

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A relação sujeito-objeto na *Estética* de Georg Lukács:
reformulação e desfecho de um projeto interrompido

Rainer Patriota

BELO HORIZONTE
2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

A relação sujeito-objeto na *Estética* de Georg Lukács:
reformulação e desfecho de um projeto interrompido

Rainer Patriota

*Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Filosofia do
Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal
de Minas Gerais, para a obtenção do
título de Doutor em Filosofia.*

Orientação: Prof. Dra. Ester Vaisman

BELO HORIZONTE
2010

Ata da defesa

A Oliver, meu filho...

*Quando entrar setembro, e a boa nova andar
nos campos...*

*Cumprir com nosso dever: o único caminho
seguro na vida.*

Lukács, *Die Seele und die Formen*

Agradeço,

aos meus pais, pela vida, afeto, liberdade e compreensão, estes bens essenciais para um filho;

a Marina, pela união amorosa, bem como a sua família, pelo apoio irrestrito e generoso a essa união;

a Ester, por orientar este trabalho com solicitude, rigor e amizade, e a todos os colegas ligados direta ou indiretamente a sua linha de pesquisa – este trabalho também é fruto de nossas conversas e debates freqüentes.

a Ibaney Chasin, pela amizade, interlocução e exemplo vitais – dele recebi as primeiras e *radicais* lições sobre Lukács;

a Andrea, da Pós, que, com sua presteza e afabilidade, humaniza os trâmites da burocracia; à CAPES e ao DAAD, pelo apoio financeiro imprescindível para a consecução desta pesquisa;

ao *Lukács-Archiv*, de Budapeste, que me possibilitou o acesso à biblioteca pessoal de Lukács e ao seu epistolário;

ao prof. Dr. Matthias Kaufmann, cujo apoio institucional propiciou minha estadia de pesquisa na *Martin-Luther Universität*;

aos professores Carlos Eduardo Jordão Machado e Eduardo Soares, cujas observações e sugestões bibliográficas durante o exame de qualificação foram de grande importância para o progresso final deste trabalho, bem como ao professor Miguel Vedda, pela sua contribuição valiosa feita por ocasião da defesa,

ao filósofo romeno Nicolas Tertulian, pela honra dos ensinamentos pessoais acerca da vida e da obra de Georg Lukács.

RESUMO

Discernir e expor o núcleo categorial da estética de maturidade do filósofo húngaro Georg Lukács é o objetivo do presente trabalho. Objetivo que, conforme se mostra aqui, implica no resgate da obra de juventude do autor, em particular, de seus manuscritos inacabados de estética produzidos em Heidelberg entre 1912-1918. Neste sentido, a estética marxista é entendida e examinada como reformulação e desfecho do projeto interrompido de Heidelberg, pois, em ambas, o centro categorial é a determinação da autonomia da arte enquanto sujeito-objeto idêntico. No entanto, se na primeira estética Lukács tenta transplantar o princípio hegeliano para o contexto da filosofia transcendental do neokantismo (sob influência decisiva de Lask), na segunda estética, este transplante é conduzido sob bases materialistas (Marx), em razão do que, contrariamente ao dualismo transcendental sustentado no passado, são estabelecidas relações genéticas e interativas entre o plano da vida cotidiana (empírica) e o plano (normativo) da arte.

Palavras chaves: Lukács; estética; neokantismo; marxismo; Hegel; relação sujeito-objeto.

ABSTRACT

The aim of this paper is to identify and show the categorical center of the Hungarian philosopher Georg Lukács' late Aesthetic. For such purpose, will be recover his early work, especially, his unfinished manuscript of aesthetics written in Heidelberg at the period of 1912-1918. The Marxist Aesthetics is seen and inquired at as a reformulation and conclusion of the interrupted Heidelberg project. In fact, both aesthetics try to determine the autonomy of art as a kind of a subject-object identity. But if in the former Lukács searches to transplant this Hegelian principle to the context of the neo-Kantian philosophy (strongly influenced by Lask), in the latter the transplantation is accomplished on materialistic ground (Marx) against the transcendental dualism of the past. As a result, genetics and interactive relations are produced between the realm of daily life and the normative realm of art.

Key-words: Lukács; Aesthetics; Neokantism; Marxism; Hegel; subject-object relationship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O problema da autonomia e sua fundamentação: de Lask a Marx.....	22
1.1. O problema da autonomia na estética de Heidelberg	22
1.2. Os pródromos da estética marxista.....	31
1.3. O projeto da nova estética	41
2. Estrutura e centralidade da vida cotidiana.....	62
2.1. Introdução	62
2.2. A cultura da vida	64
2.3. A disjunção metafísica entre vida e cultura	75
2.4. Lukács e Heidegger	81
2.5. A reabilitação da vida cotidiana: sua estrutura e sentido.....	84
2.5.1. Trabalho e objetivação.....	89
2.5.2. Materialismo e idealismo	97
2.5.3. Características gerais da linguagem	102
2.5.4. O “homem inteiro” e a divisão social do trabalho.....	106
2.5.5. A crítica a Heidegger e as “zonas de transição”	108
2.6. Particularidade e singularidade sensível: um breve “estudo de caso”	114
3. A dedução genética das categorias estéticas.....	122
3.1. Esclarecimentos preliminares.....	122
3.2. As formas abstratas do reflexo estético	128
3.2.1. Ritmo	128
3.2.2. Simetria e proporção.....	131
3.2.3. A arte ornamental.....	138
3.3. A formação das categorias miméticas.....	145
3.4. O caminho da mundanidade: o caso exemplar da pintura.....	154
4. A determinação do comportamento estético	165
4.1. Introdução	165
4.2. A fenomenologia do paradoxo	170
4.3. O solipsismo da <i>Erlebniswirklichkeit</i> e a autonomia da arte como <i>Mißverständnis</i>	175
4.4. A refundação da relação sujeito-objeto na estética	179
4.4.1. A necessidade subjetiva da arte: um problema histórico	179
4.4.2. A alienação e seu retorno	188
4.4.2.1. O trabalho como fundamento da relação sujeito-objeto.....	190
4.4.2.2. A relação sujeito-objeto na arte	197
4.4.2.3. Realismo e partidarismo	206
4.4.3. Do indivíduo particular à autoconsciência do gênero humano	210
4.4.3.1. Trabalho, generidade e consciência	211
4.4.3.2. Da particularidade à autoconsciência.....	218
4.4.3.3. Autoconsciência e historicidade	231
4.4.3.4. A crítica ao solipsismo.....	234
4.4.3.5. Qualidade subjetiva: autoconsciência como memória	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A catarse e o conceito de autonomia	253
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	274

INTRODUÇÃO

Em geral, as grandes elaborações sistemáticas da filosofia e das ciências escondem atrás de si uma complicada história de gênese e constituição, um passado de eventos preparatórios, descobertas, pesquisas, reformulações e redações preliminares. Ao contrário do que postula a imaginação romântica, o ofício intelectual não se exerce por um fluxo espontâneo de idéias geniais, de revelações súbitas que o pensador joga ao papel à medida que mergulha em êxtase, assim como tampouco, como supõe o racionalista, se reduz à fria mecânica do encadeamento lógico e das demonstrações dedutivas. A *Crítica da razão pura*, de Kant, a *Fenomenologia do espírito* de Hegel e *O capital* de Karl Marx, grandes ícones do fazer teórico na modernidade, no implexo de seu processo gestante, mostram que os caminhos da genialidade são também caminhos de experiência e labor, caminhos abertos, sujeitos a vicissitudes, descontinuidades e retroações. Donde a inevitável distância, na trajetória de um autor, entre o que a princípio fora projetado e empreendido a partir de intuições e proposições fundamentais e o trabalho apresentado em sua forma final, disposto em seu sentido definitivo.

A *Estética* de Georg Lukács, redigida no segundo lustro da década de 50, corporifica, como caso extremo, este árduo, intrincado e acidentado devir das obras de porte, pois consiste na retomada, reformulação e síntese final de um projeto concebido nos idos de 1911, em Florença, e desenvolvido entre os anos de 1912 e 1918 com vistas ao exame de habilitação na Universidade de Heidelberg. Entre a concepção inicial no inverno de 1911-12 e a redação, em dezembro de 1962, do prefácio pensado ao texto definitivo de 1700 páginas intitulado *Estética - A peculiaridade do estético* (*Ästhetik - Die Eigenart des Ästhetischen*) correram exatamente 50 anos. Nesse sentido, não é de estranhar que Lukács, em 1959, no início de sua correspondência com Frank Benseler, o futuro editor de suas *Werke*, tenha se referido aos manuscritos sobre os quais dava os últimos retoques como a “obra da minha vida”¹.

Valendo-se do impulso dado à filosofia pela produção teórica de Marx, particularmente pelos seus *Manuscritos econômico-filosóficos*, a *Estética* leva às últimas conseqüências o desafio de esclarecer, sob bases materialistas, o estatuto categorial

¹ DANNEMANN; JUNG (Orgs.), 1995, p. 68.

específico da arte. Para tanto, seu autor reúne e filtra o legado de toda a tradição filosófica que, de maneira direta ou indireta, deixou contribuições categoriais perenes para a compreensão do fenômeno artístico, sobretudo na figura de Aristóteles, Kant e Hegel. Trata-se, por isso, de um trabalho *histórico* de síntese, que repõe, alarga e esmera, com uma possante e inédita fundamentação, o entendimento do lugar da arte no mundo e no devenir dos homens.

Em que pese isso, desde sua primeira publicação em 1963, a *Estética* segue privada do reconhecimento de seu valor, jazendo no limbo de uma estranha invisibilidade. Que a pesquisa em torno dela seja escassa, restrita a círculos fechados, não vem a ser o mais grave, pois, em princípio, toda pesquisa nasce de opções individuais legítimas. O problema se põe no momento em que, nos cursos e eventos de filosofia, sua existência é rotineiramente ignorada, a ponto de muitos estudantes encerrarem o ciclo de sua formação acadêmica sem jamais vir a conhecê-la, mesmo se superficialmente. Um destino que, de um modo geral, recobre toda a obra tardia do filósofo húngaro, curvada ao peso de uma enorme carga ideológica de suspeitas e preconceitos.

Os anos de exílio em Moscou e a fé intransigente na força emancipatória desencadeada pela revolução socialista de 1917 foram determinantes para a cristalização dessa imagem turva e, não raro, grosseira, com a qual o legado intermediário e final de Lukács tem sido confundido. Quando o pensamento retrocede ante a complexidade, ao invés de enfrentá-la, nascem as concepções falazes, pois a simplificação é sempre o caminho mais curto para a formulação de um juízo. E por este caminho, muitos entendem que, nos anos 30, o filósofo húngaro se converteu ao stalinismo e, conseqüentemente, pactuou com as atrocidades e a vulgarização perpetradas pela cúpula do poder soviético. Também sua crítica à literatura de vanguarda tem sofrido acusações que, em grande medida, impõem-se menos por virtudes teóricas ingênicas que pelo brilho estéril da polêmica fácil. Sociologismo, conservadorismo, dogmatismo etc., são termos que, comumente, passam por chaves de interpretação, muito embora sirvam unicamente para fechar, e não abrir, o sentido das idéias do pensador húngaro.

Para muitos, a verdadeira força do pensamento lukácsiano emana de sua obra de juventude. Uma idéia em curso já nos anos 40 e que o tempo, auxiliado pela descoberta e publicação póstuma de manuscritos da juventude, como as anotações sobre Dostoiévski e

os capítulos da estética de Heidelberg, viria apenas reforçar. Ora, não há que se negar a importância e o frescor eterno das grandes publicações que marcaram poderosamente o pensamento crítico do século XX, como *A alma e as formas*, *Teoria do romance* e *História e consciência de classe*, mas a chama dessa glória não precisa ser uma fonte de desventura para as obras tardias de Lukács, mesmo que uma parte delas tenha ficado excessivamente marcada e prejudica pelo espírito ideológico dos tempos.

