e que, por sua vez, as desencadeia.

Sobre esse debate, vale advertir, como o autor o faz, que um bom texto poético não garante a produção de uma grande composição musical. Para Lukács, a entrega extrema e com fidelidade completa a um texto de decidida qualidade poética pode possibilitar que a conformação musical vá além da aura proporcionada pelos sons verbais, ou seja, que consiga superar a atmosfera psíquica da linguagem falada.

De outro modo, como a música é uma refiguração de uma refiguração, existem muitos exemplos de que a música opera o milagre mundano de prestar a formidável glória

da emoção a poemas de medíocre qualidade. Como sintetiza Lukács (1967, v.4, p. 65): “A grande palavra do poeta é, como todo o externo, mero pretexto; pretexto, certamente, que presta à dupla mimese uma intensificada concreção interna, porém também podia servir perfeitamente como base verbal a uma música medíocre”.

A contradição existente entre a “lógica” da palavra artística e a musical tem como base a seguinte questão: a poesia que se processa pela música se funda no desdobramento vital dos sentimentos e o faz sem ressalvas; já a poesia existente na palavra apanha os sentimentos como se fossem elementos entre outros tais e precisa estar sempre subordinada ao movimento dialético da totalidade.

Esse debate causa a emergência da polêmica em torno da questão do realismo musical, dado que para muitos estetas não há sentido em falar de realismo e de suas negações na música. Para confundir ainda mais o tema, aplica-se à música o conceito de “realismo”, distanciando-o do que é realmente particular ao campo musical. A natureza do realismo dessa arte não pode ser confundida com semelhança ou com o seu contrário. É preciso distanciar-se da chamada ideia básica que conceitua genericamente a verdade ou falsidade a partir dessa ideia, assumindo-a como critério de “realismo” musical. Esse caminho apenas pode deformar a objetividade radicalmente indeterminada presente na música.

Perante as falsas teorias que inundam a questão, é preciso buscar um *tertium non datur* (lei do terceiro excluído). Para avançar sobre esse conjunto problemático, Lukács levanta as seguintes perguntas: a existência elementar dos elementos sonoros da música, que vão da entonação e melodia ao mais complicado problema de harmonização, aponta para a superficialidade ou para a profundidade? Ela amplia a largura da vivência ou a estreita, invalidando os sentimentos que entram na mimese da música como reflexos de reflexões dos eventos do mundo externo e do mundo interno?

Quando se considera a obra em sua totalidade, a análise correta indica que uma obra musical se compõe de uma ininterrupta e recíproca mutação de conteúdo e forma. Claro está que, por refigurar fortemente o interior humano, o resultado musical apenas pode se inclinar para a profundidade e para a ampliação vivencial do sujeito que se reflete no caso dado. Em outras palavras, a objetividade radicalmente indeterminada consuma-se por meio de sua inseparável imbricação com a objetividade determinada internamente. Logo, quanto mais o requisito de entendimento da música tiver como base a relação objetiva determinada e indeterminada, tanto mais a análise aproxima-se de uma profícua relação entre os critérios do realismo na música e os que têm validade para as outras artes.

O preciso sentido em que se pode falar de realismo na música justifica-se, como explica Lukács (1967, v.4, p. 75), pelo fato de que:

[...] tampouco as artes que reproduzem com imediatez artística a objetividade imediata do mundo externo se orientam – precisamente a partir do ponto de vista do realismo estético – a uma simples reprodução, nem menos a uma reprodução fotográfica, senão a dar significação sensível à coincidência da aparência e a essência no fenômeno que, assim se faz, ao mesmo tempo, próximo à vida e distante desta, na nova imediatez do meio homogêneo de cada caso. O acesso formal à música é uma realização específica desse princípio. Ainda mais claramente se aprecia essa conexão na estrutura, na natureza do conteúdo evocador, pela concreta totalidade de cada obra. O realismo de seu caráter se decide a favor da profundidade e precisão, a amplitude e a autenticidade com que é capaz de reproduzir e suscitar os problemas do instante pessoal e histórico de sua gênese segundo a perspectiva de sua significação duradoura na evolução da humanidade.

A catarse também serve de mote para se diferenciar a música das demais artes, pois, aqui, coexiste a interação do mundo externo com o interno do humano. Os conflitos e as catástrofes da humanidade, quando objetivamente refigurados, desencadeiam uma comoção libertadora que possibilita certo desdobramento subjetivo vivencial das emoções. Essa vivência libertadora, ao entrar em contraste com a interioridade própria da vida concreta, realiza-se de modo demasiadamente intensificado.

A comoção libertadora que opera no campo musical, por sua natureza de dupla refiguração, age com tanta energia e profundidade que arrasta o indivíduo sob seu efeito por um mundo novo, entregando-o ao poder absoluto de um efeito catártico possível apenas à mimese da mimese presente na música. A força dessa intensidade, como abordado, acaba por dificultar, mais que nas outras artes, a eficácia construtiva do Depois sobre o sujeito receptivo.

Nas demais refigurações artísticas, ocorre certa intensificação de experiências débeis e dispersas que estão presentes na vida cotidiana, bem como uma maior aproximação da orientação do Depois em sentido ético. No caso musical, a “aplicação” à vida, “a transformação da catarse estética em suas consequências éticas, nas do comportamento, é muito mais difícil” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 77).

A música moderna possui a capacidade de operar essa peculiar comoção catártica. Motivada por sua incomensurável ampliação intensivo-extensiva do âmbito das emoções, a música moderna consegue converter as emoções em instrumento tanto da vida individual quanto da privada. Esse processo, com essa dimensão de intensa comoção, apenas pode ser alcançado artisticamente sobre a base da evolução geral da sociedade, por isso, seu quilate comovedor era antes inimaginável.

Esse processo catártico musical ocorre de modo duplo e contraditório. Se, por um lado, pode liberar todas as emoções, por outro, cria a possibilidade para que se produza a liberação da mera particularidade autoconsciente.

No primeiro caso, a catarse tende a levar o indivíduo acometido às últimas consequências da problemática causadora da comoção, que, por seu movimento, está cada vez mais tragicamente aprofundada, visto que existe sob a inibição e a deformação do capitalismo. Mesmo perante as amarras capitalistas, essa classe catártica pode tornar perceptível a profunda – ainda que oculta – vinculação entre as emoções isoladas no mundo burguês e a evolução da vida concreta, suas lutas, esperanças, decepções, desesperos (os dramas humanos). Pode, ainda, dar visibilidade às mais autênticas e elevadas perspectivas do gênero humano. Esse patamar é conquistado, precisamente, pela homogeneizadora depuração posta em ação pelo meio musical.

No segundo caso, enfrentando as mesmas inibições próprias do modo de produção capitalista, segue-se a possibilidade completamente contraposta à anteriormente tratada. Em consequência do isolamento individual, causado pela objetividade radicalmente indeterminada em relação à interioridade humana, o sujeito humano encontra-se afundado em sua esfera privada, o que possibilita a liberação da invasão súbita de uma classe de particularidades ligadas diretamente à personalidade privada.⁶¹

As especificidades musicais, com a concentração do meio homogêneo em uma intensidade para-si, podem explicitar também uma liberação em que se produz o contrário da catarse. Na esfera da música ocorre o que dificilmente ocorrerá nas demais artes, ou seja, uma reconciliação da individualidade particular consigo mesma que se processa pelos seguintes passos: “por meio da sublimação musical formal – e somente formal – do emotivo, por intermédio de uma eliminação de todo mundo externo perturbador, por meio de uma sugestiva fixação e nivelamento das emoções ao nível de uma baixa particularidade e de termo médio” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 79-80).

61 Em Santos Neto (2011) encontra-se a ilustração de um exemplo lapidar.

8.2. Algumas considerações

Para concluir o tratamento que Lukács dá ao campo musical, sem naturalmente esgotá-lo, resta tematizar, de modo mais específico, a questão da particularidade na música. O que mais interessa destacar, agora, é a conexão entre o caráter criador do mundo da arte e a superação da particularidade do sujeito vivente, o que se observa, com clareza, desde o surgimento da música romântica até os dias atuais.

No que se refere especificamente ao campo da música, mas que dialoga com as demais artes, toma-se como princípio que toda arte musical substantiva cria um mundo próprio. Esse princípio é o fundamento estético mais profundo, cuja clareza recusa todo ponto de vista formalista, bem como as teorias que entendem a vivência musical como uma fusão quase mística entre o ouvido e o ouvinte. O que é próprio da música, seu efeito imanente, consiste no fato de que o meio musical introduz o receptor em seu mundo, que agora é esteticamente conformado para a música.

Graças a uma determinada diversidade específica, o meio musical faz com que o vivente usufrua intensa e extensamente esse mundo conformado. Embora exista uma penetração muito profunda e ainda haja a mais enérgica liberação das emoções, graças a essa mesma diversidade tal mundo se ergue sempre como diverso do Eu do receptor, como um mundo distinto dele, mas que lhe é profundamente significativo. O mundo conformado esteticamente na música recebe seus conteúdos da totalidade social e das emoções que nela se revelam, para assim formar seu mundo para-si.

Esse mundo, no entanto, apenas está garantido quando tais emoções são humanamente essenciais, somente quando elas são capazes de desdobrar, até às últimas consequências, as emoções que elas mesmas desencadeiam. Apenas desse modo pode-se erguer o mundo em sentido artístico: o mundo musicalmente conformado. Dessa dialética não se exclui a subjetividade do criador artístico. Ao contrário, a ousadia, a originalidade, a capacidade de dar forma a um

conteúdo vital, entre outros elementos relativos à conformação da obra, nascem da luta, nada pacífica, do artista para expressar adequadamente essa ampla ordenação.

Necessário advertir que os modelos musicais que ficam amarrados na particularidade do sujeito humano, limitado ao cotidiano, não têm como produzir um mundo esteticamente conformado ao meio homogêneo da música. Esses modelos – atualmente, talvez sejam os predominantes – restringem-se a levar para o sujeito vivente a interna insuficiência, a interna fragmentariedade, propondo ao receptor apenas uma conciliação aparente e formal. A mimese dessa mimese, com efeito, está impedida de criar um mundo próprio ao humano do sujeito vivente, ela apenas pode se confundir formalmente com a forma artística, jamais atingir a autenticidade exigida pela comoção catártica.

A tematização sobre quais são as emoções responsáveis por produzir e suportar um mundo próprio ao humano, portanto, autenticamente musical, é um problema que cabe às contradições histórico-sociais do desenvolvimento desigual da sociedade. Por exemplo, as canções e danças populares tradicionais, ao contrário dos modelos vistos no parágrafo anterior, mesmo expressando intensiva e extensivamente um mundo emocional com decisivas limitações, podem fazer florescer a forma musical autêntica. Aqui, a totalidade da realidade refigurada, apesar dos limites estreitos impostos pela evolução social a determinadas comunidades, luta por superar problemas essenciais da vida humana. Não se pode esquecer, com efeito, que tal evolução social é sempre desigual.

Por captar as tradições mais conservadas e, ao mesmo tempo, as novidades mais ousadas de sua gente, essas manifestações conseguem conformar o mundo apropriado esteticamente pelo meio musical. Por não abrir mão de dar forma ao conteúdo vital genuinamente ligado aos problemas humanos, essa música, por meio da catarse, patenteia a autêntica particularidade e despreza, sem remorso, a epidérmica, vulgar e grosseira particularidade que se esconde no juízo de gosto do sujeito preso ao cotidiano.

Parece óbvio, mas vale insistir, que a patente de autenticidade artística é um problema peculiar a todo o campo estético, não sendo possível traçar uma divisória rigidamente precisa entre o que é autêntico e o que não é. Também resta evidente que, para a *Estética* de Lukács (1967, v.4, p. 82), há uma prioridade do conteúdo vital humano sobre a forma: “essa prioridade do conteúdo humano, essa determinação da forma como expressão do conteúdo concreto de cada caso e de sua particularidade, não é exclusiva da música, senão que esta [a música] a compartilha com todas as demais artes”.

Após relembrar esses dois pontos, fica-se apto a concluir as reflexões sobre a música presente na *Grande Estética* de Lukács. Inicia-se pelo fato de que a natureza matematizável da música indica que nessa arte, mais que nas demais, é possível a organização de critérios técnico-artísticos para enfrentar o problema do autêntico e do inautêntico.

A peculiaridade musical mais profunda, apesar da exatidão matemática, manifesta-se no fato de que sua mimese apanha a substância mais íntima e sutil do humano em uma relação de captação do objeto para-si. Explicando de outro modo: como a prioridade é do conteúdo sobre a forma, a conformação musical, por refigurar a interioridade da substância humana sob uma objetividade radicalmente indeterminada, é dotada de uma especial sensibilidade acerca do que é ou não é autenticamente humano. Isso faz com que a música reaja hipersensivelmente ao problema da autenticidade. Em uma expressão: **a música chega primeiro!**

Capítulo IX A dupla mimese arquitetônica: o espaço mundano sob ordenamento humano.

*O astrônomo lunático
Brincando com o sol
Descobre que a distância
É mais do que um cálculo.*

(Lenine, Bráulio Tavares, Lula Queiroga e Ivan Santos)

9. Introdução

O presente capítulo pretende estudar o lugar da arquitetura na *Estética* de Lukács. A exposição toma como ponto de apoio o seguinte fato: o reflexo arquitetônico partilha com a música a condição de não ter, como veículo de refiguração mimética, a realidade objetiva imediatamente dada. No caso arquitetônico, há a necessidade de se atender primeiro às condições objetivas impostas pela natureza, matérias etc., pois dessa formação se desprende os reflexos estéticos. Já no caso da música, como visto no capítulo anterior, a sua conformação não tem por base o mundo externo. A interioridade humana é quem fornece o material vital a ser conformado pelo meio musical. Apenas depois desse estágio há a relação com o mundo externo.

Essa coincidência, como era de se esperar, cria obstáculos para o adequado tratamento da questão. Apesar dos limites idealistas presentes nos pressupostos hegelianos, Hegel fornece, segundo argumenta Lukács, uma boa proposição para se entender a arquitetura. O filósofo alemão entende que o campo arquitetônico é, ao mesmo tempo, um meio para realização de finalidades práticas e uma arte criadora de mundo. Essa proposição dialética entre as finalidades imediatas, extra artísticas, que vêm de fora, e as intenções puramente estéticas, faz com que Hegel, embora envolvido em seu idealismo, aponte para o problema central

da arquitetura: a organização do espaço. O que escapa a Hegel, acrescenta o marxista de Budapeste, é o fato de essa arte ter como princípio a criação de um peculiar espaço que deve guardar a orientação à vivência humana.