Igualmente lamentável – embora menos expressiva – é a opinião daqueles que, sustentando uma perspectiva materialista, desdenham a obra do jovem Lukács devido a seu caráter “idealista-burguês”, irmanando-se, dessa forma, aos que se empenham em perpetuar o grande muro separatista que tem dividido e amesquinhado a recepção de uma produção efetivamente uma em sua diversidade. É verdade que o próprio Lukács, ao assumir uma posição bastante severa diante de seus escritos de juventude, e também daqueles admiradores que insistiam em ignorar o novo impulso tomado pelo seu pensamento a partir dos anos 30, contribuíram largamente para a difusão desta segregação. Porém, também é certo que seus depoimentos finais apontam claramente para a unidade orgânica de seu longo e fecundo desenvolvimento intelectual. Uma unidade que, evidentemente, não deve ser entendida de modo estático, pois dentro dela pulsa o movimento diferenciador que impeliu o filósofo à constante superação de si mesmo e graças ao qual sua produção chegou até nós – a despeito dos reducionismos da crítica – sob formas tão complexas e intrigantes.

Guiada pela ponderação, há quatro décadas, a linha interpretativa do filósofo romeno Nicolas Tertulian move-se dentro desta compreensão ampla e unificante. De fato, ainda em 1971, Tertulian chamou a atenção para o fato de que as determinações finais do pensamento estético de Lukács precisavam ser vistas a partir do caminho aberto pelos seus primeiros textos fundamentais, mesmo se este caminho, muitas vezes, manifesta-se negativamente, como descontinuidade e oposição. Esta observação, que, ao que parece, não teve grandes ecos durante todo este tempo, constituirá o fio condutor do presente trabalho.

No quadro da obra lukasciana, a estética é, certamente, o campo onde a relação de continuidade e descontinuidade obtém sua maior expressividade, pois nela os problemas capitais de sua reflexão confluem torrencialmente. Para Lukács, a arte foi sempre uma mediação privilegiada entre a subjetividade e o mundo, capaz de captar e sensibilizar o humano na totalidade de suas forças anímicas. Daí que, em seu último depoimento

autobiográfico, o filósofo, em idade avançada, ao se reportar aos primeiros anos de sua formação moral, destaque o decisivo papel que a literatura – a grande literatura – exerceu em sua própria vida. Se, como nos parece, os primeiros anos de formação de Lukács assistem ao nascimento de todas as tendências fundamentais de sua história moral e intelectual, este papel formativo da literatura não constituiu um simples cosmético espiritual. Trata-se, antes, de algo muito maior, estando na base mesma do que o próprio Lukács, também num enquadramento autobiográfico, viria a denominar de “pressupostos humano-intelectuais para a compreensão da ontologia”².

De fato, são estes pressupostos que elucidam a predominância do momento da continuidade em face às modificações de sua trajetória. Na verdade, quando consideramos atentamente – e em sua inteireza – a vida e a obra de Lukács, o que mais nos chama a atenção é a extrema coerência de suas mutações, o modo orgânico pelo qual o jovem idealista se converte pouco a pouco no robusto e fértil pensador de maturidade. O pensador que viveu o influxo de tantas correntes filosóficas em sua juventude (Kierkegaard, Simmel, a fenomenologia de Husserl, a filosofia da vida, o neokantismo, Hegel etc.), que chegou ao marxismo por vias transversas (idealismo e messianismo dos anos 20), tornando-se depois um crítico acerbo de seu passado e sustentando, no final da vida, a necessidade de um renascimento do marxismo, é, todavia, um paradigma de continuidade.

É com este olhar que o presente trabalho examina a *Estética* de 63 de Georg Lukács e se empenha em trazer à tona o núcleo de seu trançado categorial. Neste sentido, a obra de maturidade será analisada à luz de sua gênese, de seu processo de constituição, portanto, como resultado de uma longa trajetória, com suas permanências e mutações. Isso nos fará recuar até os textos de juventude, em particular aos dois manuscritos póstumos de Heidelberg – a *Filosofia da arte de Heidelberg* e a *Estética de Heidelberg*. Sustentamos, pois, que a *Estética* é retomada, reformulação e desfecho de um projeto interrompido.

Todavia, não negamos que a obra tardia possua um sentido autônomo imanente às suas articulações categoriais e que, para a extração desse sentido, caiba ao pesquisador,

² LUKÁCS, 1999, p. 17.

essencialmente, adentrar e percorrer os caminhos postos pelo próprio texto. A esse esforço de prospecção categorial, como verá o leitor, não nos furtaremos. Como, então, justificar o exame genético empreendido aqui? Qual sua importância para o esclarecimento do pensamento de maturidade de Lukács? Antes de mais nada, assinale-se que o texto filosófico não é nunca uma entidade fechada, já que sua estrutura interna define-se sempre e necessariamente no interior do tecido universal da tradição. Ora, todas as proposições significativas formuladas por um autor tratam de problemas inseridos originalmente no âmbito desta tradição, dirigindo-se, por isso, a outras obras, a outros autores. O trabalho teórico individual é, na verdade, um permanente diálogo. Em princípio, para o leitor especializado, a interlocução de um texto é um traço mais ou menos explícito da argumentação, mas acontece, à vezes, de o tempo apagar referências específicas que um dia foram evidentes. Nestes casos, de um modo geral, uma leitura atenta e erudita – que refaça o caminho da recepção etc. – pode, certamente, vir a recuperá-las. Há, porém, casos em que a interlocução se fecha num código de difícil deciframento. *A Estética* de 63 apresenta um problema dessa natureza.

Em seu prefácio, o autor confessa abertamente sua dívida com a tradição filosófica e refere os autores a quem se sente especialmente grato, como Aristóteles, Bacon, Lessing, Spinoza, Goethe e Hegel. Mais que isso, procura justificar sua propositura estética situando-a no interior da história da estética, polemizando com o idealismo e com as tendências mecânicas do materialismo. Ao longo do texto, Lukács cita autores, avalia o alcance de seu legado, posiciona-se criticamente etc. No entanto, silencia a respeito de sua própria elaboração inconclusa de juventude, mencionando-a apenas uma única vez, no mesmo prefácio, para depreciá-la como um “fracasso total”³.

Acontece que depois de sua adesão ao comunismo, em 1918, Lukács se afasta pouco a pouco da produção de juventude, de modo que nos anos 30 esse afastamento se converte em ruptura. Enxergando no legado de Marx os fundamentos para a elucidação dos grandes problemas da filosofia, ele se despede de seu passado intelectual e desautoriza publicamente textos que lhe haviam rendido a celebridade. O projeto da estética de Heidelberg, em particular, fora completamente abandonado, e não fosse o favor do destino, talvez viesse a se perder irremediavelmente. A história de seu resgate começa nos anos 60,

³ LUKÁCS, 1981a, I, p.25

quando Arnold Hauser descobre entre seus papéis pessoais alguns manuscritos que Lukács, quando jovem, havia lhe incumbido de guardar, enviando-os de volta ao autor. Eram três capítulos da antiga estética. Em 1970, durante uma conversa com seus alunos a propósito da realização de uma edição húngara de suas obras de juventude, o texto é dado a conhecer. Mas nessa conversa, muita coisa permanece imprecisa. A memória de Lukács está falha. Após sua morte, entre os pertences de sua falecida mulher, vêm à tona novos capítulos, sobre os quais o filósofo jamais havia mencionado⁴. Lukács havia sepultado sua obra inacabada sob camadas profundas de esquecimento.

Esquecimento visível já no prefácio à *Estética*, lá onde ele explica que “no inverno de 1911-1912 surgiu em Florença o primeiro plano de uma estética sistemática autônoma, a cuja elaboração me dediquei durante os anos de 1912-1914 em Heidelberg”⁵. Ora, a informação não é de todo exata, já que, durante a Guerra, de 1916 a 1918, depois da redação de *Teoria do romance*, ele voltaria a se dedicar ao mesmo projeto, publicando, em 1917, um importante capítulo na revista *Logos*, intitulado *A relação sujeito-objeto na estética (Die Subjekt-Objekt Beziehung in der Ästhetik)*.

O esquecimento (algo voluntário) é compreensível, dada a trajetória absolutamente incomum do filósofo húngaro, marcada por sucessivas mudanças de referencial e a necessidade constante de distanciamento crítico em relação às obras “superadas”. No entanto, não há que se ter dúvidas quanto a enorme importância teórica e histórica do trabalho produzido por Lukács naqueles anos primaveris e de inquietude febril. Os manuscritos estéticos de Heidelberg não só dizem eloqüentemente de um período da história filosófica do século XX, com suas múltiplas correntes e preocupações teóricas, como também expõem as primeiras aquisições e desdobramentos conceituais de uma teoria que viria a ser plenamente desenvolvida e consumada 50 anos depois sob fundamentos completamente novos.

Para nós, o exame atento da estética de Heidelberg foi o que tornou possível uma compreensão mais clara e segura da estrutura e do núcleo categorial da estética marxista. De fato, muito da versão definitiva se revela quando se examina sua relação com os manuscritos redigidos entre 1912-1918. Ora, é preciso dizer: não apenas pela extensão, mas

⁴ Cf. MÁRKUS, *Nachwort (Posfácio)*. In: LUKÁCS, 1974a, p.255 et seq.

⁵ LUKÁCS, 1981a, I, p. 25.

sobretudo pela forma, a *Estética* é uma obra desnorteante. Seu movimento categorial expande-se por acúmulo e adensamento, gerando complexos e círculos temáticos cada vez mais ricos de mediações. No entanto, as conexões estabelecidas pelo filósofo surpreendem, escapando aos caminhos convencionais. A própria argumentação reproduz este procedimento, ramificando-se com demasiada facilidade, distanciando-se do eixo temático e desenvolvendo-se em sentidos inesperados. Seu autor buscava avançar no campo categorial, levando a doutrina das categorias, à luz de suas distintas constelações no quadro da vida, a um novo patamar de efetividade. Isso gerava complicações. Novamente, é a Benseler que Lukács dirá:

Trata-se aqui de uma necessidade histórica. Recorde-se que Kant falou sobre o fato de que o conhecimento das categorias desde Aristóteles não haviam tido nenhum progresso. Hegel, Marx e Lênin foram, obviamente, grandes descobridores de nexos categoriais. Mas nas últimas décadas, no marxismo, isso não apenas ficou estagnado, mas chegou mesmo a sofrer um recuo simplificador. A tarefa atual, portanto, é descobrir e trabalhar novamente a estrutura objetiva dos nexos categoriais, sua dinâmica, sua contraditoriedade etc. Isso significa cavar um túnel e é muito duvidoso que a nossa geração venha a atravessar toda a montanha. Em todo caso, faz-se aquilo que se julga importante⁶.

Lukács está ciente da gigantesca complexidade de seu empreendimento. Em outra carta, expressará, justificando-se, a dificuldade que sua obra apresenta ao leitor:

Acredito que isso não é uma falha minha, mas sim do período em que vivemos. Já lhe falei antes sobre a importância do problema categorial. Se eu fosse trinta anos mais jovem e fosse um influente professor universitário, eu tentaria mobilizar pelo menos uma dúzia de pessoas jovens e talentosas para monografias sobre problemas categoriais. Assim, preciso fazer a parte do trabalho que me cabe solitariamente, de maneira lenta e sem tanto prazer⁷.

Semelhante preocupação categorial já se anunciava no jovem Lukács, tanto em relação à esfera estética quanto em relação ao ser efetivamente. Estes dois momentos, na verdade, não haviam sido pensados em separado, pois giravam em torno do mesmo eixo: a

⁶ LUKÁCS. In: DANNEMANN; JUNG (Orgs.). *op.cit.* p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

obra de arte. O que a reflexão de maturidade trás de novo é a perspectiva, o “método”, o suposto ontológico. Mas aqui chegamos ao coração do problema interpretativo: a nosso ver, o maior elemento complicador da *Estética* reside na sua intrincada relação entre o velho e novo. Ao retomar o projeto da estética, seu autor não refaz tudo *ex nihil*, mas resgata, por mecanismos psíquicos insondáveis para nós, a estrutura essencial do projeto de Heidelberg, introduzindo modificações e acréscimos substantivos em sua moldura. É surpreendente e esclarecedor perceber que o núcleo da *Estética* é não apenas um eco longínquo, mas uma verdadeira reformulação desta versão primitiva, de modo que muito de sua argumentação dialoga diretamente com o passado já distante.

Por esta razão, não centramos o foco de nossa análise na categoria da particularidade (*Besonderheit*), categoria tardia gestada no contexto da teoria do reflexo para dar sustentação ao conceito de realismo e esclarecer a distinção entre arte e ciência. Categoria da particularidade e teoria do reflexo são, sem dúvida, momentos importantes do pensamento de Lukács, mas não concentram em torno de si o processo categorial decisivo da *Estética*. Sobre isso é conveniente fazer aqui uma breve e antecipatória pontuação.

A teoria do reflexo apóia-se fundamentalmente em dois axiomas:

1) a realidade externa é material e para além dela não há essências metafísicas. Isso colide com a tese idealista segundo a qual a realidade verdadeira é ideal, sendo a sensibilidade, quando muito, uma região de trânsito para este plano superior. Sabemos tratar-se de uma tendência de origens platônicas. O próprio Hegel, que deixou considerações eloqüentes e grandiosas no terreno da estética, ao elaborar seu sistema, empurrou a arte para o degrau inferior da hierarquia triádica, resignando-se, em sua filosofia da história, a contrapesar o vaticínio da “morte da arte” com uma visão utópica e idealizada do prosaísmo burguês;

2) o reflexo intelectual não é mecânico, fotográfico, mas elaboração que seleciona e reordena as categorias da realidade objetiva. Não fosse isso, o pensamento não haveria se desenvolvido e se diferenciado em ciência e arte, modalidades diversas de espelhamento. Ao retomar o projeto da estética na metade dos anos 50, Lukács desenvolve sua teoria da diferenciação categorial do reflexo e redige um estudo sobre a categoria da particularidade, concebendo-o como capítulo dois da primeira parte da obra sistemática. Nele, o filósofo expôs sua teoria da diferenciação categorial entre ciência e arte: o reflexo científico só pode

cumprir a finalidade que lhe foi destinada socialmente se capta a realidade em sua legalidade ou essencialidade, depurando-a ao máximo de condicionamentos subjetivos e formando, através de conceitos, uma cadeia de determinações generalizadoras. O discurso científico é, por isso, desantropomorfizador. A arte, por sua vez, antropomorfiza, pois liga a objetividade à subjetividade, a essência ao fenômeno, aproximando, assim, os contrários. Se na ciência, a categoria ordenadora central é a universalidade, na arte, esta categoria – e Lukács admite seguir uma indicação de Goethe – é a particularidade. Só ela pode tornar sensível, singular e evocativa, sem perda de conteúdo, as determinações universais da vida humana.

No entanto, o que deveria ter sido um capítulo da nova estética acabou se tornando um texto autônomo, publicado, primeiramente, em revistas da RDA e, depois, na Itália, em formato de livro, sob o título de *Prolegomina a un'estetica marxista*. Observe-se, e voltaremos a isso, que o filósofo havia percebido problemas na concepção do projeto e na própria estrutura do capítulo sobre a particularidade: este subestimava a complexidade da determinação do processo genético e da discussão categorial sobre os problemas de base. Antes de se debruçar sobre a estrutura da obra de arte, centrada na categoria da particularidade, categoria ordenadora, que reúne e supera a singularidade e a universalidade, era imprescindível estabelecer questões mais fundamentais.

De fato, na *Estética*, a particularidade será examinada em traços genéricos, ao final da análise estrutural, para ser apresentada como categoria *deduzida*. Ou seja, o autor não discute – como pretendia fazer a princípio – os problemas concretos da obra de arte sob o ponto de vista da particularidade. Essa tarefa fora postergada para a segunda parte da sua obra, parte que não chegou a ser escrita. Este limite definiu os objetivos da parte I:

O livro que ora vem a público é a primeira parte de uma estética. Seu centro é a fundamentação da especificidade do pôr estético, a dedução (*Ableitung*) da categoria específica da estética e a demarcação de suas fronteiras em relação a outros territórios⁸.

Neste sentido, entende-se por que o capítulo 12 sobre a particularidade é tão-somente uma recapitulação de todos os passos firmados ao longo da argumentação no plano das categorias de fundo. Lukács enfeixa os momentos concretos na determinação da

⁸ LUKÁCS, 1981a, I, p. 7.

particularidade, de modo a evidenciar a unidade interna de toda obra de arte e o “lugar metodológico” onde sua autonomia se concretiza. Neste desfecho, não emerge nenhuma determinação nova, mas, sob o ângulo da particularidade, as determinações já afloradas e articuladas ao longo dos capítulos anteriores ganham uma nitidez maior pela unificação empreendida. Com este procedimento, o caminho expositivo torna-se claro: examina-se o concreto e dele chega-se às determinações mais gerais, deduzindo-se, por fim, a categoria central. E o mais concreto é a relação sujeito-objeto, seu movimento a partir da vida cotidiana e sua diferenciação, histórica e sistemática, em arte, ciência e eticidade. Aqui, efetivamente, reside o núcleo da argumentação do filósofo, que, com isso, retornaria, inadvertidamente, aos problemas de sua estética de juventude, alinhados pela tentativa de conceituar a autonomia da obra de arte e deduzi-la como sujeito-objeto idêntico. Dessa forma, o projeto inicial da estética marxista – centrado na categoria da particularidade – acabou sendo suplantado pela necessidade de uma retomada de questões prévias e de princípio.

No primeiro capítulo do presente estudo, traçaremos um quadro da evolução do problema da autonomia no pensamento de Lukács. Ora, com Kant, a arte deixou de ser subestimada e colocada à sombra da teoria como um saber que, misturando-se à sensibilidade, participaria em menor proporção do reino da verdade. Na primeira estética, Lukács se solidariza com a perspectiva kantiana, mas, ao contrário desta, busca fundamentar a autonomia da arte sob bases objetivas, partindo da obra e conferindo constitutividade ao fenômeno estético. Por essa época, sua principal plataforma de apoio é a teoria do neokantiano Emil Lask. Ao retomar o projeto da estética nos anos 50, Lukács estabelece o problema da autonomia – agora como “peculiaridade” – sob bases rigorosamente marxistas. A idéia nasce no começo dos anos 30, manifestando-se imediatamente na sua teoria do realismo. Acompanharemos esse itinerário, mostrando como, apesar das mudanças de fundamento, o problema e sua formulação geral perduraram.

No segundo capítulo, fecha-se o foco sobre o complexo categorial da vida cotidiana. Começaremos explicitando a forma como este complexo aparece na produção lukacsiana sobre literatura dos anos 30. Passo necessário, na medida em que aqui se evidencia a

importante relação de complementaridade entre a reflexão ensaística e a atividade sistemática. Em seguida, recua-se até o pensamento de juventude, sublinhando-se o tratamento dado à vida cotidiana na estética de Heidelberg. Com isso, aclara-se o contraste entre as duas concepções, a de maturidade e a de juventude, ao mesmo tempo em que se mostra a existência de uma base comum que as aproxima. Segue-se então a exposição do itinerário categorial efetivado na *Estética* de 63. Nela, interpreta-se a crítica de Lukács a Heidegger como um ajuste de contas do autor com a própria reflexão de juventude, onde a vida cotidiana aparece como a esfera da inautenticidade, oposta rigidamente ao plano autêntico da arte e do pensamento. Contra a concepção dualista e metafísica, Lukács define a vida cotidiana como o ponto de partida e de chegada das atividades superiores, reconhecendo-a como espaço primário da vida e centro mediador da cultura. Termina-se o capítulo com um excursus biográfico enfocando a problemática da vida sensível. Aqui, o contraste teórico entre o jovem e o velho Lukács resplandece pelo exemplo de sua própria vida.

O terceiro capítulo tem como centro a exposição do processo histórico de dedução das categorias estéticas *de base* a partir da vida cotidiana em suas formas mediadas: a magia e o trabalho primitivo. Com este passo, mostra-se que a perspectiva teórica desenvolvida por Lukács na maturidade lhe possibilita resgatar o conceito de mimese e fundamentar a relação entre arte e vida a partir da história. Ao se distanciar do transcendentalismo neokantiano, Lukács deduz a arte historicamente como uma necessidade posta pela humanização paulatina do ser social.

No quarto capítulo, analisaremos o complexo da relação sujeito-objeto na estética. Trata-se de entender o desdobramento do problema apresentado no capítulo VII da *Estética*, mas concebendo-o como reformulação das idéias apresentadas na estética de Heidelberg. Remetendo-se aos *Manuscritos de Paris* e nele se firmando, Lukács reformula o problema da relação sujeito-objeto na estética, ampliando ao mesmo tempo a importância da fenomenologia de Hegel, já tomada como vértebra categorial na estética de juventude. Regido por fundamentos marxianos, as categorias hegelianas se fazem mais presentes, reforçando o sentido da articulação entre subjetividade e objetividade, da conquista da objetividade pela subjetividade. Esta dimensão da fenomenologia, na sua primeira tentativa de apropriação, ficara prejudicada em virtude do transcendentalismo do filósofo húngaro à

época, que supunha um fosso entre o plano dos valores (da norma) e a vida empírica. A concepção final fecha o abismo e faz aflorar vínculos profundos entre a arte e a vida. O conceito de autonomia ressurgiu, mas modificado: a arte, não obstante sua legalidade própria, parte da vida, reportando-se a ela e servindo a uma necessidade natural do homem cotidiano: a vivência e o cultivo do humano em si mesmo.

Nas considerações finais, recapitularemos os passos gerais da trajetória do autor e analisaremos o significado do conceito de catarse para a definição das relações entre a arte e a ética. Nosso intuito maior é evidenciar que, na obra tardia de Lukács, o pressuposto da autonomia não exclui as relações recíprocas entre arte e vida. É justamente através da catarse que a esfera estética revela a essência de sua autonomia, assim como sua ligação profunda e indissolúvel com a dimensão da cotidianidade.

Por fim, uma breve nota sobre as citações. A grande maioria das citações reproduzidas aqui foi traduzida pelo autor deste trabalho diretamente a partir do texto original fixado pelas edições alemãs, especialmente as da *Luchterhand*. No entanto, sempre que possível, teve-se em consideração, para mero cotejamento ou aproveitamento efetivo (sempre referido), traduções já feitas, quer para o português, quer para idiomas próximos, como o castelhano e o italiano.

CAPÍTULO 1

O problema da autonomia e sua fundamentação: de Lask a Marx

1.1. O problema da autonomia na estética de Heidelberg⁹

No diálogo autobiográfico de 1971, publicado postumamente como *Pensamento vivido*, Lukács se reporta à figura de Ernst Bloch nos seguintes termos:

Bloch exerceu uma enorme influência sobre mim, pois com seu exemplo me convenceu de que é possível fazer filosofia à maneira tradicional. Até então, eu estava perdido em meio ao neokantismo do meu tempo [o neokantismo de Simmel] e aí encontrei em Bloch o fenômeno de alguém que filosofava como se toda a filosofia atual não existisse, que era possível filosofar como Aristóteles e Hegel¹⁰.

Se quisermos captar a real dimensão dessa confissão, extraíndo-lhe as devidas conseqüências teóricas, então teremos de reconstruir, ainda que por linhas breves, a situação específica a que ela se refere.