O problema central acerca do estudo da gênese da arquitetura, em resumo, é o seguinte: essa classe de vivência apenas pode ser produzida como um espaço arquitetônico, que tenha tendência estética, após um lento desenvolvimento social. A existência e a eficácia dessa classe de arte, incluindo a necessidade que as produz, são dadas com a natureza social, jamais podem ser ofertadas pela natureza fisiológica e antropológica do sujeito humano.

Como já certificado ao longo da *Estética* de Lukács, o nascimento, o desprendimento e o desenvolvimento do campo estético ocorrem passo a passo e sobre constantes contradições. Esse nascimento e sua evolução não podem estar atrelados ao surgimento simultâneo do sujeito social. Para que não haja confusões, é preciso registrar que os elementos externos, extra-artísticos da arquitetura, são motivados pela seguinte dualidade: por um lado, pela necessidade de criação de um espaço de proteção contra as forças naturais e contra os inimigos; por outro, pelo adequado conhecimento que possibilite a construção de uma estrutura que se destine a finalidades de segurança, proteção etc. Esses principais elementos, naturalmente, surgem antes que se possa erguer uma necessidade arquitetônica com tendência estética. Logo, se conclui que a arquitetura tem nascimento relativamente tardio.

Diferentemente das demais artes, o campo das construções, nas suas primeiras formações, não carrega nenhuma evocação mimética com orientação estética. As outras artes, desde o início, mudando o que tem que ser mudado, já guardam algum elemento mimeticamente mágico orientado ao estético. O espaço da vida cotidiana, solo de onde brotam as objetivações superiores, como a estética, mesmo que em seu primeiro momento, orienta-se à antropomorfização. Lukács,

apoiado mais uma vez em Hegel, observa, não obstante, que, no caráter antropomorfizador da cotidianidade humana, o eixo vertical do sistema de coordenadas de um espaço determinado, por meio da força da gravidade, aponta para o centro da terra.

Isso implica que a experiência imediata do sujeito humano no cotidiano tem a tendência geocêntrica. Além disso, a marcha ereta é fator decisivo para o processo de hominização e a conseqüente humanização do ser social. Essa conjunção de fatores, mesmo que o sujeito humano não esteja munido plena e conscientemente de um sistema de coordenadas, entrega-lhe as condições, cada vez mais diferenciadas, de lidar melhor com o mundo circundante. O resultado garante-lhe uma melhor posição acerca de seu movimento na terra e do que, por exemplo, está à sua frente, ao seu lado, ou atrás de si.

Com base nesse processo, o ser social adquire, paulatinamente, as condições de dominar o seu entorno, uma vez que se põe como centro de um sistema de coordenadas. Como é natural, comenta Lukács (1967, v.4, p. 91), “o sistema se desloca para cada homem com seu movimento local; precisamente por isso, pode construir o fundamento da orientação prática imediata no espaço circundante.” Essa posição ingênua, espontânea e imediatamente antropomorfizadora é ultrapassada por força das necessidades práticas cotidianas. Aqui, mesmo aparentando redundância, a ação do trabalho tem papel fundamental, dado que cobra exigências geométrico-espaciais que demandam do sujeito vivente atitudes cada vez mais desantropomorfizadoras. O mais importante a ser agora epigrafado é que a geometria, entre as ciências ligadas diretamente à arquitetura, a exemplo da estática, da teoria dos materiais, entre outras áreas de estudos, é o contraponto desantropomorfizador da imagem estética-arquitetônica do espaço, que é, por sua natureza, antropomórfica.

8.1. Arquitetura: uma vitória humana sobre a natureza

Essa sintética introdução possibilita uma melhor exposição de como a arquitetura,⁶² sob o contraditório desenvolvimento social, começa a ganhar corpo de arte substantiva. Isto é, como se produz o meio homogêneo capaz de articular, de um lado, uma construção fundada cientificamente e, de outro, uma formação espacial criadora de um mundo próprio esteticamente conformado ao humano. Na união contraditória entre o que vem de fora (desantropomórfico) e o que necessita do anseio humano (antropomórfico) reside a diferença central entre a arquitetura e as demais artes.

O espaço técnico da construção, a produção do edifício como objeto humanamente útil, constitui um sistema de caráter cientificamente fechado em si. Qualquer que seja a consciência desse caráter, o ser-assim objetivo da edificação, seu aspecto desantropomorfizador, não pode ser superado pela posição estético-arquitetônica que se levanta em cada caso dado. Considere-se o caso da poesia, em que há uma superação do logicismo da estrutura da palavra pela conformação artística, a qual, por sua força evocadora, flexibiliza a rigidez silogística da linguagem vinculada, em primeiro termo, aos reflexos condicionados. Na pintura, para citar outro exemplo, as leis que regem a teoria científica da perspectiva são superadas na conformação do quadro. No caso da arquitetura como arte substantiva, há a apropriação das leis imanentes, mas como fundamento inabalável de sua específica posição estética, jamais como superação do desantropomórfico. Aqui, diferentemente do exemplo da poesia e da pintura, os resultados científicos precisam ser incorporados, nunca superados: é a partir de tais resultados que a conformação se ergue a uma aparência estética adequada ao humano. Os elementos científicos – desantropo-

62 A produção acadêmica brasileira sobre a arquitetura em Lukács é rara. Tivemos acesso, por exemplo, ao livro *Lukács e a arquitetura* de Juarez Duayer (2008), baseado na pesquisa doutoral do autor defendida em 2003. Duayer, segundo o que encontramos, foi pioneiro no estudo da arquitetura do esteta húngaro no Brasil. Felipe de Andrade Abreu e Lima publicou o artigo *Ética e estética nas artes, arquitetura e urbanismo contemporâneos: uma crítica realista* em 2010. Por fim, acessamos a dissertação de José Rodolfo Pacheco Thiesen, defendida em 2015, sob o título *Trabalho, estética, arquitetura: a contribuição de Gyorgy Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto*.

mórficos – não perdem a sua essencial natureza de conexões cientificamente captadas; transformam-se, com efeito, em um novo e próprio meio homogêneo.

Alegria e orgulho, entre outras emoções, são desencadeadas pela possibilidade de domínio, ainda que parcial, do entorno e da ocupação do espaço. As construções, mesmo no caso das cavernas – ocupadas no mundo primitivo – que não são feitas pelo trabalho humano, criam momentos que desencadeiam emoções relativas a sensações de proteção, satisfação, segurança, orgulho etc., além de possibilitar uma maior proximidade com o convívio gregário. Esse conjunto emotivo e os conteúdos dele desprendidos, que, cada vez mais, se diversificam, inclinam-se para a autoconsciência do ser vivente, o que, dialeticamente, apenas pode enriquecer tal autoconsciência, mesmo que em germe. Isso deixa claro que não se pode traçar uma fronteira clara entre os elementos propriamente artísticos e os extra-estéticos ou pré-artístico. Isto é, na arquitetura, não se pode delimitar com rigor metafísico onde começa a mimese decididamente artística.

Para Lukács, há dois elementos que se relacionam dialeticamente e que não devem ser negligenciados quando se busca a origem relativamente tardia da arquitetura. Por um lado, o desenvolvimento contraditório da sociedade em sua totalidade. Para o esteta, não é à toa que Gordon Childe (1966) situa o nascimento, ou seja, o salto qualitativo ao estético na arquitetura, na Revolução Urbana. Isso se justifica, dado que é necessário um longo período de desenvolvimento técnico das construções até que o mimético se solte por si a partir da conformação do espaço. Ou seja, a gênese do arquitetônico como arte substantiva apenas pode se dar no período dos grandes impérios, destacadamente, das grandes cidades (CHILDE, 1966). Por outro lado, não se pode perder de vista os elementos que guardam evocações *in nuce*. As sepulturas de pedra construídas no neolítico servem para exemplificar esse caráter evocativo, uma vez que é impossível precisar, perante as crenças mágicas, se a construção dos túmulos de pedras buscava proteger os de-

funtos ou os viventes. Independentemente da finalidade dos sepulcros primitivos, o que importa é que eles são uma fonte desencadeadora de intensa carga emotiva, a exemplo de sentimentos como temor, esperança, piedade, tristeza etc.

Com essa tematização apresentada, Lukács (1967, v.4, p. 101)⁶³ sente-se à vontade para apresentar, mesmo que de forma abstrata, o princípio básico da arquitetura: “[...] uma reprodução visual da luta das forças naturais, e isso graças a que essa luta, reconhecida por homens, submete-se, por meio desse conhecimento, às finalidades humanas”. As relações nascidas de tais finalidades, ou seja, do sujeito humano com o mundo que o circunda, estabelecem-se por meio de um espaço conformado com intenção de visualidade. A arquitetura como arte, portanto, começa quando a conformação deixa de ser apenas objetivamente espacial e passa a conformar o espaço, de modo que o em-si espacial se transforma em um para-nós. Em outras palavras, o estético-arquitetônico se inicia quando o sujeito humano, sobre a base de relações relativamente abstratas e gerais entre ele e o espaço, caminha até formas cada vez mais complicadas que, por sua vez, são enriquecidas por determinações sociais. Essas requintadas formas espaciais, de um modo espontaneamente emocional, faz o sujeito humano acreditar que está diante de seu próprio mundo, conformado emocionalmente à sua vivência.

63 O autor considera o fenômeno de Stonehenge um componente de transição entre a gênese da arquitetura e seu ser-para-si. Nas formações de Stonehenge, há, manifestamente, “um caso auroral na qual as emoções despertadas não se evocam pela causal presença de um determinado espaço, senão por uma espacialidade precisamente conformada.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 98). Stonehenge é um círculo de pedra – construção megalítica – localizado no sul da Inglaterra, na planície de Salisbury, especificamente no condado de Wiltshire. Do inglês arcaico, stan, quer dizer pedra e hencg, eixo, portanto, eixo de pedra. Essa dança dos gigantes – como os medievais a denominavam – foi considerada patrimônio histórico da humanidade em 1986; a edificação é associada a elementos místicos, religiosos e a funerais ancestrais. Algumas pesquisas, a exemplo de Pascual Albarracín e Bugallo Siegel (2009, p. 29), associam a construção ao estudo da astronomia. Para essa pesquisa as investigações sobre Stonehenge mostram indícios de ocupação da região a partir de 8500 a.C., durante o Mesolítico. A construção, no entanto, “segue sendo uma inesgotável fonte de estudo e controvérsia entre os arqueólogos, parece bastante aceitável a ideia de que houve distintas fases de construção entre 3100 e 1600 a.C. (p. 2).” A investigação indica, contudo, que os caçadores coletores do neolítico seriam os responsáveis pela construção. Depois de ter esse fenômeno como ponto de partida, o esteta debate criticamente com algumas teses acerca do berço de onde se desperta o estético da arquitetura, empreendidas, cada uma a seu modo, por Schopenhauer e por Scheltema.

Tais considerações permitem que se enriqueça, de modo mais claro, a diferença entre uma construção que necessita respeitar os elementos científicos (desantropomórficos) e a arquitetura-estética que, por sua força refigurativa, já traz elementos evocativos. A comparação da arquitetura com a música serve de motivação para se iniciar essa discussão, uma vez que toda música existe como sistema sonoro unitário. Essa unidade, própria do meio musical, é insuperável, independentemente de se partir de uma audibilidade evocadora, de uma proporcionalidade físico-matemática, ou de um outro ponto de vista. Como anotado acima, tal unidade inseparável não cabe ao meio arquitetônico. Na arquitetura, o sistema matemático (desantropomorfizador) existirá sempre com independência de sua transformação em estética. Em outras palavras, enquanto a música supera, na própria obra, os elementos matematizáveis, a arquitetura jamais poderá superar, por exemplo, o seu equilíbrio estático, eminentemente, desantropomórfico.

Em relação às demais artes, incluindo a música, o meio arquitetônico diferencia-se por ser bem mais unívoco e com fixação bem mais definida na fase pré-artística. Aqui, como demonstrado, as determinações concretas que constituem a essência estética em relação à construção técnica estão inequivocamente pré-formadas, tanto do ponto de vista formal quanto conteudístico. Nas outras artes, a relação do reflexo artístico com seu modelo imediato refigurado e presente na realidade objetiva é, extraordinariamente, relaxado. Nas demais artes, a única exigência que não se pode desfazer é a coincidência entre aparência e essência, ou seja, a conformação de determinada aparência que traduza adequadamente dada essência. Para resumir: na obra arquitetônica há uma insuperável univocidade, já o meio homogêneo das demais artes, por ser bem mais relaxado, exige apenas que se cumpra a articulação da coincidência dialética entre essência e aparência.

Essa diferenciação deixa o presente capítulo em condições de apresentar o caráter duplo da mimese arquitetônica. Como insistentemente exposto, as rudimentares cons-

truções, ainda não-estéticas, são edificadas tendo como suporte o respeito às leis naturais e para atender a questões cotidianas, tais como a segurança contra inimigos ou mesmo perante as intempéries da natureza. A convivência em edifícios que se levantaram em atendimento às finalidades práticas-cotidianas – incluindo as mágicas –, nos quais os sujeitos humanos produzem relações tendo como base a novidade de viver em edificações mais seguras, faz suscitar outras classes de emoções.

Esse despertar de novas emoções que, naturalmente, leva muito tempo para aparecer, produz a classe de reflexos propriamente estética, ou seja, cria-se um sistema de reflexos com capacidade de produção mimética que se situa para além dos reflexos condicionados, mesmo que articulado a eles. Explicando melhor, a partir desse ponto, como escreve Lukács, o sujeito, diante da solidez, da largura, da profundidade, entre outros aspectos, por exemplo, de uma muralha, não reage somente com reflexos condicionados aos elementos visuais dessa construção. Além de sentimentos como de segurança, proteção, orgulho, medo, dentre outros causado pela construção, o sujeito humano, agora, se depara com as formas dos edifícios que criam e conformam o espaço. Os espaços interno e externo, produzidos por tais formações, aparecem, desse modo, evocadoramente como formas espaciais apropriadas ao humano. Não ocorre somente uma mudança do utilitário para a forma estética, há, nesse caso, uma transformação paulatina que se processa por meio da diferenciação, refinamento, ampliação, aprofundamento etc., das emoções que assim são provocadas.

O espaço arquitetônico circunda o homem-inteiro da cotidianidade: “sua transformação em um meio homogêneo da arquitetura, capaz de orientar evocações, transforma o homem da cotidianidade em homem inteiramente tomado por esta arte” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 111). Na arquitetura, o sujeito humano se encontra rodeado, com todo o seu ser somático e psíquico, por um espaço artisticamente conformado. Em comparação a dois exemplos das artes plásticas, a escul-

tura e a pintura, pode ser observado que, nesses dois casos, o sujeito vivente se depara com o objeto artístico como se ele fosse puramente estético. No caso arquitetônico, todavia, o receptor enfrenta o caráter estético do espaço, pois o meio homogêneo irradia efeitos evocadores, os quais impulsionam a estrutura emocional de tais atos até muito mais-além dos limites de suas finalidades práticas imediatas.