No inverno de 1909-1910, portando consigo uma recomendação da opaca Academia Húngara de Ciências, Lukács viaja a Berlim com o intuito de fazer-se aluno de Georg Simmel, o qual, à época, matinha seminários privados para um grupo seletivo de intelectuais. Interessado em formar uma opinião sobre o candidato, Simmel incumbe o aluno e amigo Ernst Bloch de entabular conversa com o jovem húngaro. A conversa ocorre e Bloch volta para casa sem nenhuma “impressão extraordinária”, o que admite não apenas a Simmel, mas a Emma Ritoók, escritora húngara que, sendo bastante próxima a Lukács, logo tratará de colocar o amigo a par da opinião pouco favorável de Bloch. Ao ouvir o relato da amiga, Lukács, impassível, responde: “Não é traço psicológico de um grande ou importante filósofo que ele também tenha de ser um bom conhecedor de homens”.¹¹ A reação chega

⁹ Convém notar que a expressão “estética de Heidelberg”, sem itálico e sem a inicial maiúscula para o primeiro termo, refere-se, aqui, não a obra póstuma escrita entre 1916-1918, mas sim ao pensamento desenvolvido por Lukács ao longo de 1912-1918 no campo da estética e que resultou nos manuscritos postumamente reunidos e publicados como *Filosofia da arte de Heidelberg e Estética de Heidelberg*.

¹⁰ LUKÁCS, 1999, p. 39.

¹¹ *Ibid.*, p.39. Bloch também cita o episódio nos mesmos termos: “Emma, não acredito que um grande filósofo também precise ser um bom conhecedor de homens”. BLOCH *apud* MESTERHÁZI. In: MESTERHÁZI; MEZEI (Orgs.), 1984, p. VII.

até os ouvidos de Bloch, que se surpreende, revendo assim sua impressão inicial:

Nessa frase de Lukács não se percebia nenhum ressentimento, nenhum espírito de revanche, e isso me atingiu fortemente. Assim, nossa amizade começou primeiramente sobre um terreno puramente moral, pois Lukács não se contentava em escrever sobre ética, ele também a vivia.¹²

Daí em diante, nasceriam entre Lukács e Bloch laços humanos de admiração, cooperação e aprendizado recíprocos, mas que, já em seus primeiros desdobramentos, seriam marcados por profundas divergências teóricas, sobretudo no que se referia à arte, pois enquanto aquele propendia a uma valorização da tradição clássica, este se fazia partidário radical das novas tendências. Essas divergências acabariam por separá-los, sendo decisiva, para tanto, a adesão de Lukács ao comunismo em dezembro 1918. Como marxista, suas posições estéticas anti-vanguardistas se reforçam e, além disso, Lukács se vê obrigado a abandonar certos valores intelectuais e morais que o aproximavam de Bloch, irradiados a partir da obra de Schopenhauer, Dostoievski e Kierkegaard, dentre outros. Lukács tomava o caminho de uma secularização irrestrita, ao passo que Bloch buscava conciliar seus ideais marxistas com princípios religiosos, tornando-se protótipo do que Lukács alguns anos mais tarde, num texto sobre Dostoievski, denominaria de “anti-capitalismo romântico”.¹³

As divergências entre Lukács e Bloch atingem o ápice no final dos anos 30, quando eles, a propósito do chamado debate sobre o expressionismo, dirigiram críticas severas um ao outro. Depois da Segunda Guerra, surge da parte de Bloch uma tentativa de reaproximação cujo resultado, em função das diferenças que reaparecem, mostrou-se bastante parco e sem nenhuma consequência sobre o plano espiritual. A relação havia se tornado estéril.

Apesar disso, a amizade do período de Heidelberg viveria intacta na lembrança de cada um, como ícone de um tempo prodigioso. Especialmente para Lukács, que, numa carta a Bloch de 1965 – já no vácuo da frustrante tentativa de reaproximação –, escreveu:

¹² BLOCH *apud* MESTERHÁZI. In: *op. cit.*, pp. VII-VIII.

¹³ LUKÁCS, *Über den Dostojewski-Nachlass* In: KLEIN, 1990, p. 240.

Partilho inteiramente da tua opinião sobre a homogeneidade de nossa cronologia. Nosso encontro em 1910 foi tão veemente que não há sequer como compará-lo com o de qualquer outro velho companheiro. O quão extenso e decisivo foi a separação dos nossos caminhos, é coisa que não altera em nada este fato¹⁴.

Alguns anos antes, Lukács havia tencionado enviar a Bloch, por ocasião de seu aniversário, uma carta expressando seus sentimentos de amizade, mas, embora redigida, a carta jamais foi postada. A relação voltara a se desgastar pelas constantes e inevitáveis divergências teóricas. Todavia, no esboço da carta, Lukács falava do “impulso” nascido do memorável encontro de 1910: “Não foi nada de caráter conteudístico. Foi uma abertura de perspectiva para um estilo de fazer filosofia distinto do que era comum naquela nossa época”¹⁵.

Vê-se, portanto, que o depoimento registrado em *Pensamento vivido* não é fortuito nem circunstancial, mas deita fundas raízes na consciência do filósofo húngaro. A personalidade de Bloch influenciou decisivamente os rumos de sua forma de pensar, afastando-o do neokantismo de Simmel. Mas constatar isso não basta. É preciso perguntar pelo sentido efetivo desse “impulso” a que Lukács se reporta com tanta ênfase e pelo qual se sentiria tão grato, não deixando jamais que o desprazer das discordâncias e o arrefecimento da relação o impedissem de lembrar e reconhecer sua grandeza. A nosso ver, não há dúvidas de que esse influxo exercido por Bloch significou *a guinada de Lukács aos problemas fundamentais da ontologia*, especialmente sua aproximação à problemática fenomenológica da relação sujeito-objeto de Hegel¹⁶. Uma guinada que foi, na verdade, um salto qualitativo a partir de uma tendência já dada¹⁷. Senão, vejamos.

Antes do encontro com Bloch, Lukács havia redigido sua obra sociológica sobre o drama moderno e os ensaios da edição húngara de *A alma e as formas*. Na primeira, a presença de Simmel e Dilthey se faz predominante, onde o objetivo do autor é apresentar o

¹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁵ *Ibid.*, p.145.

¹⁶ Na correspondência entre Lukács e Bloch do começo dos anos 10, Hegel é um tema constante. Cf. MESTERHÁZI; MEZEI (Orgs.), *op. cit.*

¹⁷ É oportuno observar que Michel Löwy, em *A evolução política de Lukács (1909-1919)*, considera a influência de Bloch sobre o jovem filósofo húngaro exclusivamente sob o prisma de um “anti-capitalismo cultural”, ignorando a dimensão teórica que, a nosso ver, é muito mais decisiva para a formação de seu pensamento. Na verdade, como já observou VAISMAN (2005, pp.293-310), definir o jovem Lukács como um “anticapitalista romântico” com “visão trágica” não atesta exatidão analítica. De fato, ao fazer isso, Löwy traça um perfil unilateral do primeiro Lukács, passando ao largo de suas tendências “clássicas”, ativas tanto no plano estético quanto no plano filosófico. Cf.: LÖWY, 1998, p. 113 *et seq.*

processo de dissolução do drama burguês como sintoma do crescente domínio da abstração na vida moderna. Em *A alma e as formas*, particularmente em *Metafísica da tragédia*, Lukács também parte da relação entre a vida e as formas, mas agora destacando a substancialidade das formas perante a vida. Sua reflexão está direcionada, sobretudo, para as exigências *a priori* da forma e não tanto para os condicionamentos histórico-sociais que a afetam e modificam¹⁸. Não se trata mais de sociologia e sim de postulados categoriais. No entanto, é apenas com seu trabalho sobre estética, concebido em Florença sob a influência de Bloch, que Lukács avança efetivamente sobre o plano das categorias sistemáticas, expandindo-se para além da sociologia e do ensaísmo¹⁹. De fato, foi essa a mudança de “estilo” originada da relação com Bloch. Mudança que não apenas toca o plano formal do pensamento de Lukács, mas o envolve e atravessa visceralmente. Nas suas últimas notas autobiográficas, temos indicações muito claras a este respeito:

Com certeza, filosofia nascida de seu impulso, nenhuma influência direta ou concreta (...). Externamente, mostra-se: mudança do ensaio para a estética. (No inverno de 1911/12 em Florença: primeiro rascunho) É digno de nota que o desenvolvimento muito lento, rico em contradições e – muitas vezes – recaídas, suplanta imediatamente em mim a consideração lógica, gnosiológica pela ontológica. Variação sobre Kant: “Existem obras de arte – como são possíveis?”. Em vez da forma do juízo, este princípio da ontologia. (Sem dúvida parece-me que – primitiva e deformada – essa tendência já é fundamento do período ensaístico)²⁰.

Através de Bloch, Lukács encontrava sua vocação como filósofo de talhe clássico, isto é, como ontólogo, no sentido de “Aristóteles e Hegel”. Naturalmente, isso não excluía outras influências, como Kant e a filosofia da vida, mas definia uma forma particular de abertura em relação a elas. Não por acaso, estas últimas seriam mediadas por Emil Lask, de quem Lukács irá se aproximar no ano de 1912, em Heidelberg, valendo-se dele para a fundamentação de sua estética²¹.

¹⁸ Cf. FEHÉR, F. In: HELLER *et al.* 1977, p. 30 *et seq.*; WEISSER, 1992, p.17 *et seq.*

¹⁹ Em Heidelberg, Lukács seria incentivado – contra sua veia ensaística - tanto por Emil Lask quanto por Max Weber a continuar no caminho da reflexão sistemática. Cf. a carta de Max Weber a Lukács de 14/08/1916 in: MARCUS; TAR (Orgs). 1986, p. 263-64.

²⁰ LUKÁCS, 1999, p. 155.

²¹ A extensão da influência de Lask sobre o pensamento do jovem Lukács é tema de controvérsias. No entanto, como mostraremos aqui em linhas gerais, há evidências suficientes de que sua *Geltungslehre* serviu

Diferente dos demais neokantianos, Lask construiu seu pensamento em torno do problema da fundamentação ontológica do conhecimento. Fundamentação possível apenas pelo estabelecimento de uma nova filosofia transcendental, que, irmanando-se a Kant, mas colocando-se para além dele, viesse a corrigir o erro histórico que, a seu ver, medrava desde Platão: a separação entre objeto e sentido, denominada por Lask de “Teoria dos dois mundos” (*Zweiwelttheorie*)²². Para invalidar este dualismo e demonstrar que o sentido dos objetos não radica fora deles, mas neles, Lask propõe uma reformulação do conceito de validade (*Geltung*) criado por Lotze e herdado pelo neokantismo²³. O resultado será uma ontologia peculiar que se diferencia tanto do racionalismo pré-crítico e dogmático quanto do idealismo pós-crítico²⁴.

Em consonância com Lask²⁵, Lukács sustentará que o juízo não pode ser a instância fundadora da experiência estética, já que esta advém de uma relação imediata com a obra, entidade primeira na esfera estética. Desse modo, atribuía-se a esta esfera um caráter constitutivo e não, como pretendia Kant, meramente reflexivo, isto é, subjetivo (ainda que não meramente privado). Em Kant, como é sabido, a universalidade do juízo de gosto repousa sobre uma pretensão necessária de cada consideração (juízo) individual, pretensão legitimada pela existência de um *sensus communis*, mas incapaz de testemunhar a objetividade estética da representação que suscita o juízo²⁶.

Apesar disso, Lukács renderia um grande tributo a Kant, assumindo claramente uma posição “kantiana”. De fato, ao expulsar do idealismo os escândalos metafísicos e postular as formas autônomas de objetivação, Kant estabeleceu um recomeço na história da estética. Lembremos que já na *Crítica da razão pura*, a sensibilidade aparece como uma função específica do sujeito transcendental, tão relevante quanto a síntese conceitual operada pelo entendimento. A velha hierarquia cede lugar a uma divisão de tarefas e a uma relação de colaboração e dependência recíprocas: “Pensamentos sem conteúdos são vazios, intuições

de plataforma à estética do pensador húngaro. A respeito da relação entre Lask e Lukács, veja-se: HOESCHEN, 1999; WEISSER, 1992.; FEHÉR, I. In: MACANN, 1992.

²² Cf. LASK, 1923, pp. 5-21.

²³ *Ibid.*, p. 13 *et seq.*

²⁴ Cf. SOMMERHÄUSER, 1965; LUKÁCS, 1918.

²⁵ “(...) enquanto a renovação da lógica kantiana estatui a forma da objetividade como produto do juízo (...) Lask exige a transferência do conceito de valor para a própria objetividade, que, em sua verdadeira substancialidade ‘inexaurível’, está para além tanto do sim e do não quanto da concordância ou não-concordância com a verdade (...)”. LUKÁCS, 1918, p. 361.

²⁶ Cf. KANT, 1995, pp. 83-86.

sem conceitos são cegas”²⁷. A dimensão intelectual não possui nenhum privilégio frente à sensibilidade, já que o conhecimento humano é sempre finito, restrito ao campo da experiência, onde o entendimento exerce seu domínio.

Nesse mesmo espírito demolidor, que confere autonomia ao sensível, a terceira *Crítica* irá versar sobre a existência de um princípio *a priori* para o sentimento de prazer ou desprazer. O juízo de gosto, como faculdade estética, estabelece (ainda que de forma problemática) uma relação não-teorética com seus objetos, na medida em que não subsume representações a conceitos, mas antes as considera em vista de sua adequação formal “ao livre jogo das faculdades”, sendo o prazer consequência da “universal capacidade de comunicação” dessa relação de conformidade subjetiva²⁸. É desse modo que Kant irá lançar, no marco inaugural do idealismo alemão, a base que resgatava a dignidade da obra de arte, mas que nenhum de seus sucessores seria capaz de fazer valer, na medida em que tentariam fechar o abismo transcendental entre sujeito e objeto a partir de uma perspectiva monista e hierárquica²⁹.

Sob a escolta de Lask, Lukács seguia criticamente os passos da perspectiva kantiana:

A tese fundamental, que em Kant mesmo, obviamente, nem sempre vem formulada com a devida clareza, é a absoluta independência e a não derivabilidade recíproca de todas as posições autônomas. O sistema kantiano se contrapõe assim em estridente contraste àquele dos seus grandes sucessores, para os quais as esferas não se fundam em si mesmas – e somente em si mesmas – como em substância acontece em Kant, mas vem deduzida, construída ou produzida dialeticamente no interior do sistema unitário-homogêneo e graças ao seu método próprio unitário-homogêneo³⁰.

E afirma categoricamente sua adesão à “via kantiana”:

A nossa posição (...) se reduz a isto: a real fundação de uma esfera

²⁷ KANT, 1980, p. 57.

²⁸ Cf. KANT, 1995, pp. 47-200, *passim*.

²⁹ Schiller talvez seja a grande exceção dessa trajetória da estética pós-kantiana no idealismo alemão. Seu esforço, como se sabe, é fundar a autonomia da estética de modo a contornar as insuficiências e aporias da terceira *Crítica*. Assim, a beleza não se acha sob a regência da faculdade de julgar, mas extrai seu princípio de duas fontes, uma subjetiva, a forma da liberdade concedida pela razão prática (a beleza é “liberdade no fenômeno”), e outra objetiva, qual seja, a técnica, “o fundamento da nossa representação da liberdade”. Cf. SCHILLER, 2002, pp.81-101.

³⁰ LUKÁCS, 1974a, p. 71.

autônoma de valor é possível só seguindo a via kantiana; o primado do sistema em relação à esfera leva necessariamente à negação-falseamento da sua autonomia e, por conseguinte, do caráter absoluto do valor enquanto algo posto (*Wertsetzung*)³¹.

Se o sistema idealista faz derivar da *Idéia* o desenvolvimento da ciência e da arte, donde a estruturação hierárquica entre elas, o idealismo subjetivo de Kant confere autonomia às esferas, na medida em que parte de um sistema em que a “matéria” se põe como limite insuperável à idéia. Isso possibilita a formulação de uma teoria das faculdades que não redundam em qualquer tipo de hierarquia – cada faculdade é mensurada unicamente a partir de seus próprios princípios. A “coisa em si”, portanto, como alteridade originária, como “matéria” para a atividade espiritual, opera em absoluta neutralidade.

Mas a autonomia da estética como campo próprio de valor só pode ser pensada sem contradições se sua posição se apresenta completamente independente em relação a um “material” concebido como não formado (cuja essência então pode ser considerada só como o não-estético, do mesmo modo que na fundação transcendental da esfera teórica tudo aparece como “irracional”, isto é, como o que ainda não foi apreendido pela categoria do *Logos* – como puro e simples dever de “formar”)³².

Os termos postos entre aspas são alusões a Lask, que desenvolve seu sistema a partir do princípio da “irracionalidade do material”. Forma e material são elementos correlacionados e unidos por uma relação originária (*Urverhältnis*). Através da forma, o material se torna objeto para o sujeito, ganhando então significado. Como princípio determinante da forma e como o outro da forma, o material se apresenta duplamente “irracional”: 1) é impenetrável, ainda que envolvido pela forma, trabalhado por ela – é o momento heterogêneo do sistema, não lógico, jamais assimilável pela lógica; 2) é o outro da forma, o carente de forma, o que solicita a forma. Com isso, também a esfera estética tornava-se constitutiva pois o belo aqui é o resultado objetivo de uma operação formal, é uma forma de ser das coisas mesmas³³.

Essa era a base que Lukács buscava para desenvolver suas próprias formulações

³¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

³² *Ibid.*, p. 210.

³³ Cf. LASK, 1923.

acerca da autonomia da obra de arte, completamente novas em termos históricos. Para o filósofo, a arte é um “microcosmo” referido e adequado à subjetividade, isto é, “vivência pura” e criação de “um mundo próprio”, esfera onde predomina a singularidade de cada ato (criativo ou receptivo). Diferentemente da teoria, que se põe “como um processo infinito e nunca concluído”, a atividade estética gera sempre totalidades fechadas, que se entregam ao fruidor como um mundo de experiências elevadas ao plano da normatividade, homogêneas como esfera autônoma de valor e que se universalizam apenas na medida em que fazem emergir, pela forma, um “conteúdo de experiências concreto e, na sua concretude, determinado”. A esfera estética – imanente e “monadológica” – é, por isso, estranha a toda metafísica³⁴.

Na segunda versão do primeiro capítulo de sua estética, após saudar a idéia formulada por Lask da “irracionalidade funcional” do material e sua relação com a vivência, Lukács escreveu:

A mencionada equiparação entre material e “vivência em geral” precisa ser detalhada da seguinte forma: que o material – como condição transcendental de sua possibilidade – precisa ter como fundamento uma tal “vivência em geral”; havendo se tornado material, estando já numa correlação forma-material, superado já o seu estado original, sua impermeabilidade em relação às formas de objetivação estranhas à vivência, ela [a vivência] se tornou elemento formal de uma estrutura de valor: o substrato normativo da configuração³⁵.

Nas mãos do artista, a vivência – entendida não no sentido psicológico, como em Dilthey, mas sim como elemento normativo – torna-se material a ser configurado e cujo resultado, na obra de arte, é uma estrutura a priori que não supera a vivência como vivência, portanto, que não estabelece uma relação teórica entre sujeito e objeto. Por detrás desse raciocínio deparamos com a teoria dos pisos (*Stockwerktheorie*), de Emil Lask: na base do ser existe a matéria sensível que obtém através da forma valente, da forma “ser”, seu significado. Graças à forma, que se desenvolve através do sujeito, as coisas “são”. Essa forma “ser”, teto do material empírico, constitui, por sua vez, o material – o piso – das formas intelectuais. Essas últimas são as “formas das formas”, ou seja, o campo das esferas

³⁴ Cf. *Ibid.*, p. 91 et seq.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

normativas. Para Lukács, o material específico da atividade estética é constituído pela vivência, vivência do ser e seu objeto é o mundo do significado, do valor. Porém, diferentemente da teoria, trata-se do valor que se corporifica sensivelmente, que é “intuito” e não apenas pensado.

Enquanto “vivência normativa”, a obra de arte é produto da elevação da subjetividade acima das impurezas, accidentalidades e imediaticidade da “experiência vivida”, e donde resulta “um mundo perfeitamente adequado às exigências da experiência vivida”. Vale dizer:

A transformação que se cumpre no sujeito quando ele se dirige ao valor estético é, assim, uma transformação que não só lhe conserva integralmente a subjetividade, mas que somente no interior da imanência subjetiva cria novas concentrações e ordens: do ponto de vista do sujeito é puramente material. Neste processo, o sujeito natural se torna sujeito estilizado, contrapondo-se, portanto, àquele – construído – da lógica e àquele – postulado – da ética, porque é uma unidade, viva e que compreende o mais vasto sentido de humanidade, de todas as experiências na sua riqueza conteudística³⁶.

Assim, a constitutividade da arte difere da lógico-teorética na medida em que consiste num

tipo de retorno do cosmo objetivo e universalmente válido da objetividade teorética – um cosmo conquistado, mas demasiado estreito, uma vez que renuncia ao mundo, significativo no nível sensorial e evidente no nível supra-sensorial, dos fins orientados ao homem, – a uma realidade “humana”(no sentido mais amplo) e próxima à vida.. No entanto – e este é o ponto decisivo –, este retorno conserva a objetividade teorética (e ética) como posições conquistadas de modo firme (...)³⁷.

No centro da atividade estética ergue-se o homem concreto em sua sensibilidade e interesses reais. Para ela, as determinações éticas e categoriais constituem os elementos sem os quais a referencialidade à subjetividade se tornaria puramente formal, vazia de conteúdo. Como veremos mais detalhadamente no último capítulo deste trabalho, Lukács encontrará na fenomenologia de Hegel a estrutura conceitual para a compreensão da diferenciação das atividades espirituais: arte, ética e teoria, bem como para a diferenciação dessas em relação

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ *Ibid.*, p. 103.

à vida cotidiana. A subjetividade será pensada através de suas distintas formas de objetivação. No entanto, isso não implica (ainda) nenhum compromisso com o idealismo hegeliano pois o sujeito-objeto idêntico é aplicado apenas no âmbito específico da atividade estética. Lukács se equilibrava entre Kant e Hegel.

Em termos históricos, Lukács formula um novo conceito de autonomia. Nas palavras de um intérprete:

(...) Lukács oferece uma concepção em que a autonomia e a objetividade estéticas, normatividade e concretude histórica da obra de arte, assim como a individualidade irreduzível da subjetividade estética, criadora e receptiva, estão ligadas entre si³⁸.

Contudo, a estética de juventude não seria concluída. O autor, desde o começo, não se sentia firme em seus procedimentos. Com a eclosão da Guerra, ele interrompe o trabalho pela primeira vez, voltando-se para redação de um livro sobre Dostoievski. O livro não chegou a ser escrito, mas restou a introdução: *Teoria do romance*. Ao retornar à estética, ele reescreverá o primeiro capítulo e acrescentará dois novos, ampliando consideravelmente a presença de Hegel. Em 1918, Lukács entrega os manuscritos incompletos para o exame de habilitação. Em função de sua nacionalidade, o título lhe é negado. Dias depois, ele ingressa no PC húngaro, abraçando a atividade política e os ideais da Revolução bolchevique. Lukács não podia continuar cúmplice de uma civilização que se degradava. A *Teoria do romance* já havia emitido os sinais desta ruptura, postulando, contra o neokantismo, a possibilidade utópica de um mundo translúcido e racional. Em *História e consciência de classe*, esta possibilidade evolui de utopia para meta da história. Segue-se um longo e agitado interlúdio político. Em 1930, o filósofo, bastante modificado, faz uma nova revisão de fundamentos e retorna aos problemas da estética. Ele descobre bases mais sólidas para fundamentar e desenvolver a concepção de autonomia formulada em Heidelberg, mas adia sua realização. Essa fase, pelo clima ideológico dos tempos, será dominada pela atividade ensaística no campo da teoria e crítica literária.