A relação, portanto, com o espaço arquitetônico, sua tomada de posição pelo vivente, está indissoluvelmente vinculada à possibilidade de viver o espaço primeiramente como adequação à vivência prático-factual. Depois de satisfeita essa condição prática é que, por meio dos efeitos antropomórficos, o elemento propriamente estético se ergue ao nível de conformação das emoções. Na medida em que tal formação espacial representa um mundo que se refere imediata e realmente ao ser real, o sujeito humano passa a viver literalmente esse espaço. Isso quer dizer que as mulheres e os homens, após o processo de tornarem-se esteticamente receptivos espacialmente para a arquitetura, não estão somente em condições de contemplar o espaço arquitetônico, mas podem se mover livremente em um espaço destinado ao humano e adequado a suas experiências emocionais.

Esse aspecto real do espaço é importante para a tematização que aqui se enfrenta, pois fornece a chave para entender a estrutura específica da mimese arquitetônica, uma vez que, independentemente de toda e qualquer posição teleologicamente orientada à estética, a conformação espacial da arquitetura é um espaço real e que tem uma estrutura precisa. Desse modo, ao se analisar a mimese arquitetônica considerando o caráter real do espaço, torna-se possível observar uma dupla mimese.

No primeiro grupo – e primário – a forma do reflexo, que refigura leis naturais como as da rigidez e do peso em seu equilíbrio estático, é por sua essência tão desantropomorfizadora e científica como a do segundo, a que generaliza conceitualmente a missão social que vai amadurecendo

os indivíduos [**primeira mimese**]. Esse sistema duplo de reflexos desantropomorfizadores da realidade converte-se, então, em objeto de uma **segunda mimese** que é antropomorfizadora e estética, porém, não elimina a realidade do espaço, já presente objetivamente ou projetada sobre a base da primeira mimese, senão que ‘somente’ transforma qualitativamente a conformação concreta desse espaço de acordo com os princípios do estético (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 112).

Com a compreensão da duplicidade mimética na arquitetura, o capítulo se sente em melhores condições de enriquecer a distinção estética entre esta refiguração artística e a das demais artes. Nestas, a produção do mundo esteticamente conformado aos homens e mulheres cobra forma por meio da produção de um específico meio homogêneo que, por sua força mimética, cria uma refiguração adequada para cada caso dado, fazendo com que a conformação não seja a realidade concreta, mas “apenas” sua refiguração. Naquela, a produção da transformação correspondente ao que chega até a conformação, para se realizar como refiguração, mantém, ao contrário, o elemento real como ele é. Em resumo: nas demais artes, a realidade apropriada ao humano é refigurada em uma conformação distinta do elemento real, já a arquitetura precisa produzir seu meio homogêneo de modo que o elemento real subsista, concomitantemente, à refiguração estética.

A estrutura fundamental da arquitetura, que tem como princípio de manifestação a necessidade de produzir a duplicação do reflexo desantropomorfizador – primeira mimese –, tem como base originária o ente-para-si. A segunda mimese – antropomórfica e propriamente estética – jamais pode suprimir esse ser-para-si. Ela “apenas” transforma as propriedades que, na experiência espacial, podem atuar como um para-nós estético.

Mas como ocorre essa transformação?

Somente pode ocorrer a mutação da desantropomorfização em antropomorfização, a duplicação mimética, com a articulação de dois fatores: primeiro, quando essas pro-

priedades se destacam da realidade para-si e assumem um caráter emotivo e segundo, quando desaparecem as tendências inibidoras da vivência de que se trate. Para que se complete o processo dialético da transformação artística arquitetônica, é preciso registrar que a realidade originária da vivência permanece como tal, ou seja, sem ser mexida pela transformação. O novo para-nós que surge, transforma-se, por meio desse movimento, em um ser-para-si esteticamente conformado, isto é, conservando e, ao mesmo tempo, superando o ser-para-si-originário.

Com relação às transformações histórico-sociais, Lukács infere que a arquitetura, pela peculiaridade que cabe a seu caráter artístico, carrega uma extraordinária sensibilidade. Para melhor se posicionar sobre essa tematização, o húngaro recorre a Marx e Engels (2007, p. 65):

No estamento (e mais ainda na tribo) esse fato permanece escondido; por exemplo, um nobre continua sempre um nobre e um *roturier* [retalheiro, vulgar] continua um *roturier*, abstração feita de suas demais relações; é uma qualidade inseparável de sua individualidade. A diferença entre o indivíduo pessoal e o indivíduo de classe, a contingência das condições de vida para o indivíduo, aparecem apenas juntamente com a classe que é, ela mesma, um produto da burguesia. Somente a concorrência e a luta dos indivíduos entre si é que engendram e desenvolvem essa contingência enquanto tal. Por conseguinte, na representação, os indivíduos são mais livres sob a dominação da burguesia do que antes, porque suas condições de vida lhes são contingentes; na realidade eles são, naturalmente, menos livres, porque estão mais submetidos ao poder das coisas.

Com essa orientação teórica, o esteta aponta que cada sociedade, a partir de determinado nível de desenvolvimento social, possui sua própria arquitetura. Como exemplo, Lukács (1967, v.4, p. 131) destaca o seguinte: “uma sociedade sem pintura ou sem tragédia é perfeitamente imaginá-

vel, e até, várias vezes, existiu”. No entanto, não se pode dizer, considerando certo nível da evolução social, que tenha existido uma sociedade sem edificações. “Essa massiva contradição da necessidade social não cristaliza, entretanto, os momentos da missão social que determina o caráter artístico da arquitetura para bem e para mal” (p. 131). Essa contradição se explica e logo se esclarece pelo fato do caráter afirmativo – pôr arquitetônico – ser atingido sem reservas, ou seja, diretamente das necessidades sociais.⁶⁴

Daqui brota mais uma antinomia residente nas formações da arquitetura. Quando se esperava o alvorecer dessa arte, uma vez que nunca houve tanta necessidade de se abrigar pessoas em espaços (públicos ou privados), a decadência da missão social da arquitetura desemboca em modismos ecléticos e vazios. Há, com efeito, a dissolução arquitetônica manifesta em caprichos pessoais, por seu turno, embotados nos fenômenos do apogeu do capitalismo. Articulado a esse conjunto problemático, somam-se as construções que buscam uma orientação acadêmica formal, com requinte de pompa e eminentemente mercadológica. Isso se explica pelo fato que a arquitetura da decadência ideológica burguesa se obriga a aceitar, a afirmar e a afiançar a desumanidade capitalista. Como o princípio que guia essa proposta arquitetônica precisa refigurar as necessidades do capitalismo em sua versão desumana, a concepção espacial que daí brota somente pode produzir a aniquilação da conformação estético-arquitetônica. Em seu lugar, lamentavelmente, ergue-se um espaço que não consegue sair de seu princípio desantropomorfizador.⁶⁵

64 Importa registrar que a arquitetura é incapaz de produzir negatividades artísticas. Para entender tal peculiaridade, é preciso iluminar a seguinte contradição: ao mesmo tempo em que é criador de mundo, o meio arquitetônico não se refere diretamente ao conjunto de homens e mulheres. Mesmo que crie para o sujeito humano um mundo esteticamente apropriado ao entorno do vivente e seja adequado espacial e evocadoramente ao convívio das pessoas, ele não se direciona diretamente ao indivíduo. O mundo conformado pela arquitetura “não pode, contudo, apresentar-se ao homem mesmo como objeto da mimese. Precisamente, a produção de um mundo circundante realmente espacial e, ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística desse tipo.” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 117). Isso porque o sujeito humano real penetra nesse mundo não com sua mimese, mas como ser real que possui uma existência concreta.

65 Lukács (1967, v.4, p. 140) lembra que “nas demais artes tem lugar uma luta ininterrupta entre a submissão, a adaptação, o compromisso com a situação fetichizada do homem desta época e uma rebelião, mais ou menos consciente, contra ela.” O caráter imediato e intensamente social da arquitetura, complementa o autor, impossibilita que ela opere uma oposição, mesmo que atenuada, contra esse fetiche da decadência ideológica burguesa.

8.2. Arquitetura, artesanato artístico e jardinagem: a fronteira entre a arte e o pseudoestético

O filósofo de Budapeste, para dar maior aprofundamento ao seu estudo sobre a arquitetura, tematiza os problemas situados na fronteira entre a estética e o que ele denomina de pseudoestético. Como forma de tratar mais adequadamente a questão, o autor elege dois exemplos: o artesanato artístico e a jardinagem. O recurso utilizado por Lukács para enfrentar esse debate toma a arquitetura como parâmetro para analisar, por aproximação e distanciamento, o artesanato artístico e a jardinagem.

A questão central a ser enfrentada na problemática do artesanato artístico é a seguinte: se e em que medida os objetos aqui produzidos tendem à universalidade ou se sucumbem sob a força da vida individual privada. A iluminação teórica terá como base os ensinamentos de Marx e Engels (2007), segundo os quais a relação concreta, determinada histórico e socialmente entre o indivíduo e a classe à qual ele pertence, influencia decisivamente na sua inclinação para a universalidade ou para a particularidade privada. Como registra o húngaro, com base nos fundadores do marxismo, quanto mais articulada a todas as manifestações da vida e intensa for a relação entre o sujeito particular e a universalidade, menos contingente é a conexão entre o indivíduo e a sociedade, logo, mais unívoca e coerente se impõem as tendências estéticas. Na mesma medida, criam-se maiores inibições para as vaidades particulares e privadas.

As advertências marxianas aqui registradas tornam-se mais importantes perante o capitalismo desenvolvido que produz, por força de seus interesses decadentes, mercadorias na mesma medida em que precisa plantar também necessidades para que elas sejam consumidas. Esse é o cenário em que a moda se articula aos caprichos individuais e a *hobbys* particulares. O resultado desse processo é a produção de uma intensa particularidade abstrata que, por seu caráter privativo, transforma qualitativamente a missão social dos objetos, o que ocasiona desvios na tentativa do

cumprimento de princípios estéticos, chegando-se somente, e quando muito, ao pseudoestético.

Estando claro que o problema de fundo a ser investigado é a inclinação de tais objetos para a universalidade ou para a particularidade, torna-se preciso lembrar que, no caso da arquitetura, é justamente a universalidade que garante a fecundidade estética para a vida geral dos homens e mulheres. De outro modo, as tarefas inclinadas à mera vida privada podem expressar desejos até justamente bem afeiçoados por seus defensores. Seu encontro com as exigências estéticas, contudo, terá sempre um acento casual. As tendências que operam nesse último caso se manifestam de modo mais evidente na conformação do espaço interno, dado que a adaptação às necessidades da particularidade individual privada aparece com mais intensidade nas conformações espaciais internas que aquelas externas. O espaço interno, produzido pelo indivíduo privado para atender a seus interesses imediatamente imprescindíveis, por ter como necessidade primeira cumprir exigências privadas, cria obstáculos à criação espacial de vivências com tendências estéticas. Em síntese: a utilização desse espaço é puramente prática, por isso, absorve com mais destaque as particularidades individuais, dificultando que a personalidade do sujeito seja superada no movimento posto em trâmite pela particularidade entre o singular e o universal.

A situação é, porém, diversa quando se consideram, a princípio, os espaços com destinação para ocupações públicas. Aqui, o sujeito humano, com interesse de cumprir obrigações cotidianas, ao adentrar, por exemplo, uma igreja, um teatro, um fórum jurídico etc., indubitavelmente, age de modo imediato e prático como se estivesse em seu espaço privado. O que importa para o tratamento da questão que agora se aborda é a contraposição entre a conformação privada e a pública no que se refere à utilização humana desses espaços. Nota-se que, quando se usam os espaços públicos, existe uma convergência de emoções gerais que se articulam à ação humana ali desenvolvida. Quando a ocupação espacial é privada, o espaço se reduz à prática ime-

diata que, por força da personalidade individual, gera obstáculos para que as emoções se generalizem. Como comenta Lukács, o mais importante para o presente problema é a contraposição entre a utilização humana do espaço público e o privado. Quando o espaço é público, existe determinada convergência entre as emoções gerais e a presença ativa do sujeito vivente no interior do espaço. Quando a espacialidade é privativa, reduz-se o espaço ao uso prático imediato.

(Como é natural, trata-se de uma concepção abstrata de ambos polos: pois, por uma parte, a atividade pública mesma pode desencadear por si determinadas emoções incluindo em um espaço qualquer, que seja esteticamente neutro – sala do tribunal, de reuniões etc. –; e, por outra parte, também podem produzir-se impressões estéticas [e também pseudoestéticas, como veremos] no uso prático de espaços privados.). [...]. No caso público, com efeito, o uso pode fazer que se consuma concretamente a disposição estética, convertendo-se assim na concreta cadeia de ligação entre o espaço criado para orientar a evocação e a receptividade subjetiva dos homens que intervêm nele. (Colchetes e parênteses do original) (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 145).

Em termos dos princípios da diferenciação, o que mais interessa destacar é a utilização concreta dos espaços e dos objetos que o ocupam. As emoções, tomadas no plano dos princípios, quando desencadeadas nos espaços públicos, possuem uma conexão evocativa, provocada pela conformação arquitetônica espacial, que se manifesta pela necessidade, não pela acidentalidade. Já no caso do uso privativo do espaço, a vinculação ao estético apenas pode ocorrer por meio da contingência accidental.

Há outro ponto em que a diferenciação fica mais clara. Pense-se em edifícios históricos cuja determinação originária da evocação tenha envelhecido ou até, para parte dos apreciadores, caducado. Nesses casos, mesmo diante da determinação do tempo, as vivências espaciais são suscitadas

e até amplificadas. Ainda que as circunstâncias sejam radicalmente modificadas pelo desenvolvimento histórico-social, a unidade estética geral continua capaz de desencadear evocações. As construções que se destinam às finalidades especificamente privadas, negam esses momentos de evocação com tendência estética, em geral, essas construções tendem, no limite de seus alcances, ao pseudoestético.

Para exemplificar esse caráter privativo das emoções, citar-se-á o dormitório, onde o mais importante, naturalmente, é acomodar o sono. Por isso, precisa atender a determinados princípios de ventilação, iluminação, organização espacial da cama e dos demais utensílios que devem auxiliar o ato de dormir. Claro que, nesse caso, não há o interesse – sempre em princípio – de se acomodar espacialmente a mobília para funções decorativas e de apoio visual: em última instância, a prioridade é do sono. O mesmo pode-se dizer da organização da cozinha, da sala e de demais cômodos da habitação. Caso haja algum objeto singular que se questione uma particularidade estética, esse utensílio precisa ser destacado do uso prático imediato para ser exposto “em isolamento em um museu, para que se possa impor sua possível natureza estética” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 146).