1.2. Os pródromos da estética marxista

³⁸ HOESCHEN, 1999, p. 159.

O ano de 1930 assinala o começo de um novo ciclo, marcado por mudanças e aquisições importantes no plano intelectual. Instalado em Moscou para trabalhar como colaborador científico do Instituto Marx-Engels, o filósofo húngaro descobre os *Manuscritos de Paris* de Karl Marx. Seu depoimento, no *Prefácio de 67*, é eloqüente e insubstituível. Apesar de longo, convém citá-lo *in extenso*:

Posso me lembrar da impressão revolucionária que produziram em mim as palavras de Marx sobre a objetividade como propriedade material primária de todas as coisas e de todas as relações. É certo que eu poderia ter encontrado em outros textos seus, lidos anteriormente, idéias semelhantes para essa transformação teórica. Mas o fato é que isso não aconteceu, obviamente porque os lia desde o início com base em minha própria interpretação hegeliana, e somente um texto completamente novo poderia provocar esse choque. (Acrescente-se a isso, naturalmente, o fato de que, nessa época, eu já havia superado o fundamento político-social desse idealismo nas teses de Blum). De qualquer modo, ainda consigo me lembrar do efeito transformador que produziu em mim as palavras de Marx sobre a objetivação como propriedade material primária de todas as coisas e relações. A isso se somava a compreensão, já mencionada, de que a objetivação é um tipo natural – positivo ou negativo, conforme o caso – do domínio humano sobre o mundo, ao passo que a alienação representa uma variante especial que se realiza sob determinadas circunstâncias sociais. Com isso, desmoronava definitivamente os fundamentos teóricos daquilo que fizeram a particularidade de *História e Consciência de Classe*³⁹.

Como mencionamos acima, na estética de Heidelberg, Lukács extraiu de Hegel a idéia do sujeito-objeto idêntico com o intuito de explicar e fundamentar unicamente o comportamento estético. Apenas a arte realiza essa plena integração dos pólos, onde objetividade e a subjetividade não se diferenciam, onde a substância é também sujeito. Essa idéia, que minudenciaremos no devido momento, reaparecerá na estética marxista. Aqui, a identidade sujeito-objeto é produto da consciência individual, de sua ação sobre uma realidade externa que existe por si como natureza. Ora, em *História e consciência de classe*, Lukács extrapola o plano da subjetividade estética e tenta capturar, com a teia do sujeito-objeto idêntico, a lógica da própria realidade.

Mas ao fazer isso, Lukács se enredava em complicações categoriais: uma vez que,

³⁹ Cf. LUKÁCS, 2003, p. 46 *et seq.*

em Hegel, as objetivações reificadas⁴⁰ confundem-se com o próprio movimento de objetivação ou alienação (*Entäusserung*), a supressão daquelas – meta do proletariado, na concepção do autor de *HCC* – acabava por apontar para a negação da objetividade enquanto tal, absorvida pelo sujeito autoconsciente. Lukács, que havia caído nas malhas do idealismo objetivo⁴¹, descobre que a proposição do sujeito-objeto idêntico é falsa em relação à realidade. Foi a leitura dos *Manuscritos*, principalmente a crítica de Marx à *Fenomenologia*, que desatou a consciência da falha e, em consequência, a necessidade de uma reformulação de todo o arcabouço teórico construído até aquele momento: “Isso ficou claro de uma só vez: se quero realizar o que tenho em mente, então tenho que começar tudo desde o princípio”⁴².

Outra instigante descoberta feita em Moscou foram as notas de leitura de Lênin reunidas sob o título de *Cadernos filosóficos*. Particularmente digno de atenção eram seus comentários sobre Hegel, a apropriação crítica de um acervo intelectual de imensa grandeza, o qual, sob muitos aspectos, segundo pensava Lukács, havia antecipado e preparado a fundação do materialismo de Marx. Desde o começo dos anos 20, Lukács já considerava Lênin não apenas o maior e mais completo político revolucionário do século XX, mas também o grande teórico, ao lado de Rosa Luxemburgo, que soube imprimir real atualidade ao pensamento marxiano. Como político, Lênin representava o fim do oportunismo e da estreiteza positivista que estavam na origem da Segunda Internacional e do Partido Social-Democrata. Ao mesmo tempo, Lukács viu no líder russo a contra-imagem do sectarismo. E aqui o episódio acerca da questão do parlamento merece ser lembrado: quando Lukács, no artigo para a revista *Kommunismus*, decretara a morte do parlamento, a crítica de Lênin lhe servirá de lição⁴³. Mas essa influência não se esgota no plano político, estendendo-se de forma muito concreta a certos problemas capitais de filosofia. Não restam

⁴⁰ Sobre este problema da objetivação em Hegel, veja-se, no presente trabalho, o capítulo 4.

⁴¹ No prefácio de 22 ao seu livro, Lukács assim se pronunciava sobre Hegel e Marx: “todavia, a situação de Hegel hoje é totalmente inversa àquela do próprio Marx. Neste último caso, trata-se de compreender o sistema e o método – *tal como eles nos são dados* – em sua unidade coerente e de *preservar essa unidade*. No primeiro caso, pelo contrário, a tarefa consiste em proceder a uma discriminação entre as múltiplas tendências que se entrecruzam e que, em parte se contradizem violentamente, e de salvar, enquanto potência intelectual viva para o presente, o que há de metodologicamente fecundo para o seu pensamento”. LUKÁCS, 2003, p. 57. Cf. também o *Prefácio* de 67 da mesma edição.

⁴² *Ibid.*, p. 46.

⁴³ Lênin avalia o artigo de Lukács como “muito equivocado e muito ruim”. E completa: “Seu marxismo é puramente retórico”. Cf. LUKÁCS, 1973, p. 151.

dúvidas de que *Materialismo e Empiriocriticismo* serviu de base para que Lukács formulasse uma teoria do conhecimento compatível com as novas premissas que balizariam seu pensamento a partir de 1930. A teoria do reflexo terá um papel significativo para a determinação da peculiaridade do fenômeno estético em sua obra tardia.

Por fim, há o encontro com Mikhail Lifschitz, um jovem pesquisador do Instituto com pouco mais de vinte anos, dotado de grande cultura e talento. O propósito maior de Lifschitz, também versado nos temas da estética clássica alemã, era encontrar nos textos de Marx, Engels e Lênin questões ligadas direta ou indiretamente ao terreno da literatura e da arte em geral. Lukács se afeiçoou do novo companheiro de trabalho e logo surgiu entre ambos uma profunda relação de amizade e colaboração intelectual, da qual renasceria o antigo projeto da estética⁴⁴. Mas dessa vez, sob novas bases. Com o intento de mostrar a possibilidade de construção de uma estética alicerçada no pensamento de Marx e, desse modo, ultrapassar a estreiteza das estéticas de Plekhanov e Mehring, Lukács e Lifschitz passaram a discutir os textos de Marx e Engels. Já em 1931, Lukács publica um ensaio intitulado *O debate sobre o "Sickingen" de Lassalle*, em que traz à tona importantes aspectos do pensamento destes dois filósofos acerca de problemas estéticos.

Quanto a esse importante evento, temos o seguinte testemunho de Lukács:

A constatação não é comum hoje na história da filosofia, no entanto, o fato é que fomos os primeiros a falar de uma estética marxiana específica, e não desta ou daquela estética que completasse o sistema de Marx. A idéia de que a estética seja uma parte orgânica do sistema marxiano está presente no artigo que escrevi a respeito do debate sobre Sickingen entre Marx e Lassalle; em Lifschitz essa idéia está no seu livro, escrito na juventude, sobre o jovem Marx. Sobre essa base começamos a desenvolver a idéia de que existe uma estética marxiana e que para desenvolvê-la era necessário partir de Marx⁴⁵.

Lukács havia encontrado o caminho, mas, para o bem ou para o mal (ou para ambos), ele não se proporia a percorrê-lo de imediato. O que estava na ordem do dia era a discussão sobre as tendências da literatura e seu papel na luta ideológica contra o

⁴⁴ Cf. LUKÁCS, 1999, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 87-88.

fascismo⁴⁶. A mudança de objeto – a relação entre a literatura e os destinos do homem contemporâneo - exige uma mudança de tratamento. É a fase ensaística. Dentro do marxismo, sua voz destoava das duas tendências então dominantes. A primeira, vigente no Ocidente, conferia aos movimentos de vanguarda a maior importância na luta ideológica contra a barbárie capitalista. Esse alinhamento às vanguardas, entretanto, não se fazia de maneira uniforme, mas a partir de concepções e preferências altamente individualizadas. Seus principais nomes são Ernst Bloch, Walter Benjamin, Theodor Adorno⁴⁷ e Bertold Brecht⁴⁸. O que aproxima personalidades tão distintas é a maior ou menor adesão às propostas de ruptura que as vanguardas trazem em seu bojo contra a tradição e as formas literárias do passado. Já a segunda orientação, surgida na Rússia e oficializada por Zdanov no 1º Congresso dos escritores soviéticos em 1934, tomava partido pelo chamado realismo socialista. Os escritores que não comungassem com os critérios da nova doutrina – que pretendia ultrapassar a estética burguesa – eram imediatamente associados a uma concepção de mundo reacionária. A arte era assim transformada em propaganda política e os artistas tornavam-se reféns de uma vigilância opressiva, que tolhia qualquer forma de autêntica expressão individual⁴⁹.

Em sua crítica literária, Lukács se fará porta-voz de uma concepção equidistante aos dois extremos então dominantes. Entre o vanguardismo em suas distintas vertentes, e a linha sectária de Zdanov, entre o subjetivismo e o objetivismo, delineia-se o realismo crítico e, com ele, a continuação da tradição humanista, singular pela atitude crítica e esteticamente exemplar que seus maiores escritores – Goethe, Balzac, Dickens e Tolstoi, dentre outros – assumiram em face do capitalismo. A iconoclastia dos movimentos de vanguarda e os dogmas do realismo socialista violam princípios estéticos atemporais e ferem de morte o sentido profundo da arte. Não são inovações formais subjetivas que impulsionam o fazer artístico, a busca pelo novo a qualquer preço, mas sim as modificações operadas na própria realidade, pois conteúdos novos demandam formas novas. Ora, mas o

⁴⁶ Para uma visão global desta relação entre estética e ideologia, destaque-se aqui SZIKLAI, 1986, p.180. Segundo ele: “A estética de Lukács dos anos 30 e 40 reveste um caráter fundamentalmente publicista. É uma estética em movimento, mais exatamente, *do* movimento”. Observe-se que Lukács não transformou a arte em propaganda, mas destacou as mediações entre o humanismo estético e as posições políticas do presente. Sua estética, neste sentido, está organicamente inserida “no movimento”.

⁴⁷ Cf. JAMESON, 1974.

⁴⁸ Sobre o debate Brecht-Lukács, vide MITTENZWEI. *Marxismus und Realismus* In: MATZNER, 1974.