Essa diferença, entre a conformação espacial pública e privada, já é satisfatória para apresentar o principal elemento comum à arquitetura e ao artesanato artístico. Nesses dois casos, o sujeito se depara com a própria realidade concreta, não com sua refiguração, isto é, um prédio é de fato um edifício e, um conjunto de móveis, é efetivamente uma mobília. Tanto no caso arquitetônico como no do artesanato artístico, independentemente da produção de refigurações estéticas ou pseudoestéticas, tratam-se de objetos realmente presentes na vida cotidiana, o que lhes garante a condição de satisfazer, conscientemente, um atendimento anteriormente planejado para o cumprimento de uma necessidade prática do dia a dia.⁶⁶

⁶⁶ Não se pode desprezar o fato de que, por exemplo, um armário, uma cadeira, uma mesa, ou mesmo uma panela, ainda que fora da esfera do gosto privado de seu possuidor, continuam como utensílios para atendimento a uma necessidade útil. Do mesmo modo, a utilização de um prédio como residência, loja comercial ou como um restaurante independem da criação espacial que carregue orientação estética.

No caso do artesanato artístico, não se trata, como na conformação arquitetônica, da criação do espaço propriamente dito. Naquele, o que se produz são objetos singulares que, geralmente, não são criados para ocupação de um espaço determinado especificamente para eles. A sua distribuição é disposta, até certo ponto casualmente, de modo que os acolha para atender uma finalidade prática. Conclui-se que a universalidade, aqui, está enormemente diminuída: a missão social, por ser deslocada para a singularidade privada, fica comprometida em sentido estético. Por isso, o máximo que pode atingir é, no limite, uma conformação com tendência pseudoestética.

Outra distinção é o fato de se tratar de objetos singulares. Relembrando: como a arquitetura cria um grupo de reflexos desantropomórficos – os quais, por sua estrutura de conformação espacial, transformam-se em antropomorfização –, observa-se que, no artesanato artístico, desaparece a necessidade puramente científica que há naquela. Esse elemento desantropomorfizador puramente científico, como debatido, é de suma importância para o desenvolvimento da conformação arquitetônica. No caso do artesanato artístico, “bastam, como linha geral de desenvolvimento, as generalizações e tendências desantropomorfizadoras que costumeiramente caracterizam o trabalho manual” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 147).

A luta da arquitetura para se alçar ao patamar estético reflete a própria luta histórica da humanidade, haja vista que a conformação espacial representa uma vitória do humano sobre a natureza. Esse é o motivo que justifica a mimese artística-visual-evocadora, presente na arquitetura, refletir a peleja da evolução social contra as forças naturais e seu equilíbrio estático que se converte no fundamento da arte arquitetônica. Aqui, a tarefa da mimese estética é transformar essas universalidades, que tem o desenvolvimento coletivo como um de seus princípios, em particularidades antropomorfizadoras. Não se pode esquecer que essa transformação se dá mediante a atividade do reflexo, ou seja, do modo como a consciência capta a realidade.

No artesanato artístico, contudo, também existe certa vitória sobre a natureza. Mesmo faltando o caráter de universalidade, opera-se aqui, indubitavelmente, uma conquista sobre o mundo natural. Tal sucesso, não obstante, em nada se compara com o caso da arquitetura, em que há, seguramente, uma vitória que decide o destino humano. Nesse tipo de artesanato existe, como ocorre no cotidiano, uma entre tantas outras conquistas que faz a humanidade avançar, e não se nega, também, um acento emocional. Decididamente, essa acentuação não pode se comparar em dimensão de intensidade e extensividade ao que ocorre na arquitetura.

Para que essa distinção ganhe limpidez, é preciso adiantar que o caráter mais geral desse tipo de produção carrega uma dupla expressão: primeiro, como princípio comum implícito em todo modo singular de manifestação, apresenta parentesco interno com particularidades infinitamente variadas; segundo, sua determinação dá-se em dialética com o histórico-socialmente determinado. Eis a formulação de Lukács acerca da problemática da conquista da natureza pelo artesanato artístico, sem, no entanto, desencadear o patamar puramente estético:

A alegria, o orgulho etc., pelas conquistas não chega ao *phatos* do social e geral, senão que segue sendo um elemento da vida cotidiana normal. Isto tem como consequência que a forma e o conteúdo dos afetos suscitados permaneçam no âmbito da personalidade singular privada, a qual é, sem dúvida sempre ao mesmo tempo, membro de um estamento, de uma classe, de uma nação etc. (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 148)

Por todo esse conjunto de fatores, a finalidade do princípio organizador concreto dos produtos criados por essa classe de objetos, será sempre o uso útil pelo indivíduo em sua singularidade privada.

Depois de se debater o artesanato artístico, como adiantado, um segundo grupo importante de fenômenos a ser estudado, tendo a arquitetura como base, é a Jardinagem. Haja vista que o jardim nasce, assim como o meio arquitetônico, das ne-

cessidades vitais diretamente práticas. Como na arquitetura, na jardinagem também se opera uma duplicação da mimese. A gênese estética do jardim tem como base a vitória do sujeito humano sobre a natureza. Esse fato essencial ocorre quando sentimentos de satisfação e prazer são desencadeados pelo uso prático de produtos humanos com base na matéria natural, por exemplo, o cultivo de determinada planta em um jardim. Inicialmente, para o jardineiro, o que mais importa é conseguir uma melhor utilização orgânica do material disponível, a exemplo das plantas. Depois, paulatinamente, desprende-se a organização geométrica e os níveis distintos de conformação ao natural. Em outras palavras, primeiro, o praticante precisa garantir a vida da matéria orgânica, em seguida, sua preocupação se volta para dar forma a esse material.

A dupla mimese tem, nesse fato, sua estrutura fundamental. O primeiro momento precisa ter como base o reflexo desantropomorfizador, pois tem como princípio garantir a vida das plantas, respeitar suas leis imanentes de nascimento, florescimento e desenvolvimento. O segundo momento, que registra a missão social estética da jardinagem, ergue-se sobre as necessidades sociais que a utilização do jardim faz despertar em forma de emoções antropomorfizadas em seus produtores e receptores.

A arquitetura e a jardinagem, entretanto, partilham da seguinte ambiguidade: por um lado, a realidade objetiva tem caráter dominante nos dois casos e, por outro, ambas são incapazes de expressar negatividades. É impossível a um jardim desencadear emoções que não sejam positivas. Tais emoções, pela natureza do conteúdo aqui refigurado, apenas podem estar vinculadas a vivências afirmativas. Como explica o marxista húngaro, não vale para a realidade arquitetônica a básica indicação aristotélica de que o sujeito humano pode ter satisfação estética com algo que na vida é repulsivo. Na arquitetura: “a afirmação ou negação do conteúdo emocional desencadeado é afirmação ou negação direta e sem resíduo da coisa mesma, da realidade em questão tal como ela é” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 158).

Não são só proximidades, no entanto, que partilham a jardinagem e a arquitetura. O fato de esta ter como material de tratamento a matéria inorgânica, e aquela o material orgânico, produz também essenciais distinções. Por mais decisivo que seja para o desenvolvimento humano o registro de uma vitória sobre a matéria orgânica, essa conquista, porém, não pode ser comparada com o que ocorre na arquitetura, em que a vitória se consigna por meio de uma transformação radical. No jardim, o sujeito apenas pode decidir sobre escolhas adequadas acerca de determinadas espécies para certos ambientes, germiná-las, hibridizá-las, transplantá-las etc. Ao fim e ao cabo, as plantas seguem sendo individualidades orgânicas que apenas podem se desenvolver sob leis apropriadas naturalmente. Exatamente sobre essa manutenção das condições naturais, reside a antinomia fundamental do jardim.

Para seguir as orientações marxianas, de que os paradoxos se explicam na medida em que se esclarecem, é conveniente notar que, enquanto no meio arquitetônico se expressa, patentemente, a mão humana, a formação paisagística, pelo seu caráter orgânico, jamais poderá conquistar um patamar de liberdade absoluta sobre a natureza. A jardinagem pode, porém, expressar-se como uma parte da arquitetura, de tal modo que o momento natural seja o dominante. Essa articulação existe quando os produtos criados naturalmente são dispostos de modo que orientam dignamente o entorno espacial, quando conduzem o apreciador a perceber o produzido, destacando e completando seus princípios internos.

O resultado, nesse caso, é que uma paisagem criada pela mão humana abarca a edificação ao ponto de inseri-la em uma conexão natural⁶⁷. O que mais importa destacar aqui é que o “[...] lugar do individual na particularidade estética da jardinagem não é da mesma natureza que na arquitetura” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 160). Os objetos da jardinagem, por terem natureza orgânica, impedem que a existência individual desapareça por completo: haverá sempre a con-

⁶⁷ Pense-se, por exemplo, no complexo palaciano de Alambra, em Granada, Espanha.

servação de algum dado individual. A estrutura inorgânica da arquitetura, por sua vez, facilita o domínio absoluto da universalidade de modo que a singularidade apenas existe esteticamente em função de sua conexão com a totalidade.

Lukács (1967, v.4, p. 164) adverte que mesmo os jardins que são construídos sob inspiração da arquitetura, mostram simplesmente que a especificidade da missão social da jardinagem transforma as categorias óticas do jardim “em categorias estético-miméticas, sua universalidade e sua singularidade em particularidade estética, e, ao mesmo tempo, eleva as emoções suscitadas pelo todo a uma altura na qual podem ampliar-se e interiorizar-se até construir um ‘mundo’ do homem”. Esse ganho da jardinagem, quando em subordinação à arquitetura, acaba, em muitos casos, por expressar a carência do jardim em produzir, por si mesmo, a generalização social. Em uma expressão: a produção de um mundo próprio.⁶⁸

Como insiste o esteta, a jardinagem é mais lábil, ou seja, nela há, com mais intensidade, a tendência a um declínio ao meramente privado, uma vez que o jardim, por sua natureza vegetal, tem mais dificuldade de produzir uma homogeneidade esteticamente conformada que, pela ação da particularidade, articule totalidade relativa com a singularidade. Para Lukács (1967, v.4, p. 166), parece claro que aqui se trata da manifestação polarizada de um fenômeno unitário; isto é, “[...] de uma mimese do intercâmbio da sociedade com a natureza a um nível no qual são problemáticas as possibilidades de penetrar essas formações miméticas com os princípios da antropomorfização estético-evocadora”. Essa desvantagem de se produzir no jardim um meio estético-evocador, tem raízes nas possibilidades de elaboração humana, bem como no próprio material a ser elaborado.⁶⁹

68 Para Lukács, na missão social da conformação paisagística manifesta-se profundas peculiaridades: articulação entre o comum e o generalizável. Tal articulação, do ponto de vista social, deixa claro que a jardinagem não pode expor a mesma solidez apresentada pelo meio arquitetônico.

69 É preciso observar que o metabolismo da sociedade com a natureza – isso vale para todas as artes – é o campo de ação onde a subjetividade criadora encontra, na fase pré-artística, o peculiar mundo objetivo, cuja íntima articulação possibilita que se brotem os germes da refiguração.

Essas indicações são suficientes para que se aponte para o fato de que a missão social da jardinagem sofreu, por força de sua natureza artística, uma inclinação para atender as necessidades privadas. Na conformação que se cria por meio do jardim, a singularidade privada se alça ao primeiro plano. Como debatido, as tendências que empurram esse meio para favorecer a individualidade privada são as mesmas que operam sobre o meio arquitetônico.

Uma diferença fundamental não pode ser escamoteada: na arquitetura, a decadência ideológica burguesa se fez presente de modo paulatino, com agudização sob as crises do capitalismo. A natureza da jardinagem, por sua vez, possibilitou que sua missão social comprovasse a vitória imediata e completa do privativo sobre o universal. Pode-se ver que as contradições imanentes ao jardim se expressam com muita clareza, desde o início, como elemento da luta revolucionária da burguesia ascendente. Quando essa classe atinge o poder, a jardinagem se transforma em elo de demonstração da acomodação burguesa muito mais direta e imediatamente do que a arquitetura. Lamentavelmente, a conformação paisagística, por meio de sua capacidade de conformar a personalidade privada, demonstra, como nenhuma outra refiguração, como a burguesia inaugura seu estágio de ideológico decadente.

Se já no período da Revolução Francesa, quando a luta por sua justificativa era ainda uma parte do programa revolucionário da classe burguesa, essas forças do privado, dissolutivas do estético, eram tão intensas, como se acaba de ver, compreende-se que, depois da vitória das formas de vida burguesas sobre as do absolutismo feudal, a força do privado, destrutora das formas, impuseram-se ainda mais energicamente (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 172).

Como argumenta o filósofo magiar, ainda no século XVII, via-se o autêntico entusiasmo causado por um jardim, que mesmo sendo obra humana, era uma orientação do sujeito

criador que, sobre as leis da natureza, ordenava o todo e as multiplicidades das partes, conformando a totalidade que, ao mesmo tempo, visibilizava o detalhe. São justamente, porém, essas tendências contrapostas, mais drásticas que em qualquer outra refiguração artística, que fazem da jardinagem um conforto visual privado.⁷⁰

Com essa constatação, o autor quer destacar que as demandas do dia a dia possuem uma vontade peculiar de se impor que, geralmente, caminham atadas com a intenção de negar, de modo não menos apaixonado, o que reside no passado. Essa negação persiste de modo bem mais claro nas demais conformações do que na jardinagem, a qual, por força de suas contradições, melhor se adequou aos desejos da ideologia decadente da burguesia.

Isso pode se justificar melhor pelo fato de que as formações de natureza orgânica, a disposição de seus objetos naturais, mesmo que se inclinem a evocar algo aparentado com o campo estético, em essência, não criam um mundo próprio que proponha uma tensão substantiva entre o sujeito humano e sua vida. Na jardinagem, a obra não se fecha em si como ocorre nas demais obras de arte. O que se vê, ao contrário, é uma atividade que, embora seja eficaz em seu mundo objetivo, o é para um sujeito humano privado, que, por esse caráter, fossiliza-se em uma objetividade privada.