⁴⁹ Cf. HERMANN, 1986; SZIKLAI, *op.cit.*

que é e como se define a forma de uma obra de arte? Fora esse o problema de sua estética de juventude e será esse o problema de sua estética de maturidade. Quanto aos ensaios sobre o realismo, trata-se de trabalhos propedêuticos que abrem caminho para formulações sistemáticas. Ainda que neles seu autor não pudesse dar um amplo desdobramento às questões enfrentadas, a riqueza de suas considerações ultrapassava os limites da crítica literária convencional. Justamente por isso, eles poderiam chamar a atenção de um crítico tão escrupuloso e independente como Georg Steiner, que, no final dos anos 50, escreveu:

Concordando ou não com essa análise, sua originalidade e amplitude de conseqüências são óbvias. Ilustra a prática essencial de Lukács: o estudo detalhado de um texto literário à luz de questões filosóficas e políticas de largo alcance. O ponto de partida é o escritor ou uma determinada obra. Mas a idéia, ou tema central, é sempre mantida em foco. Por fim, a dialética fecha o círculo, concentrando seus exemplos e persuasões⁵⁰.

De tempos mais recentes, pode-se mencionar Guido Oldrini, que viu na elaboração do conceito de realismo conseqüências teóricas decisivas para a formação do pensamento de maturidade de Lukács:

Entre o ‘realismo como método de criação artística’ e a ‘teoria materialista marxiana da objetividade’, não deformada pelas vulgarizações, há muito mais do que uma simples correspondência; uma deriva da outra, ou, pelo menos, ligam-se de um modo muito estreito. O realismo, com todos os seus anexos e conexos (‘herança cultural’, teoria dos ‘gêneros’ etc.), impõe-se muito mais a Lukács como uma necessidade interna da nova teoria que está sendo construída exatamente pelo fato de que, melhor do que qualquer outra tendência artística, ele traz em si a consciência dialética da ‘totalidade’⁵¹.

Para Lukács, o realismo em arte significa, antes de mais nada, o realismo diante da própria vida, isto é, uma predisposição para a objetividade, para a inteligência crítica dos fenômenos e eventos humanos. Defendê-lo é posicionar-se a favor do homem – da razão e da luta emancipatória travada pelo socialismo e pelo humanismo democrático. Ele não exige dos escritores um ponto de vista marxista, pois a literatura tem como missão propiciar

⁵⁰ STEINER, 1988, p. 295.

⁵¹ OLDRINI, *In*: PINASSI; LESSA (Orgs.), 2005, p. 57.

vivências que por si mesmas se explicitam, não lhe cabendo, assim, fazer propaganda política nem exposição de teses. Todavia, é em Marx que Lukács pretende ancorar sua teoria estética e sua defesa do realismo.

Se no seu antigo estudo sobre o drama, o pensamento de Marx apresentava-se como importante ferramenta sociológica, mas não como fundamento de uma visão de mundo, a partir dos anos 30, ele obterá efetiva centralidade no cosmos da reflexão estética de Lukács, sendo, assim, chamado a elucidar problemas estruturais das conexões sistemáticas trans-históricas. Aparecem aqui os primeiros elementos da ontologia materialista que caracterizam a derradeira fase da produção lukacsiana. A esse respeito é sumamente instrutivo o já mencionado debate com Ernst Bloch sobre o expressionismo, o qual sumariaremos a partir de agora.

A adesão do renomado poeta Gottfried Benn ao nacional-socialismo havia causado estupor entre artistas e intelectuais alemães de esquerda, suscitando uma acirrada discussão sobre as relações entre o movimento expressionista e o fascismo. A revista *Das Wort*, inaugurada em 35, fomentaria o debate, divulgando a opinião de acusadores e advogados do expressionismo. O litígio atinge seu ápice em 38. Em defesa do movimento expressionista, Bloch escreve um ensaio que se contrapõe às teses de Lukács, expostas anos antes em *Grandeza e decadência do expressionismo*. Imediatamente, o filósofo húngaro replica na *Das Wort* com um novo texto: *Trata-se do realismo*⁵².

Bloch acusa Lukács de enxergar o mundo por lentes conservadoras, que nada captam além da imagem dogmática de “uma realidade fechada e coesa”. É o próprio Lukács quem reproduz o argumento de seu adversário:

Como Lukács tem um conceito objetivista e fechado da realidade, ao tratar do expressionismo, ele opõe-se a qualquer tentativa de destruir um conceito de universo (mesmo quando esse conceito é o do capitalismo). Por essa razão é que considera que uma arte que recorre à decomposição das conexões de superfície e que procura descobrir o novo nos espaços vazios, não passará de uma decomposição subjetivista; por esse motivo, ele identifica a experiência de decomposição com a situação de decadência⁵³.

Esse ataque de Bloch, que fala em nome do marxismo, obriga Lukács a recorrer às

⁵² Cf. LUKÁCS, *Trata-se do realismo*. In: MACHADO, 1998.

⁵³ BLOCH *apud* LUKÁCS In: *Ibid.*, p. 198.

palavras do próprio Marx, empurrando a discussão para um plano duro de objetividade textual. Lukács indaga: como Marx concebe a realidade em seu conjunto? E responde: como totalidade. Assim sendo, não se entende qual possa ser o sentido de saudar uma estética cuja característica primordial é justamente a “experiência de decomposição”, isto é, o escancarado desprezo pelas conexões objetivas da realidade e a conseqüente obsessão pela idéia do caos e da fragmentação. Lukács cita Marx: “As relações de produção de qualquer sociedade formam um todo”⁵⁴. Ora, o capitalismo, por força de seu movimento de expansão, gera, segundo Lukács, uma realidade “cada vez mais ampla e rica de conteúdo”, unificada em torno do “mercado mundial”, que, desse modo, “transforma toda a economia mundial *num todo objetivamente coeso*”⁵⁵. Lukács lembra ainda que no capitalismo, segundo o próprio Marx, os “momentos parciais” tendem a uma autonomização cada vez mais acentuada, autonomização, entretanto, que jamais deixa de ser relativa, isto é, de se constituir como parte integrante de um processo unitário. E cita Marx:

Como eles, afinal, formam um todo, a autonomização destes momentos correlacionados só pode surgir de uma forma violenta, como processo destrutivo. É precisamente a ‘crise’, na qual a sua unidade se realiza, a unidade do diverso. A independência que os momentos independentes e complementares assumem uns em relação aos outros é violentamente aniquilada. A crise manifesta, assim, a unidade dos momentos que se autonomizaram uns em relação aos outros⁵⁶.

O problema da objetividade liga-se ao problema da consciência e por isso Lukács adverte que “as categorias econômicas fundamentais do capitalismo *se refletem de imediato sempre de uma forma deturpada* na cabeça dos indivíduos”⁵⁷. Isso ocorre sobretudo nos momentos de crise, quando a perda relativa da unidade como “vivência, sedimenta-se por períodos mais longos, em círculos mais vastos a que pertencem todos aqueles cujas formas de comportamento, perante as manifestações do capitalismo, situam-se no nível da mera vivência imediata”⁵⁸. O expressionismo, na medida em que postula a imagem de uma realidade caótica, reduzindo-a a fragmentos através do método da montagem, diz a que

⁵⁴ MARX *apud* LUKÁCS. In: *Ibid.* p. 200.

⁵⁵ LUKÁCS. In: *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵⁶ MARX *apud* LUKÁCS. In: *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵⁷ LUKÁCS. In: *Ibid.*, p. 203.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 204.

veio: corroborar o irracionalismo e fomentar uma cultura do desespero. Se a sensação do caos, do vazio, da perda de sentido, é uma experiência corrente da sociedade capitalista, disso não se segue que a realidade seja essencialmente, como sugere o expressionismo, um complexo morfológicamente anárquico. O expressionismo, intensificando uma tendência que remonta ao naturalismo e ao impressionismo, desapega-se da realidade para se fixar às impressões subjetivas, consolidando, assim, o domínio da abstração, pois “*com base na imediaticidade, só pode surgir um pensamento abstrato*”⁵⁹. Lukács se reporta novamente a Marx para elucidar e respaldar seu raciocínio:

Marx mostra que as conexões entre a circulação monetária e o seu agente, o capital financeiro, representam a abstração máxima de todo processo capitalista, a supressão de todas as mediações. Se as considerarmos tal como elas aparecem, numa aparente independência do processo conjunto, elas tomam a forma de uma abstração, sem conceito, completamente fetichizada: “O dinheiro atrai dinheiro”⁶⁰.

Suprimidas as mediações, a natureza do processo econômico-financeiro torna-se ininteligível. Da mesma forma, é impossível dissipar as sombras da vida alienada por meio de um discurso que não enxerga o que se passa além da experiência imediata. O expressionismo fala uma linguagem abstrata porque não exercita a crítica efetiva. Num ensaio de 1934, intitulado *Arte e verdade objetiva (Kunst und Objektive Wahrheit)*, Lukács havia explicado que na arte, diferentemente do que ocorre na teoria, as mediações nunca aparecem isoladamente como mediações, mas sempre como momentos concretos da vida, ou seja, como determinações imediatamente reconhecíveis. A arte mergulha em essências, mas não nos fornece conceitos, antes propicia a experiência de um mundo real e sensível. Contra o expressionismo, Lukács volta a tratar do problema: é dever do artista trazer à tona não a mera imediaticidade abstrata, mas uma imediaticidade mediada, que “embora em cada momento deixe *transparecer* claramente a essência (o que não acontece com a imediaticidade da própria vida), apresenta-se, no entanto, como imediaticidade, como superfície da vida”⁶¹.

É importante observar que a teoria do realismo desenvolvida por Lukács nos anos

⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁶¹ *Ibid.*, p.208.

30 não denega ou contradiz sua concepção estética de juventude, ainda que o aparato conceitual apresente-se modificado. Neste sentido, está equivocada a leitura de Adorno, que, num texto virulento intitulado *Conciliação extorquida (Erpresste Versöhnung)*, sustenta a tese de que o realismo de Lukács surgiu de uma necessidade de alinhamento à doutrina stalinista⁶². Na verdade, ela foi o começo de uma grande reformulação conceitual que, por um lado, desaguou na monumental *Estética de 63* e, por outro, atualizou e repôs premissas fundamentais do pensamento de juventude.

Acima foi dito que, já no período de juventude, entre Lukács e Bloch havia uma divergência irremediável no campo da estética, na medida em que aquele defendia uma concepção centrada na tradição, à qual Bloch se contrapunha, taxando-a sarcasticamente de neoclássica. Ora, o conceito de autonomia proposto por Lukács nos seus manuscritos estéticos de Heidelberg encerrava duas premissas bem claras: a arte como mundo adequado ao homem e como microcosmo fechado formal e conteudísticamente em sua completude. Era-lhe inconcebível renunciar ao princípio da forma como ordenação orgânica da matéria empírica e como dever-ser *explícito* nascido da matéria criticamente selecionada, condições sem as quais a arte não podia se consubstanciar como vivência e afirmação de valores humanos universais, isto é, como estrutura normativa autônoma. Claro está que, sobre tais bases, não havia de sua parte qualquer possibilidade de trânsito para as tendências de vanguarda. Em *Teoria do romance*, sua atitude perante elas é contundente. Por exemplo, a crítica ao *Niels Lyhne*, de Jacobsen:

Pois essa vida, que deveria ter-se tornado criação literária e resultou em mau fragmento, torna-se efetivamente uma pilha de escombros na configuração: a crueldade da desilusão pode somente depreciar o lirismo dos estados de ânimo, mas aos homens e aos acontecimentos não pode emprestar a substância e o peso da existência. Resta um belo, mas esbatido amálgama de volúpia e amargura, de mágoa e escárnio, mas não uma unidade; imagens e aspectos, mas não uma totalidade de vida⁶³.

Disso se segue uma profunda continuidade na trajetória de Lukács entre a teoria do

⁶² Cf. ADORNO. In: MATZNER (Orgs.), 1974, p. 178

⁶³ *Ibid.*, p. 126. Confirma-se ainda a veemente crítica do jovem Lukács ao impressionismo, em *Die Wege haben sich getrennt - Am Scheideweg. Vortrag aus Anlaß der ersten Ausstellung von K. Kernstok*. In: <http://www.Lukács-gesellschaft.de>.

realismo formulada na maturidade e a concepção estética da juventude. Uma continuidade que se estenderá até o último período de sua vida, período de síntese que, com a *Estética*, não apenas recuperará um largo tecido categorial deixado inconcluso na juventude, como também expandirá a perspectiva marxista visualizada no começo dos anos 30, trabalhada de forma limitada em função do debate ideológico da época. Neste sentido, a *Estética* representa, para usar a bela expressão de Nicolas Tertulian, “um ato de verdadeira descompressão de todo o universo intelectual de Lukács”⁶⁴.