8.3. Arquitetura e decadência ideológica burguesa: um resumo

Como já alertou Marx e Engels (2007), as ideias da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes: a classe que tem o poder material torna-se a potência que domina espiritualmente toda a sociedade. Isso implica dizer que a força ideológica do imperialismo capitalista, por ser decadente, influencia a arqui-

70 Não se pode desconsiderar a existência de inúmeras transições e distinções qualitativas entre cada caso dado. Mesmo a existência de muitos parques, jardins, matas e paisagens ao redor do mundo não anula o fato básico fundamental do papel assumido pela jardinagem após o apogeu da burguesia.

tetura para a decadência. Tal ideologia somente pode exigir uma finalidade social que, em nome da sua classe dominante decadente adequa às necessidades humanas visuais de intenção autoconsciente, algo compatível com sua decadência. Em outros termos, as construções de espaços apenas podem refletir as tendências evolutivas do capitalismo. Por isso: “todos os esforços orientados de algum modo a conseguir efeitos artísticos tem que se ocupar de questões secundárias (cor dos edifícios, suavização da desumanidade nas fachadas etc.), limitando-se a produzir algo que pelo menos seja agradável” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 141).

A consequência do cenário de decadência é que o pensamento arquitetônico se limita, exclusivamente, à parte não artística de seu movimento. A arquitetura sob a decadência ideológica burguesa absorve, de modo geral, apenas os elementos científico-desantropomorfizadores existentes no reflexo da realidade. O máximo que se consegue com esse movimento decadente é um resultado que concentra a utilização do espaço operado sobre elementos ótimo-tecnológicos. Como no caso arquitetônico há uma imediata identificação com o reflexo desantropomórfico, criando-se, portanto, obstáculos ao nascimento da segunda mimese – antropomórfica –, conseqüentemente, à refiguração artística. Em decorrência de tais dificuldades, a arquitetura moderna carrega como tendência a aniquilação total da conformação visual do espaço, o que elimina quase que totalmente a possibilidade de refiguração artística pelo ordenamento do espaço.

Naturalmente, as ideologias produzidas sob o capitalismo imperialista, em sua versão de aprofundar a decadência ideológica, apoiam e desenvolvem, como podem, as tendências que empurram a arte arquitetônica para a vulgaridade pomposa e subjetivista. Nas condições socioeconômicas e históricas do presente, portanto, não é possível à arquitetura romper com o fetiche da ideologia imperialista decadente.

O capitalismo imperialista, por sua natureza decadente, cria muitos obstáculos ao desenvolvimento da conformação espacial; aqui, apenas em situações excepcionais, há a possibilidade de refigurações estéticas. Nesse cenário, sem excluir as excepcionalidades, as habitações privadas erguem-se em atendimento a necessidades comerciais e tecnológicas. Os espaços internos são projetados para atender às finalidades prático-imediatas, cuja orientação segue a última moda vigente que, por sua vez, é orientada pela ideologia de classe. Naturalmente, vale a pena registrar, o juízo de valor decadente da burguesia de plantão, muda na velocidade do gosto de cada ocasião. Disso se conclui que os espaços externos e internos, bem como sua mobília e utensílios, inclusive a jardinagem, não têm como assumir um caráter visual conformado ao humano.⁷¹ Sob essa estrutura decadente, o artesanato artístico, que teria como tarefa a eleição, a ordenação e a instalação espacial dos objetos em espaços internos, fica submetido a pontos de vistas privativos, pois o que deseja cada sujeito singular é “[...] instalar sua vida privada, individual, tão prática, útil, agradável e comodamente como lhe seja possível” (LUKÁCS, 1967, v.4, p. 154).

O autor húngaro considera que a missão social da jardinagem se dissolve com muita força, principalmente, quando se considera a eficácia do princípio do estado de ânimo social em relação à natureza. Após o século XIX, o ânimo social em relação ao meio natural transforma-se completamente e passa a assumir uma posição de passividade. Quando se põe em plano secundário as determinações ob-

71 O resultado dessa problemática (sua vitória ou derrota) não se inclina para o estético. Por um lado, a resultante apresenta-se com finalidades puramente práticas, com base em dados técnico-objetivistas, por outro, a consequência é meramente pessoal-subjetivista. Mesmo que não se exclua a articulação entre esses dois resultados, os objetos conseguidos convertem-se, portanto, em membro de uma totalidade que tem fundamento orientado sob as condições e costumes de determinada personalidade privada. A unidade emocional que esse processo produz, ou seja, o conteúdo emocional que assim se desdobra, advém de uma singularidade pessoal privada. Não irradia a objetivação estética criadora de mundo como se cria na conformação espacial estético-arquitetônica, em que a missão social se cumpre em decorrência da legalidade estrutural de sua mimese. Isso acontece porque os momentos da singularidade privada são superados e em seu lugar aparece, de modo conservado e em forma mais pura e concreta possível, o que é comum histórico-socialmente ao humano.

jetivas do jardim, substituindo-a por uma atmosfera direta e puramente subjetiva, força-se que as categorias estéticas presentes contraditoriamente na jardinagem se autodissolvam, convertendo-se, por sua vez, em fundamento do estado de ânimo que se erige após o início da decadência ideológica burguesa.

Capítulo X Cinema em Lukács: a atmosfera psíquica em movimento

*Suponho que me entender não é uma questão de inteligência
e sim de sentir, de entrar em contato...
Ou toca, ou não toca.
(Clarice Lispector)*

10. Introdução

O cinema é fruto de uma classe de reflexo que duplica a mimese. Ele possui, contudo, assim como os outros casos de mimese duplicada, elementos que lhe garantem determinadas particularidades. Para se investigar a chamada sétima arte sob as orientações teóricas lukacsianas, opta-se por elencar alguns dos principais elementos que conferem ao meio fílmico suas decisivas particularidades. São eles: 1) relação com o desenvolvimento da técnica; 2) autenticidade cinematográfica; 3) tendência a minimizar a objetividade indeterminada: labilidade e elasticidade; 4) atmosfera psíquica; 5) “linguagem” cinematográfica.⁷²

Para tratar desses pontos, duas questões precisam ser advertidas. Primeiramente, a concepção estético-cinematográfica de Lukács (1966, v.1, v.2; 1967, v.3, v.4) não se resume a esses pontos. Em segundo lugar, essa divisão não pode ser abordada sem considerar uma constante e ineliminável dialética entre esses elementos, bem como entre eles e diversos outros pontos que se entrecruzam. O presente capítulo opta por tematizar a problemática com base em seus traços centrais somente para criar melhores condições expositivas e para a compreensão leitora ser a mais clara possível, sem perder de vista a fidelidade ao autor húngaro.

⁷² No entendimento do autor, a “linguagem” artística do filme é, exatamente, o seu meio homogêneo.

10.1. Duplicação mimética em movimento: autenticidade e objetividade indeterminada na atmosfera anímica cinematográfica

10.1.1. Relação com o desenvolvimento da técnica

Começa-se pela relação que o cinema mantém com o desenvolvimento da técnica. Para atender a esse plano, iniciam-se alguns distanciamentos e algumas proximidades entre a arquitetura e o cinema. Na arquitetura, a duplicação mimética constrói-se sobre uma realidade concreta, cuja passagem ao estético não afeta o ser-em-si da construção real: o efeito evocativo-estético arquitetônico processa-se na segunda mimese. De modo distinto, o produto estético da técnica que possibilita o desenvolvimento do cinema é, desde o início, uma refiguração da realidade, nunca o real em sua concretude desantropomórfica. Nas construções, a duplicação mimética preserva o fato originário, pois mesmo que o efeito visual possa subsumir o meramente útil, a utilidade sempre estará em primeiro plano. A duplicação mimética do meio cinematográfico, por sua vez, reflete um dado unitário da realidade, cuja refiguração anula qualquer rastro de sua gênese.

Há, no entanto, uma proximidade capital entre as duas artes. A evolução da base econômica criou, para ambas, a possibilidade de determinadas alternativas tecnológicas. Cada uma, à sua maneira específica, abraçou essa possibilidade de modo que pudesse cumprir sua missão social peculiar. Esse registro é importante, pois desfaz o equívoco de se acreditar que a evolução da técnica se dá igual à artística.

Na arquitetura, os elementos tecnológicos possibilitados pelo desenvolvimento da economia não apresentam caráter visual, senão secundariamente. No filme, a técnica fotográfica como elemento primário é tão somente um reflexo visual da realidade. No caso arquitetônico, somente com a entrada da segunda mimese é que a conformação visual pode aparecer como elemento evocador. Apenas depois do cumpri-

mento das funções espaciais desantropomórficas, é que a arquitetura pode chamar a segunda mimese, que é propriamente artística. No caso da fotografia cinematográfica, elemento tecnológico do cinema, o fotografado desantropomorficamente, mediado pelas situações vivenciadas pelo sujeito em seu cotidiano, é antropomorfizado.

Para ambas as artes, a passagem ao estético, que se dá pela duplicação mimética, apenas pode ocorrer sobre a base da técnica. Diferentemente da arquitetura, porém, o cinema não cria simples e objetivamente a partir das alternativas que lhe impõe a tecnologia. Para que o filme produza seu efeito catártico, precisa considerar sua missão social. De modo breve: o cinema precisa fazer visível, desde o início, um mundo significativamente apropriado à sensibilidade humana, cujas legalidades estéticas imanentes de seu meio homogêneo possam dar mobilidade ao que é o verdadeiramente humano-social.

Definida essa distinção, já se pode tematizar a relação entre o cinema e a técnica. O decisivo para a mimese duplicada no cinema está no fato de que a fotografia em si possibilita um reflexo desantropomórfico da realidade. O caráter estético contido na técnica cinematográfica duplica a mimese, possibilitando a superação da desantropomorfização presente na fotografia.⁷³ Com a superação do elemento desantropomórfico, há uma maior proximidade entre o refigurado e a visualidade compartilhada pelos viventes na cotidianidade. Os efeitos que daqui se podem desencadear seriam impossíveis, como demonstrado, sem um determinado desenvolvimento da técnica, cuja altura tecnológica apenas pode ser alcançada sobre a base de um capitalismo altamente desenvolvido. No cinema, mais que em qualquer outra arte – inclusive a arquitetura –, a influência desse desenvolvimento sobre a refiguração artística é bem mais patente.

⁷³ Não há como se debater aqui o caso da fotografia artística que, por sua força refigurativa, tem por obrigação estética antropomorfizar. Consideremos, para efeito da redação do capítulo, apenas a fotografia que se pretende ótico-mecanicamente fiel à realidade.

Dessa constatação, desprendem-se diversos desdobramentos para o desenvolvimento do cinema como arte substantiva. O primeiro e mais importante é que na gênese dessa arte manifesta-se o seu caráter capitalista, ou seja, o cinema é, desde o início, intelectual e tecnicamente, um produto do capitalismo e isso tem como consequência⁷⁴ “que toda a produção cinematográfica está incondicionalmente subordinada aos interesses capitalistas” (LUKÁCS, 2013, p. 85).⁷⁵

O mais importante para o caso do cinema é destacar que a segunda mimese se responsabiliza por realizar uma transformação qualitativamente distinta da primeira. Lukács dialoga com Walter Benjamin (2012) para melhor aclarar como se processa essa transformação a partir da diferenciação entre o ator teatral e o que atua na telona. O ator de teatro, desde o princípio da elaboração da personagem, sustenta Lukács em desacordo com o filósofo alemão, apresenta-se no sentido de propor uma reelaboração possível do real. Seu trabalho é pôr em movimento, a serviço da interpretação e por meio de sua personagem, um conjunto de gestos, acenos mímicos, entre outros recursos que a totalidade de seu corpo permite. Esse conjunto de elementos faz com que a interpretação do ator cinematográfico seja qualitativamente diferente da atuação teatral.

Um segundo ponto em que há desencontro entre os dois filósofos refere-se ao que Benjamin (2012) chama de “aura”. Para ele, a falta de contato entre o público e o ator – como ocorre no teatro – nega o caráter de irrepetibilidade que se produz na “aura” teatral. Para Lukács, o que se cria entre o ator do cine e o público é uma relação de novo tipo, ou seja,

74 Com essa subordinação e considerando a decadência capitalista, a existência de ilhas de salvaguarda da autenticidade artística encontra maiores obstáculos de surgimento e manutenção. Dizer que elas não existem seria uma simplificação grosseira. As margens de manobras para a produção da arte cinematográfica autêntica são, no entanto, reduzidas em comparação com outras artes. Como cada arte específica tem especificidades peculiares, essas ilhas e suas margens de manobras precisam ser estudadas com radical distanciamento dos dogmatismos mecanicistas e das fantasias idealistas.

75 Aproveitamos esta oportunidade para registrar nossos agradecimentos à saudosa Professora Livia Cotrim, que realizou a tradução do alemão para o português da seção em que Lukács trata do cinema. Ver: LUKÁCS, Georg. **Filme**. Tradução de Livia Cotrim. In: CHAGAS, Rodrigo (Org.). **Cinema, Educação & Arte**. Boa Vista: editora da UFRR, 2013, p. 83- 110.

mesmo que esta atuação não seja, como no teatro, diretamente uma ação humana presente e sem mediações tecnológicas profundas, permanece uma relação entre pessoas; isto é, o ator do cinema representa uma pessoa em ação. Para reforçar seu argumento, o marxista húngaro ainda lembra que em um quadro também se encontram refigurações de pessoas que não estão imediatamente presentes. Esse fato, porém, não é decisivo para que o citado quadro se converta, ou não, em arte autêntica.

10.1.2. Autenticidade cinematográfica

A qualidade distintiva entre as atuações teatrais e as cinematográficas possibilita tematizar a grande autenticidade possível ao reflexo filmico. O meio homogêneo presente nesta classe de reflexo, em consequência de sua grande proximidade ao cotidiano, carrega consigo uma enorme possibilidade de autenticidade. A lente da câmera fotográfica, como entende Lukács, é impessoal e infalível. Toda fotografia, independentemente de ser artística ou não, revela, necessariamente, o objeto que fotografou. Quando se trata da produção de um efeito chocante, no momento em que se fotografa um dado qualquer, a impressão que se pretende causar com o resultado da refiguração precisa ser referenciado ao objeto que o gerou⁷⁶. As fotografias encontradas nos filmes não exigem da fonte fotográfica fidelidade mecânico-ótico da realidade. Mesmo dispensando a precisão em relação ao objeto dado, a movimentação instantânea cinematográfica não pode prescindir da autenticidade do que se refigura.

O reflexo captado pela fotografia filmica, como se sabe, pertence diretamente à realidade, porém, ao contrário da foto mecânico-ótico, não é a realidade concretamente dada. Como refigura a realidade, originariamente desantropomórfica, de um modo mecanicamente fiel, a fotografia cinematográfica, ao fixar o fotografado, precisa conservar, por meio da duplicação mimética, a autenticidade da realidade. Essa

76 Há, inclusive, a utilização da fotografia como elemento científico para registro documental, entre outras utilizações. Em casos como esses, é muito importante a fidelidade ao objeto fotografado.

segunda mimese, por ter natureza artística, antropomorfiza o material que recebe do registro mecânico-ótico: **primeira mimese**.

Quando o receptor é submetido ao efeito proporcionado pela fotografia filmica – já antropomorfizada – quando ele se vê diante da fidelidade por um lado e a autenticidade por outro, o acento emotivo causado pelo efeito recai sobre o elemento da autenticidade: pousa sobre a segunda mimese (antropomórfica). Lukács denomina esse efeito de atmosfera anímica. Para o autor, isso ocorre em consequência da proximidade tempo-espacial que o cinema mantém com a vida cotidiana. Como a fonte dessa autenticidade é a cotidianidade, solo de onde brotam as inspirações que alimentam o reflexo cinematográfico, o selo de autêntico assume o papel essencial do meio homogêneo da chamada sétima arte. Isto é, o que foi fotografado apenas pode se tornar sensível como elemento especificamente visual do objeto dado se ele for um ser real e objetivamente presente.

Acresce-se a isso o seguinte: a qualidade que garante a autenticidade está determinada já pela estrutura do dado captado da realidade, vinda, por seu turno, do cotidiano. Para se exemplificar essa autenticidade e, assim, reforçar a argumentação, tome-se o exemplo de uma fotografia que, mesmo sendo considerada de baixa qualidade artística, não perde seu selo de autêntica, visto que o fotografado não se desfaz: fica registrado como dado real. Soma-se ainda o fato que, em contrapartida às outras artes visuais, no filme, do mesmo modo como ocorre na vida concreta, a visualidade e o decurso temporal real andam juntos e o tempo presente é um momento da realidade que registra a transição entre o passado e o futuro. Esse conjunto de fatores, portanto, garante ao filme sua grande estampa de autenticidade.

Sobre o esclarecimento de como a relação entre fidelidade fotográfica e proximidade com o cotidiano patenteia a autenticidade filmica, abre-se a condição para que o debate enfrente a tendência do meio homogêneo cinematográfico de produzir certa minimização da objetividade indeterminada.

10.1.3. Tendência a minimizar a objetividade indeterminada: labilidade e elasticidade

Para que essa tematização se sustente adequadamente, utiliza-se como recurso de exposição a proximidade entre o cinema e as artes plásticas. Na pintura, a conformação apenas pode atingir seu objetivo quando dá forma a pessoas, animais, plantas, coisas e relações entre tais elementos. O quadro, para se sustentar esteticamente, assume um caráter eminentemente de objetividade indeterminada, ou seja, um pé ou uma mão não são necessariamente membros do corpo, uma morte não é um óbito real.

O filme, como debatido, é um reflexo visual, o que impossibilita que ele suporte a objetividade indeterminada presente nas artes plásticas. Como isso se explica? As imagens refletidas, por guardarem proximidade à vida, conservam determinado nível de fidelidade ao real. Essa fidelidade, articulada ao acompanhamento do decurso temporal, produz a tendência cinematográfica de minimização da objetividade indeterminada. Isso significa que o filme minimiza a objetividade indeterminada em decorrências de sua estrutura estético-evocativa de visualidade articulada à temporalidade, apoiada, por sua natureza estética, em uma fotografia manifestadamente próxima à vida real.

Dois elementos precisam ser destacados. Primeiro, a objetividade indeterminada é uma característica do campo artístico, presente, portanto, nas demais artes. É próprio do cinema a minimização da objetividade indeterminada: “A autenticidade do ser-fotografado [no filme] cria um meio homogêneo que aproxima o ‘mundo’ configurado ao do cotidiano muito mais intensamente do que é possível e admissível nas outras artes” (LUKÁCS, 2013, p. 95). Segundo, esse processo é o artifício encontrado pelo cinema para assaltar catarticamente seu receptor.⁷⁷

⁷⁷ O professor Sander Castelo, ao analisar o presente capítulo, advertiu-me sobre a existência de alguns procedimentos narrativos que possibilitam maximizar a objetividade indeterminada. São eles: focar mais em personagens com ambiguidade moral do que na ação; deambulação constante; desfechos inconclusos; montagem descontínua, planos-sequências, entre outros elementos. Aproveito para registrar meus mais sinceros agradecimentos à atenção de Sander com minha produção.

O que significa, então, a proximidade entre o cinema à vida? “significa, pois, uma tendência a uma vida dada, tanto quanto possível, de modo imediatamente transparente e panorâmico, uma exigência sempre presente para o homem do cotidiano em relação ao seu entorno” (LUKÁCS, 2013, p. 91).

Estando claro o que o autor entende por proximidade entre filme e vida, considerar-se-á, por intermédio da exemplificação do cinema mudo, como o filósofo ilustra sua tese de que o reflexo filmico produz a tendência a minimizar a objetividade indeterminada. O cinema mudo recorre a mensagens de textos expostas ao pé da tela para realizar a minimização e dar precisão ao sentido factual da tonalidade atmosférica anímica do filme, bem como para dar sentido ao sequenciamento da visualidade, ao acompanhamento musical. Sua intenção é enlaçar o todo da atmosfera psíquica transcorrida na telona.⁷⁸

A minimização da objetividade indeterminada, motivada pela proximidade que o filme guarda com a vida, determina as questões decisivas do estilo próprio ao reflexo cinematográfico. Entre essas questões estilísticas decisivas, importa tematizar dois elementos que têm importantíssimas consequências para a principal contradição em que se sustenta o reflexo filmico: labilidade e elasticidade. Como ilustra Lukács (2013, p. 91), no cinema,

a elasticidade do meio homogêneo é tão acentuada que muitas vezes transpassa para uma elevada labilidade, já porque a segunda imediaticidade da configuração artística deve se reaproximar tanto da imediaticidade da vida. O lado subjetivo dessa constelação corresponde exatamente a sua essência objetiva: a transformação do homem inteiro do cotidiano no homem inteiramente, orientado ao próprio mundo do meio homogêneo, é aqui muito menos brusca, se mostra menos como um salto, do que em todas as outras artes.

⁷⁸ Na música e na pintura – com derivadas mediações nas demais artes – não há essa proximidade à autenticidade da vida cotidiana que a atmosfera anímica do filme consegue produzir.

O fato de ser elástica por um lado e lábil por outro, confere ao reflexo filmico a seguinte especificidade: uma multiplicidade ilimitada de possibilidades. Exatamente essa peculiaridade, associada a uma sensibilíssima proximidade à vida, confere ao meio do cinema a possibilidade – somente a possibilidade – de ser uma arte popular autêntica e de grande dimensão. Do mesmo modo que possui ilimitadas possibilidades de se tornar um veículo autenticamente artístico das aspirações das massas trabalhadoras, essa mesma ilimitada possibilidade condiciona o seu maior obstáculo. Para que se compreenda essa contradição com clareza, torna-se necessário explicar, com um pouco mais de elementos, como funciona a elasticidade e a labilidade.

Dizer que o meio homogêneo cinematográfico é lábil, expressa que, nessa classe de reflexo, a transição entre o homem-inteiro e o homem-inteiramente é mais lisa e mais fácil que nas outras conformações artísticas. Isso torna possível a refiguração de um mundo no qual a multiplicidade sem limites dos modos de conformação filmicos, acaba por satisfazer as necessidades mais privadas que acometem o receptor, por exemplo, seus sonhos e instintos de diversas ordens. Essa possibilidade abre a fresta para que a tensão entre elementos grotescos, poéticos, engraçados, tristes etc., possam se fazer presentes na mesma medida que a mais abissal cafonice depressiva ou o mais sangrento e violento sadismo.

A elasticidade, por sua vez, é a capacidade de fazer com que o homem-inteiro passe, relativamente completo, ao homem-inteiramente. O abandono da imediaticidade da vida cotidiana, que salta o homem-inteiro para um patamar superior de reflexão, possibilitando que ele ultrapasse a cotidianidade, mesmo sendo um efeito momentâneo, por seu caráter elástico, pode refigurar o cotidiano de modo que ele se encha de sensibilidade poética, contudo, sem se carregar do naturalismo detalhista da vida cotidiana. A associação do caráter lábil com o elástico no cinema, significa “que o filme tem igualmente a possibilidade de vir a ser uma autêntica e

grande arte popular, que ele pode se tornar uma expressão arrebatadora e compreensível para as grandes massas de sentimentos populares profundos e universais” (LUKÁCS, 2013, p. 96).

Já se pode retomar a contradição cinematográfica. Como arte temporal da visualidade, em que há um acompanhamento móvel de natureza auditiva, o cinema é a expressão sensível que possui um maior espaço de possibilidades. Ele não consegue, como a literatura, a música e a pintura, por exemplo, conformar a vida espiritual do sujeito humano em sua mais profunda interioridade. Isso se deve ao fato de essas artes, cada uma a seu modo específico de refigurar o real, conformarem o material vital sob a ordenação da objetividade indeterminada, ou seja, refiguram um dado da realidade demonstrando, por meio da obra, que o elemento artístico não é a objetividade real, senão sua conformação estética.

O que mais importa registrar aqui é que, a arte cinematográfica, para realizar seu amplo espaço de possibilidades ilimitadas, precisa minimizar a objetividade indeterminada, ou seja, reduzir, por meio da refiguração, a distância entre a imagem em movimento e a vida objetiva. Se ela renunciar a essa minimização, não conseguirá caracterizar o sujeito vivente determinado por uma situação humanamente dada.

A poesia, por exemplo, por força de seu meio homogêneo que precisa da palavra, atinge aquilo que se chamou de cume da racionalidade humana (SANTOS, 2018). A poesia, que se oferece ao meio homogêneo da literatura, cria a possibilidade de se refigurarem os dramas e destinos do espírito humano em sua mais profunda problemática, pois na arte poética, mesmo com o uso de conceitos linguísticos, a objetividade é indeterminada: a “[...] atmosfera da composição verbal poética está obrigatoriamente ausente do filme”, uma vez que no cinema se minimiza a objetividade indeterminada (LUKÁCS, 2013, p. 98-9).

Conforme interpreta Duarte (2019, p. 71), a capacidade de simbolizar esteticamente a imagem em movimento, vincu-

lando-a aos destinos humanos, cria: “A potencialidade de [re] figurar o mundo humano partindo do solo da cotidianidade, sem ser mera descrição, mas trazendo à superfície da obra a subjetividade humano-genérica”, isto é, retratar a realidade sem ser, por um lado, determinista e, por outro, sem se prender ao meramente subjetivo-individual do criador da obra.

Agora, chega-se ao momento propício para resumir o que o autor chama de motor central dos efeitos cinematográficos e, com isso, apresentar algumas considerações a mais sobre o reflexo filmico. Antes, contudo, para que o capítulo não careça de clareza, precisa-se retornar a uma questão da qual não se pode desviar, qual seja, o fato de que, em relação à atuação do ator no teatro, a interpretação das personagens no cinema representa algo radicalmente novo. O que se conquista com uma boa atuação no cinema torna-se definitivo, uma vez que, por meio da dupla mimese, a interpretação pessoal de quem atua, cria autonomamente, em cada caso dado, uma revelação sensível que se torna visual por intermédio da atuação. Em outras palavras, a atmosfera filmica possibilita a criação de tipos humanos que se configuram como expressões de uma época ou de um estilo de vida, entre outros elementos. Isso se verifica ao se registrar que, em alguns casos de boas interpretações, há a produção de tipos que acabam por representar, por exemplo, determinado padrão comportamental que ganha lastro mundial. Nesses casos, como indica o filósofo de Budapeste, a atuação é capaz de recolher da cotidianidade um conjunto de propriedades humanas e convertê-las em uma tipicidade que, mesmo vinculada a pessoa que interpreta, assume vigência social ampla.⁷⁹

⁷⁹ Para citarmos alguns exemplos utilizados pelo esteta magiar de intérpretes que logram essa tipicidade, reproduzimos os casos de Greta Garbo, que concentra as ideias de beleza de uma época, ou Asta Nielsen (Dia Asta), que encarnou a tragédia da condição feminina por meio do cinema mudo. Mas se pode somar o caso de Gérard Philipe ao incorporar em seus personagens o valor e a agilidade moral e, ainda, o abarçante de Buster Keaton que, por sua performance no cinema mudo, foi aproximado a Charlie Chaplin. O papel que as boas e excelentes interpretações têm em cada película, sempre seguindo o autor húngaro, é apenas uma oportunidade, frequentemente um pretexto, para dar vida filmica a uma determinada tipicidade que, por isso, está bem próxima ao povo do cotidiano.

Para melhor exemplificar como uma atuação registra o típico, Lukács (2013, p. 102) utiliza-se de um clássico. Escreve ele: “[...] é evidente que vemos em Chaplin o ponto culminante dessa tendência.”. O criador da personagem Carlitos não elaborou suas interpretações com base na encarnação de diversos tipos de criação poética, como se pode ver em boas interpretações teatrais que precisam da criação da personagem dada antecipadamente pelo dramaturgo. No teatro, os grandes tipos que conseguem permanecer vivos na autoconsciência da humanidade, a exemplo, cada um a seu modo específico de conformar a realidade, de Hamlet, Falstaff ou João Grilo, são personagens diversas criadas em épocas distintas pelo dramaturgo. Mesmo que muito importante para imortalizar a tipicidade, a interpretação teatral do ator não é o elo primordial para a criação da personagem típica: tal elo é produzido principalmente pelo dramaturgo.⁸⁰ Chaplin, distintamente do caso do teatro, fez simbolicamente sensível, por meio de sua existência corporal, seu gestual e sua mímica, tornando “simbolicamente sensível um típico comportamento do ‘homem simples’, do homem da multidão diante do capitalismo atual” (LUKÁCS, 2013, p. 102). Com suas criações, o autor de *Tempos modernos*, elevou-se a certa altura típica “na expressão da situação histórico-social que somente muito poucos contemporâneos foram capazes de alcançar em outras artes” (p. 102).

10.1.4. Atmosfera psíquica

Todas as condições estão dadas agora para que se possa adentrar ao tratamento do que o marxista húngaro chama de veículo capital da receptividade cinematográfica, ou seja, a totalidade que se forma na atmosfera anímica. Então, o que seria essa tonalidade atmosférica psíquica? Lukács (2013) responde que o todo dos meios técnicos (a tomada cinematográfica, por exemplo, grandes planos, enquadramento, luz, fundo etc.) apenas logram sentido estético como meio

⁸⁰ Mudando o que precisa ser mudado, isso vale também para a chamada música clássica. Na música popular, há outra relação impossível de se tratar agora.

expressivo da unidade atmosférica. É por meio da transição de uma atmosfera a outra, por intermédio dos contrastes atmosféricos, que a montagem, o corte, o ritmo, a velocidade dos movimentos, entre outros recursos cinematográficos conseguem “[...] conduzir os receptores de uma atmosfera anímica para outra no interior da atmosfera em última instância unitária do todo.” (p. 103).

O veículo principal da recepção filmica é, portanto, o todo da tonalidade atmosférica anímica. Sobretudo nessa atmosfera psíquica, no seu particular valor de despertar no receptor uma autêntica representação fotográfica, o filme encontra suas limitações e, ao mesmo tempo, suas amplas possibilidades. Tal autenticidade, como anotado, é ausente nas demais artes. Nessas, a atmosfera que se debate é apenas um momento, nunca o posto predominante. Já no cinema, a atmosfera anímica, irradiada pela autenticidade do ser dos objetos refigurados, toma o posto de satisfazer, em primeiro lugar, as exigências estéticas que lhe cabem: “O receptor vivencia, portanto, o filme como a mediação de uma realidade que o impressiona como realidade imediata da vida” (p. 104).

Esse conjunto argumentativo é o que garante a atmosfera anímica o papel de categoria ativa universal que domina o meio filmico. Não há como fugir do caráter de universalidade dessa atmosfera. Ela se processa desde o mais pastoso *kitsch*, passando pela mais constrangedora, cômica e amarga situação pela qual passa o vivente, até o mais elegante registro dos destinos, dos dramas e das confusões autenticamente humanas. Tal universalidade, entre outros elementos, tem um decisivo peso no fato de o cinema possuir uma grandiosa força ideológica, uma vez que a atmosfera produzida é responsável por penetrar todas as questões de concepção de mundo do receptor, ou seja, tudo o que se refere aos posicionamentos do sujeito humano em relação aos acontecimentos de seu tempo.

Essa ideologia, contudo, tem uma peculiaridade que não se deve tergiversar, uma vez que, motivada principalmente pela atmosfera psíquica criada pelo cinema, ela parece emanar diretamente dos objetos concretos, das próprias coisas reais e presenciadas no cotidiano do receptor. Esse elemento concede à ideologia determinada força que a faz penetrar direta e imediatamente, e, como ela age por intermédio dos atalhos emocionais, atua de modo que sua espontaneidade se faça inconsciente ao sujeito humano. Como resultado desse processo, em atendimento às exigências estéticas da atmosfera filmica, que agrupa, sequencia e monta determinadas tomadas da realidade, produz-se a possibilidade de os elementos histórico-sociais penetrarem diretamente o núcleo espiritual do receptor, gerando a possibilidade da eficácia da influência ideológica sobre seus posicionamentos.

O tema da ideologia suscita que se registre a seguinte contradição presente no cinema: “E é essa inseparabilidade entre atmosfera anímica e conteúdo ideológico na vivência do espectador que faz do filme a arte mais popular de nossa época, a forma de expressão mais eficaz das mais diferentes e opostas tendências” (LUKÁCS, 2013, p. 105). O cinema, como registra Kracauer (1988), concentra, portanto, a tipicidade que movimenta as massas populares a assumirem espontaneamente posições em relação aos conflitos que a sociedade atravessa em um dado momento histórico.

Para que se entenda adequadamente o preciso caráter ideológico presente na chamada sétima arte, torna-se necessário dar clareza a uma fundamental contradição que se processa no cinema. Ao mesmo tempo que a fotografia, base artística do filme, pode atingir a evocação estética presente no campo da arte, aproxima-se perigosamente do naturalismo mais rasteiro e desprovido de força artística. Isso se justifica, uma vez que o meio imediato em que se desenvolve o filme é essencialmente uma informação que procura exatidão em relação à realidade; pois nele: “de fato, o relato, o documento, o doutrinário, o jornalismo podem transitar para

a configuração artística tão discretamente, tão imperceptivelmente, que parece impossível identificar uma fronteira” (LUKÁCS, 2103, p. 106).

Nesse preciso aspecto, o esteta de Budapeste concorda com Benjamin (2012), haja vista que o filósofo alemão percebeu com aguda sensibilidade o perigo que há na reelaboração do documento inicial que guarda a informação real, cuja mediação tecnológica pode violentar a autenticidade da reprodução. Apesar desse perigo, pensa Lukács (2013), é exatamente tal reelaboração das distintas e diversas formas fotográficas que, sob o ordenamento da montagem e do sequenciamento – apenas possíveis ao meio homogêneo do filme –, pode elevar a refiguração cinematográfica da imersão cotidiana ao nível exigido pela arte. Sucintamente: pode soerguer o sujeito humano da esfera da cotidianidade ao patamar de registro de sua autoconsciência.

Um fator a mais precisa ser registrado sobre esse debate: todas as características específicas da “linguagem” cinematográfica concentram a mesma problemática existente no interior da linguagem utilizada na vida cotidiana. Quando a análise recai sobre o debate acerca da verdade e da mentira, da veracidade e da falsidade, incluindo aqui todas as matrizes intermediárias entre esses dois extremos e, considerando que o filme é lábil e elástico, precisa-se entender melhor a contradição inerente a essa refiguração. A característica que domina o campo do cinema, a tonalidade de sua atmosfera anímica, possui uma profundidade e uma amplitude que conseguem tocar a autenticidade humana como não é possível às demais artes. Mas, ao mesmo tempo e pelos mesmos motivos, o cinema permite uma extensíssima variabilidade que potencializa a esfera ideológica. O campo de batalha aqui é a utilização da capacidade tecnológica presente no espaço cinematográfico, não a técnica em si. Ela, por si só, não é benéfica ou maléfica, como demonstra Vieira Pinto (2008). O que se faz com a técnica e por meio dela é o elemento que deve ser analisado. O campo homogêneo do filme, contudo,

apenas tem sua potência graças à dupla mimese, uma vez que a segunda é responsável por antropomorfizar o que a técnica desantropomórfica registra.

Tome-se o exemplo da montagem para iluminar melhor a dialética presente no cinema. As produções filmicas de êxito estético, de maneira geral, são aquelas em que a montagem é utilizada para além de sua condição meramente técnica, aquelas em que a montagem é organizada de modo a fazer expressiva, estético-ideologicamente, a condição do princípio criador que o cinema possui. Na maioria das produções, no entanto, utiliza-se a montagem e os demais recursos tecnológicos pertencentes ao campo cinematográfico para dar visibilidade a películas que se orientam a trafegar a ideologia dominante. Para o escritor húngaro, nesse debate, efetuadas as mudanças necessárias, tem validade o que se aplica à literatura, ou seja, a distinção entre narração e descrição. As produções realmente preocupadas em narrar utilizam-se das categorias estéticas gerais, adequadas à peculiaridade filmica, permitindo “explicitar com detalhes o caráter artístico autêntico e verdadeiramente realista do filme, e assim libertar sua teoria e práxis de uma metafísica tecnicista-positivista da montagem” (LUKÁCS, 2013, p. 107).

10.1.5. Meio homogêneo filmico: “linguagem” cinematográfica

Para atender adequadamente ao propósito desse capítulo e encaminhar nossas considerações para uma conclusão, é necessário debater com Lukács o papel desempenhado pela “linguagem” no filme. Para dar conta desse debate, parte-se da dupla configuração com a qual o cinema mudo organiza sua conformação: por um lado, por meio de mensagens para comunicar ao receptor, usa-se a palavra cujo objetivo é informar ao espectador o que é imprescindível para a compreensão da trama; por outro, a música é utilizada como acompanhamento aditivo-evocador-estético para os fatos que se desenrolam na trama, seu objetivo é proporcionar ao receptor

uma melhor condição de entendimento acerca da atmosfera emocional desenvolvida no filme. Duas das funções que a linguagem – sem aspas – cumpre no cinema sonoro, pensa Lukács (2013), são continuações do modelo empregado pelo cinema mudo. Apenas como complemento desses dois momentos pode aparecer, em primeiro plano, o terceiro: “a linguagem como monólogo, diálogo, discurso etc., isto é, como elemento da tarefa do filme de, por meio da ação, vivificar imediatamente destinos humanos” (LUKÁCS, 2013, p. 108).

Dessas três questões, a que mais importa para demonstrar o salto que o desenvolvimento da atmosfera anímica do cinema falado tem em relação ao modelo anterior, é justamente o terceiro e último: o diálogo. Daqui desdobram-se três novos elementos que se intercalam no movimento audiovisual cinematográfico: primeiro, a comunicação, por meio do diálogo direto entre duas pessoas, de fatos imprescindíveis para o desenrolar da trama; segundo, a conversão da palavra falada, que agora se articula aos demais sons e ruídos componentes do acompanhamento atmosférico do visualmente evocado; terceiro e último, a palavra se articula a elementos dramáticos do todo da ação.

Com relação à primeira questão, ou seja, o diálogo falado diretamente entre personagens, Lukács (2013, p. 108) assim escreve:

Enquanto na épica esse dar-a-conhecer constitui uma parte essencial da própria tensão narrativa, enquanto no drama a exposição forma uma unidade orgânica com a estrutura do desenvolvimento dialogal do destino, em cada filme devem ser descobertos novos caminhos para a solução desse problema. Como aqui a palavra falada não está no centro do meio homogêneo, e por consequência só pode emergir como complemento dos acontecimentos representados de modo audiovisual, o modo de associar o máximo necessário de informação com um mínimo de estorvo prosaico da atmosfera anímica se põe a cada vez como uma questão dramaturgico-composicional particular.

No que se refere ao segundo elemento, a conversão da palavra em sons da totalidade do andamento da trama, o autor considera que esse é o elemento que melhor registra o salto entre a nova forma cinematográfica e o cinema mudo. Apenas o filme sonoro consegue reproduzir a totalidade dos ruídos, incluindo as falas das personagens, em articulação ao acompanhamento musical. Elandia Duarte (2019, p. 71), ao interpretar como o autor húngaro monta a estrutura estética cinematográfica, entende que há uma unificação de todos os elementos do filme: “som, ângulos das imagens, cortes, cores, cenários, figurinos etc., enfim, todos os aspectos do filme devem confluir para se criar um mundo subjetivo que vá além do puramente imagético”. Essa articulação, no audiovisual, entre o todo dos ruídos ambientais e determinada música, para dar maior força à atmosfera realista do filme, absorve o diálogo humano em uma totalidade compositiva sem distinção entre as partes.

Para o autor magiar, quando se considera a evolução do cinema até os dias atuais, no entanto, é seguro afirmar que a conformação cinematográfica não pode dispensar o acompanhamento musical. O filme, mesmo sonoro, para melhor conformar a atmosfera visual, carece de um acompanhamento em forma de música. Duarte (2019) entende que o cinema como imagem-sonora em movimento, possibilita que o filme sonoro absorva o cinema mudo, ainda que isso seja pela marcação da ausência de som. Disso se desprende que o papel do som no cinema vai além de trilha sonora musical.⁸¹

Lukács (2013) explica que o filme, mesmo o cinema falado, necessita de uma trilha sonora. Isso relaciona-se com o caráter existente no reflexo fílmico de minimizar objetividade indeterminada. A música, como visto no capítulo VIII, por meio da duplicação de sua mimese, entre todas as ar-

81 Duarte (2019, p. 81) cita como exemplo os filmes dos irmãos Luc e Jean-Pierre Dardenne, para quem o som emerge de dentro da atmosfera anímica, contribuindo desse modo, “[...] não para a minimização da preponderância ontológica da imagem no cinema, mas na ênfase da sua relação dialética e direta com a sonoridade”.

tes, é aquela que possui maior objetividade indeterminada. Como debatido, o cinema, ao contrário, minimiza sua objetividade indeterminada. Nada mais adequado, para equilibrar essa indeterminação da objetividade, colhida de uma conformação externa produzida pelo filme, que um acompanhamento musical, o qual, por meio de sua duplicação mimética e força refigurativa, tende a conformar a mais profunda intimidade humana, distanciando-a, portanto, do sujeito humano do mundo externo.

No cinema, diferente das demais artes visuais, conforme aprofunda Duarte (2019), a indeterminação da objetividade, por intermédio do desenho de som do filme, tem a oportunidade de construir profundo diálogo com a determinação objetiva. Isso se processa, como prossegue a pesquisadora, por meio de narrações orais com voz de personagem presente ou ausente, acompanhamento sonoro, trilha musical, entre outros aspectos. Esses elementos, articulados a dados externos ao desenho sonoro, dão ao filme a condição de compor sua atmosfera anímica. Um bom exemplo dessa conexão, ainda seguindo a interpretação de Duarte (2019), é o letreiro final do filme *Dançando no escuro* (2000) de Lars Von Trier. Como entende a intérprete, sem tal letreiro “toda a película teria um sentido totalmente diferente” (p. 75). Então:

Fica claro, que uma obra cinematográfica que se alça a arte autêntica, consegue que todos os seus elementos: som, atuação, cenários, figurinos, cor etc., construam uma unicidade capaz de aferir integridade e poesia a obra finalizada, constituindo a atmosfera anímica do filme (DUARTE, 2019, p. 81-2).

Para concluir o debate sobre os três elementos da “linguagem” fílmica, falta tocar na questão da palavra como componente dramático da trama. Imagine, para ilustrar, uma cena entre duas pessoas que dialogam fervorosamente sobre posições divergentes e ambas se utilizam de mentiras

para convencer seu interlocutor. Para que o receptor se convença da autenticidade da discussão entre as personagens e, assim, comova-se diante da situação, as interpretações precisam levar até às últimas consequências, por meio do contraste de palavras afiadas, suas convicções animadas. Também se pode pensar em casos em que a personagem precisa comunicar algo de sua mais completa convicção e, sendo assim, necessita escolher adequadamente cada palavra a ser proferida. Esses exemplos, como entende o esteta, são suficientes para que se compreenda que o cinema precisa preparar cuidadosamente sua composição atmosférica, uma vez que é necessário se respeitar o que rege o filme: seus elementos tempo-espaciais. Nesses elementos tempo-espaciais do cinema, “[...] é imprescindível um vínculo orgânico com a atmosfera audiovisual” (LUKÁCS, 2013, p. 109).

Para ilustrar suas argumentações, Lukács (2013, p. 109), mais uma vez, lança mão de um clássico:

Pense-se no grande discurso pacifista-humanista que Chaplin pronuncia no final de *O Dita-dor*. Sem dúvida seria fácil resumir seu sentido. Mas sua duração, seu tom etc. são condicionados pela atmosfera fundamental de todo o filme: como desfecho humano do pesadelo que vivemos com a guerra e o hitlerismo; também não é de modo algum casual que na configuração cinematográfica dos efeitos desse discurso tenha sido novamente introduzido um acompanhamento musical. Apesar de Chaplin ter certamente projetado também um acerto de contatos intelectual com o sistema da desumanidade fascista, este transita, de modo imperceptível – e objetivamente é certo que não por acaso – para o puramente emocional.⁸²

82 Um exemplo menos clássico pode ser verificado por meio da produção *O quarto de Jack* (2015). Aos 58 minutos da película, um menino de seis anos que jamais havia saído de um pequeno quarto, após fugir do cativo, ao ser encontrado por policiais e ser conduzido ao local onde provavelmente sua mãe está prisioneira, assiste a mulher ser libertada do quarto onde deu à luz ao filho. A tomada se posiciona dentro da viatura da polícia que registra o momento em que a mulher, ao sair de onde estava aprisionada, corre desesperadamente na direção da viatura policial. As únicas palavras que ela diz é: “Cadê ele? Onde está meu filho?”. Por sua vez, o garoto fala apenas: “Mãe!”. Do instante em que a mulher irrompe na frente do quarto até o momento em que a porta da viatura se abre para que mãe e filho se abracem, transcorrem-se não mais que trinta segundos. Em parte desse tempo, a cena se passa em câmera lenta. Tudo isso em meio

Toda essa narração é o que o autor denomina de “atmosfera anímica”, que é, insiste-se, o princípio da composição cinematográfica. Tal princípio – nada mais claro, pois trata de destinos, paixões e emoções humanas – dá-se sobre intensos contrastes. Por isso, aproveita-se a agudeza dessas reflexões para encaminhar esse capítulo para o encerramento.

10.2. Notas finais acerca da imagem em movimento

O autor húngaro considera que o caminho da trivialidade é trilhado pela maioria das produções cinematográficas. A maior parte dos filmes que consegue um nível de autenticidade artística, considerados, de modo geral, como de boa qualidade fílmica, logram esse patamar por elevarem-se por cima da média cotidiana. Esse distanciamento da cotidianidade, entretanto, apresenta o risco de a produção lograr êxito exatamente por se distanciar dos sentimentos mais profundos dos sujeitos viventes do cotidiano. Quando consegue alcançar a profundidade que toca realmente as massas, o faz por meios periféricos e, frequentemente, por intermédio de desvios excêntricos. Mais uma vez, não se pode investigar essa questão com rigorosidade mecânica, tampouco sob o “olhar” relativista do idealismo. O que importa registrar é que a maioria das produções do cinema, “[...] ancora sua unidade apenas nos carecimentos sociais mais rudes, para cuja satisfação eles são criados, e seu público reage a eles de modo preponderantemente determinado pelo conteúdo ou pelos momentos de tensão puramente exteriores” (LUKÁCS, 2013, p. 109).

Entre os dois polos extremos apontados acima há, naturalmente, muitas realizações fílmicas que conseguem resultados expressivos. Necessário seria pesquisar essas questões com mais acuidade. Aqui, apenas é possível tocar na contraposição potencializada pelo meio homogêneo fílmico

ao ruído da rua, das sirenes, dos áudios dos rádios das viaturas e das falas entre os policiais. Em certo momento, esses ruídos são secundarizados por um som de um piano que assume o protagonismo sonoro – aqui, até o silêncio é utilizado como substrato psíquico. Advertimos, não obstante, que a utilização de tal exemplo não pretende classificá-lo artisticamente ou compará-lo a *O Ditador* de Chaplin. Pretende-se apenas, com um filme de nossa época, ilustrar o que o debate lukacsiano denomina de atmosfera psíquica.

que produz, por um lado, uma elasticidade e, por outro, uma labilidade. Esses dois elementos, associados à grande proximidade com o modo vivencial do cotidiano, por sua vez possibilitada pela dupla mimese, potencializa o cinema para ser uma arte autêntica que possa dar vazão aos mais profundos e decisivos conflitos sociais e, ao mesmo tempo, expressar os mais grotescos e rasteiros desejos humanos. Esse conjunto de fatores abre a porta para que a ideologia burguesa, dominante no período de capitalismo decadente, possa tráfegar pelo cinema suas mais mesquinhas necessidades.

No cinema, muito mais que em qualquer outra arte, como nos informa Duarte (2019, p. 82), “a homogeneidade do todo com as partes, principalmente pela introdução da duplicação mimética-tecnológica, se faz indispensável a sua configuração mimética”. É por meio dessa coesão estética, que confere realismo psíquico a atmosfera anímica cinematográfica, não obstante, “que inúmeras ideologias podem ser repassadas, sendo conferido caráter de naturalidade às mesmas” (p. 81-2). Tais desdobramentos ideológicos, de modo geral e em sua maioria, são apoderados pelas necessidades capitalistas para reproduzir suas incredulidades nas telas de cinema.

Como forma de dar um fechamento a nossa exposição sobre a análise de Lukács acerca da arte cinematográfica, sem necessariamente finalizar o debate, considere-se que a atmosfera estético-cinematográfica é edificada justamente sobre a base capitalista. Não se pode escamotear o fato de que o nascimento do cinema se processa sob o desenvolvimento tecnológico capitalista. Isso implica diretamente nas possibilidades postas à produção cinematográfica. Mesmo quando se utilizam elementos tecnológicos que permeiam o cotidiano, como no caso de câmeras de aparelhos celulares, a presença do desenvolvimento do capitalismo é evidente.

No desdobrar da decadência ideológica burguesa capitalista, que atinge o que Mészáros (2009) denomina de crise estrutural do capital (em que os elementos civilizatórios do

capitalismo vão, crescentemente, extinguindo-se, para que a produção, a distribuição e a exibição pública e coletiva do cinema se realize), tornam-se necessários vultosos investimentos. Ainda que existam as sempre bem-vindas iniciativas que procuram coletivizar a produção e a exibição cinematográfica, não se anula o fato básico da dependência ontológica – mesmo que tenha alguma autonomia relativa – que o cinema guarda com a economia. No estágio de crise estrutural do capital, essa relação se complexifica.

Esse quadro, entre outros elementos impossíveis de serem tratados aqui, põe a produção cinematográfica sob dependência das organizações detentoras do capital financeiro que, via de regra, são comandadas por agentes econômicos que apenas enxergam a chamada sétima arte como forma de multiplicar capital. Mesmo que se possa comemorar a existência de ilhas de salvaguarda que produzem filmes de inegável qualidade sem necessariamente gastar grandes quantidades de dinheiro, não obstante, como alerta a agudeza argumentativa de Lukács, uma arte com potente capacidade de tipificar o autenticamente humano, podendo reproduzir o mais realisticamente típico existente na popularidade cotidiana, acaba por se subsumir ao meramente agradável. De modo geral, na maioria das vezes e quando muito, as produções do cinema capitalista contemporâneo desembocam na cafonice depressiva dos problemas imediatos da personalidade privada do sujeito singular que, por sua natureza, encontra-se atada ao cotidiano.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU E LIMA, Felipe de A. Ética e estética nas artes, arquitetura e urbanismo contemporâneos: uma crítica realista. **Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**, v. 28, p. 158-181, 2010.

Como água para chocolate. Direção de Alfonso Arau. México. 113 min, 1992.

ARAÚJO, Adéle Cristina Braga. **A função social da arte e os desdobramentos no processo educativo**: uma análise fundamentada na estética lukacsiana. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza (CE), 2020.

PASSARÉ, Patativa. Sina. In FAGNER. **Manera fru manera**. Philips/Polygram, 1973 (LP); 1991 (CD).

ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. Obras Completas de Machado de Assis, vol. I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BÉDIER, Joseph. **O romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENGTSON, Hermann. **Griegos y Persas**: El Mediterráneo en la Edad Antigua I. Madrid: Siglo XXI, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENN, Gottfried. **Doble vida y otros escritos**. Barral Editores. Barcelona: 1970.

BÍBLIA On-line. **Jeremias**. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil (SBB). Velho Testamento. Disponível em www.sbb.org.br. Acesso efetuado em 08/01/2019.

BRÉHIER, Émile. **História da filosofia**. Tomo II A Filosofia Moderna. Tradução de Sicupira Filho. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CÉZANNE, Paul. **Cestas de maçãs**. Óleo sobre tela. Art Institute of Chicago. Chicago, 1895.

CHASIN, Ibaney. Música e mimesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. **Revista Verinotio**. N. 9, ano V, 2008.

- CHILDE, Gordon. **A evolução cultural do homem**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1986.
- CICERO, Antonio. **Guardar**: Poemas Escolhidos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- CORALINA, Cora. Todas as vidas. In: **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. Global: São Paulo, 1983.
- DANÇANDO no escuro. Direção de Lars von Trier. Dinamarca. 139 min, 2000.
- DIAS, Gonçalves. **Poesia**. São Paulo: Agir, 1969. (Coleção Nossos Clássicos).
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DUARTE, Elandia Ferreira. **Cinema e educação**: uma crítica ontomaterialista. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado Acadêmico em Educação do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Estadual do Ceará, 2019.
- DUAYER, Juarez Torres. **Lukács e a arquitetura**. Niterói: EDUFF, 2008.
- ENGELS, F. **Sobre o papel do trabalho na transformação do macaco em homem**. In: Antunes. R. (org.) A dialética do trabalho: Escritos de Marx e Engels. São Paulo: Expressão Popular, 2004. p. 11-28.
- FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács**: a arte na perspectiva ontológica. Natal: Editora da UFRN, 2005.
- GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- HARTMANN, Nicolai. **La nueva ontologia**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1954.
- HEGEL. **Propedêutica filosófica**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- HOLANDA, Chico Buarque de; MORAES, Vinicius. Valsinha. In **Construção**. Philips, 1988. CD (31:10 min.).
- HOLBEIN, Hans. **O corpo de Cristo morto na tumba**. Óleo sobre tabla (1521). Museu de Belas Artes da Basileia.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler**: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.
- KIRÁLYFALVI, Béla. **The aesthetics of Gyorgy Lukács**. New Jersey: Princeton University Press, 1975.

LENIN, Vladimir Ilich. Acerca de la significación del oro ahora y después de la victoria completa del socialismo. In LENIN, Vladimir Ilyich. **Obras completas**. Tomo 44, Editorial Progreso, Moscou, 1981, pp. 221-229. Disponível em: <https://www.marxists.org/espanol/lenin/obras/1921/noviembre/05.htm>. Vários acessos.

LENINE; TAVARES, Bráulio. O que é bonito. In Lenine; Susana, Marcos. **Olho de Peixe**. Velas Produções: Rio de Janeiro, 1993.

LENOIR, Frédéric. **Las metamorfosis de Dios: la nueva espiritualidad occidental**. Madrid: Alianza, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevista concedida a Júlio Lemer**. São Paulo: TV Cultura, 1977.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. v.1. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. v.2. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. v.3. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Estética: la peculiaridad de lo estético**. v.4. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

LUKÁCS, Georg. Filme. Tradução de Livia Cotrim. In: CHAGAS, Rodrigo (Org.). **Cinema, Educação & Arte**. Boa Vista: editora da UFRR, 2013 (p. 83-110).

LUKÁCS, György, **Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud**. Buenos Aires: Gorla, 2015.

LUKÁCS, Georg. **Notas para uma ética**. São Paulo: Instituto Lukács, 2016.

LUKÁCS, Georg. **Para a ontologia do ser social**. Tradução de Sérgio Lessa. Maceió: Coletivo Vereda, 2018. v.14.

MANN, Thomas. **José e seus irmãos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **El amor en los tiempos del cólera**. Barcelona: Editorial Bruguera, 1985.

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. **Carta a su mujer del 21 de junio de 1856**. Instituto Giacomo Feltrinelli: Milano, 1958.
- MARX, Karl. **Diferença entre as filosofias da natureza em Demócrito e Epicuro**. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- MARX, Karl. **O capital**: crítica à economia política. Vol. 1. Tomo 1. Coleção os Economistas. São Paulo: Abril Cultural, 1996.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MARX, Karl. **Grundrisse**. São Paulo: Boitempo, Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011a.
- MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- MARX, Karl. **Marx**: Cadernos de Paris e Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844. São Paulo: Expressão popular, 2015.
- MÉSZÁROS, István. **A crise estrutural do capital**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MÉSZÁROS, István. **Para além do capital**: rumo a uma teoria da transição. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MORAES, Vinícius. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1960.
- NETO, Accioly. A natureza das coisas. In **Lembrança de um beijo**. Mato/Rede Brasil: Recife, 1993.
- O quarto de Jack. Direção de Lenny Abrahamson. A24. Estados Unidos. 118 min, 2015.
- O RAPPÁ. Anjos: pra quem tem fé. In FALCÃO, Marcelo; SABOIA, Tom. **Nunca tem fim**. CD. Warner Music Brasil. 2013.
- PANIAGO, Maria Cristina Soares. **Mészáros e a incontrollabilidade do capital**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012.
- PASCUAL ALBARRACÍN, Esther; BUGALLO SIEGEL, Francisco José. Arqueoastronomia: Stonehenge. In **Archivo Digital Universidad Politécnica de Madrid (UPM)**. 2009. Disponível em <http://oa.upm.es/5370/>. Acesso efetuado em 10 de janeiro de 2019.

QUADROS, Elton Moreira. Eros, Filia e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. In: **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá/SP, v.33, n. 2, pp. 165-171, 2011.

RAPHAEL. **As três graças**. Tinta a óleo (1503-1505). Musée Condé de Chantilly.

RO RO, Ângela. Gota de sangue. In **Ângela RO RO**. Long Play. PoliGran. 1979.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, Deribaldo. **Estética em Lukács**: a criação de um mundo para chamar de seu. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

SANTOS, Deribaldo. **A particularidade na Estética de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

SANTOS, Deribaldo. **Arte-educação, estética e formação humana**. Maceió: Coletivo Veredas, 2020.

SANTOS NETO, Artur Bispo. Catarse (katharsis) como articulação entre estética e ética em G. Lukács. In **Trilhas Filosóficas**. Natal. Vol. 4, n° 2. 2011.

SCIENCE, Chico. A praieira. In Chico Science & Nação Zumbi. **Da lama ao caos**. Sony Music, 1993. Faixa 5, CD.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SOUZA, Felipe Guilherme de. **Somos educados para um genocídio alimentar?** O complexo da alimentação na crise estrutural do capital e seus desdobramentos nas políticas educacionais. 2018. Tese de doutorado. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (Faced/UFC). Fortaleza.

TERTULIAN, Nicolas. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: UNESP, 2008.

THIESEN, José Rodolfo Pacheco. **Trabalho, estética, arquitetura**: a contribuição de Gyorgy Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto. Dissertação (Mestrado em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

TICIANO. **Vênus de Urbino**. Óleo sobre (1538). Galleria degli Uffizi.

TOLSTÓI, Liev. **Guerra e paz**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Karenina**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TONET, Ivo. **Em defesa do futuro**. Maceió: Edufal, 2005.

VEDDA, Miguel. Introdução. In LUKÁCS, Georg, **Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud**. Buenos Aires: Gorla, 2015.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contrapontos, 2008.

PINTO, Álvaro Vieira. **O conceito de tecnologia**. Rio de Janeiro: Contrapontos, 2008b. Vol. 2.