1.3. O projeto da nova estética

Lukács começa a trabalhar na sua nova estética em meados dos anos cinquenta, logo após a conclusão de outra obra de grande calibre: *A destruição da razão (Die Zerstörung der Vernunft)*. Apesar da pequena reformulação efetivada no começo do processo de redação, o trabalho, de um vulto enciclopédico, desenvolver-se-ia velozmente e sem dificuldades. Respalado pela larga experiência de uma vida intelectualmente robusta e fértil, seu autor sabia exatamente o que fazer.

De acordo com a concepção original do novo projeto, a estética se dividiria numa estrutura binária, onde, ao plano estritamente filosófico, de gênese e sistematização categorial, seguir-se-ia um tratamento histórico dos problemas. Assim, a primeira parte, intitulada *Os problemas do reflexo estético*, comportaria duas grandes seções, uma de talhe mais geral, centrada nos fundamentos, e outra mais específica, orientada para a estrutura da obra de arte e para a análise do comportamento estético. Porém, durante a redação da primeira seção, Lukács descobre dificuldades imprevistas, que o obrigam a reformular os planos para a primeira parte. O tratamento das categorias, com sua convergência para a categoria central da particularidade (*Besonderheit*), não cabia mais na divisão original que previa duas seções internas na primeira parte. Haveria que separar de modo mais radical a fundamentação filosófica da concreção analítica dos problemas.

Não se tratava de uma questão meramente formal. Lukács iniciara a confecção da primeira parte de sua obra com um estudo sobre a categoria da particularidade, categoria decisiva no quadro de sua nova reflexão, que recuperava, aprofundava e esclarecia, por

⁶⁴ TERTULIAN, 2008, p.48.

outro ângulo, o sentido de velhas determinações. O texto sobre a particularidade foi projetado em duas etapas. Na primeira, mostrava-se como esta categoria emergiu na história da filosofia (de Kant a Marx) e da estética (com o Iluminismo e Goethe). A esse breve delineamento histórico-filosófico seguia-se uma descrição do papel da particularidade como categoria central da esfera da arte. O estudo deveria compor o capítulo final da primeira seção de *Os problemas do reflexo estético*. Porém, a um exame mais detalhado, ele descobre problemas de estrutura e decide publicá-lo em separado.

Nessa publicação, Lukács oferece ao leitor os resultados de uma pesquisa ainda em fase inicial e sob o impacto de recentes modificações no projeto. No prefácio à edição italiana do ensaio sobre a particularidade, ele não disfarça seu constrangimento, aventando as razões pelas quais o escrito fora destacado do contexto original e publicado à parte⁶⁵. Em primeiro lugar, o filósofo explica que não haveria sentido em introduzir uma exposição histórico-filosófica sobre a particularidade na parte sistemática de sua *Estética*. Em segundo lugar, a discussão empreendida no capítulo V sobre questões teóricas gerais deveria ser desenvolvida num contexto próprio, reservado ao tratamento da gênese filosófica das categorias e das intrincadas relações de aproximação e diferenciação entre arte e ciência. Por fim, a concreção da particularidade como categoria estética – a parte final do estudo sobre a particularidade –, não pertencia à primeira seção dos fundamentos, mas à segunda, destinada à tematização de problemas estéticos singulares⁶⁶.

O estudo sobre a particularidade resultou incompatível, em termos de estrutura, com a projeção do autor. Só restava publicar o texto como uma introdução, na verdade, como um esboço prévio de um itinerário visualizado, mas ainda por ser devidamente trilhado. A realização desse percurso – parcial, diga-se a propósito – levará uma média de quatro anos. Em dezembro de 1959, numa carta ao editor Frank Benseler, Lukács, que acabara de concluir a primeira parte da *Estética*, completamente remodelada, expõe a nova divisão e seus títulos: “I. A peculiaridade do estético; II. A obra de arte e o comportamento estético; III. A arte como fenômeno histórico-social”⁶⁷.

De acordo com a nova estrutura, as questões de princípios passaram a ocupar toda a

⁶⁵ Convém observar que Mészáros comete um erro de atenção (dentre outros) ao dizer que o texto sobre a categoria da particularidade foi “originalmente” concebido como uma “introdução” à *Estética*. Cf.: MÉSZÁROS, 1981, p. 54.

⁶⁶ LUKÁCS, 1978, pp. 2-3.

⁶⁷ DANNEMANN.; JUNG. (Orgs.), *op.cit.*, p. 68.

primeira parte, dilatando-se em proporções inesperadas, que repõem e transfiguram toda a problemática da estética de juventude, ao mesmo tempo em que incorporam uma dimensão antes ausente: a da dedução genética. Não por acaso, é “no momento de expor a gênese filosófica geral e a especificidade do fato estético” que Lukács deparou com “certas dificuldades que recolocaram em discussão o plano original”⁶⁸. Além do retorno ao processo fenomenológico da identidade sujeito-objeto, aqui entra em cena um problema absolutamente novo em sua obra: a dedução das categorias estéticas a partir da vida e da cultura pré-históricas. A nosso ver, as “dificuldades” a que o autor alude no prefácio de sua *Introdução a uma estética marxista* traduzem o resgate da fenomenologia de juventude e seu confronto com esse novo campo temático. Vale dizer: o que originalmente fora pensado como uma gênese filosófica abstrata ampliou-se no sentido de uma gênese histórico-filosófica, isto é, de uma análise que, mesmo se predominantemente filosófica, foi obrigada a adentrar os respectivos espaços históricos onde as categorias afloram. Por sua complexidade, o trabalho de dedução exigiu uma reformulação estrutural que afastou do horizonte imediato os problemas estéticos concretos, presentes de forma genérica no capítulo VI da *Introdução* e, depois, concebidos como conteúdo temático da segunda parte da *Estética*.

Neste sentido, *A peculiaridade do estético* é, essencialmente, uma obra de fundamentação e não uma estética propriamente dita. Ou seja, trata-se acima de tudo de um empreendimento filosófico volvido para questões de princípios, de modo que muitos problemas estéticos concretos foram deixados de fora, sendo, quando muito, indicados a título de esclarecimentos gerais⁶⁹. Aos problemas estéticos seriam reservadas duas outras partes, abandonadas pelo autor em virtude de seu antigo e persistente interesse em escrever uma ética (o que, no decurso de sua realização, acabou se transformando num alentado estudo sobre os problemas da ontologia). Todavia, em que pese a irrealização do conjunto,

⁶⁸ LUKÁCS, 1978, p. 2.

⁶⁹ Em seu livro mais recente sobre Lukács, ao comparar a estética do filósofo húngaro à de Hegel, Oldrini (2009, p. 279) conclui que esta é mais “abrangente” que aquela. A nosso ver, é impropriedade este tipo de comparação. Em primeiro lugar, a *Estética* de Lukács se lança sobre problemas que não podiam sequer ser imaginados por Hegel, como a gênese das categorias, a vida cotidiana, a relação conflitante entre arte e religião, os problemas de psicologia, etc. Em segundo lugar, não se pode nunca perder de vista que a *Estética* é um trabalho de fundamentação, não uma estética efetiva e completa. Neste sentido, a *Estética* de Hegel e a *Estética* de Lukács são, por um lado, dois trabalhos diversos em seus propósitos e não podem ser avaliados pelo mesmo metro. Por outro lado, nas questões que lhe são comuns, a tematização de Lukács muitas vezes se mostra mais complexa e abrangente. Confira-se, neste trabalho, o capítulo 3, item 3.2.

A peculiaridade do estético é um trabalho em si completo e independente, formulado em plena conformidade com os objetivos propostos pelo autor. Nas suas palavras:

O livro que ora vem a público é a primeira parte de uma estética. Seu centro é a fundamentação da especificidade do pôr estético (*ästhetischen Setzungsart*), a dedução (*Ableitung*) da categoria específica da estética e a demarcação de suas fronteiras em relação a outros territórios. Na medida em que as formulações aqui feitas se limitam a este complexo de problemas, avançando sobre os problemas concretos da estética apenas em casos de estrita necessidade para o esclarecimento dos mesmos, entende-se que essa primeira parte constitui um todo acabado, fazendo-se assim perfeitamente inteligível sem as partes que lhe dão seqüência⁷⁰.

As questões desenvolvidas na primeira parte são, pois, de caráter predominantemente filosófico e seu tratamento se destina a lançar os fundamentos de uma estética, deduzindo, pelo exame da própria realidade, sua categoria central. Para tanto, exige-se uma visão da totalidade e sua diferenciação interna. *A peculiaridade do estético*, retomando a estrutura da estética de juventude sob outra perspectiva teórica, estabelece questões de princípio a respeito das formas gerais de objetivação pelas quais o homem se faz consciente e ativo no mundo. Claro está que não se trata tanto de discutir questões estéticas – objetivo da parte II –, quanto de demarcar um estatuto categorial que possibilite a sua elucidação. Por isso, o resultado foi uma obra aparentemente informe, com ramificações e digressões paralelas que desnorteiam e frustram o leitor que dela porventura espere um tratamento mais direto dos problemas estéticos. Não obstante, Lukács esclarece a relação entre *A peculiaridade* e as partes restantes da *Estética*:

A segunda parte – cujo título provisório é *A obra de arte e o comportamento estético* – deverá sobretudo concretizar a estrutura específica da obra de arte, que, na primeira parte, é apenas esboçada e desdobrada em seus aspectos gerais; as categorias obtidas na primeira parte apenas em sua generalidade poderão, assim, ser delineadas em sua fisionomia verdadeira e particular. Nesta primeira parte, problemas como conteúdo e forma, concepção de mundo e dação de forma, técnica e forma etc., surgem, quando muito, em termos extremamente genéricos, apenas como questões de horizonte. Sua verdadeira e concreta essência só pode vir filosoficamente à luz no decorrer de uma análise pormenorizada acerca da estrutura da obra de

⁷⁰ LUKÁCS, 1981a, I, p. 7.

arte. O mesmo se aplica ao problema do comportamento criador e receptivo. A primeira parte avança sobre tais problemas apenas periféricamente, e, de certo modo, traçando os respectivos “lugares” metodológicos em que eles encontram suas possibilidades de solução. As relações reais entre o cotidiano, de um lado, e o comportamento científico, ético etc., e a produção e reprodução estética, de outro, o modo categorial específico de suas proporções, interações, influências recíprocas etc., exigem, igualmente, uma análise que se debruce sobre o concreto, tarefa, por princípio, irrealizável no âmbito dos fundamentos filosóficos que definem esta primeira parte⁷¹.

Obter as categorias estéticas de base, considerando-as à luz do princípio da particularidade e demarcando sua peculiaridade em relação aos outros territórios da vida é o fim a que se ateu a primeira parte da obra. Apenas num segundo momento se poderia dar desenvolvimento ao tema e então especificar os problemas concretos que a arte nos põe. Ora, na medida em que esses problemas também são históricos, é imperativo que a análise termine por um desdobramento em direção às especificidades de cada quadra histórica. A concepção do conjunto e das partes da *Estética* apóia-se num rigoroso princípio expositivo, que Lukács denomina de histórico-dialético e cujas fontes originais seriam Hegel e Marx. Trata-se de reconstruir os objetos por aproximação gradativa, articulando suas categorias constitutivas de forma sistemática e sempre a partir do mais abstrato ou, o que é o mesmo, do mais simples. História e sistema (dialético) “colaboram” entre si, já que a reconstrução de um objeto implica necessariamente a apreensão de seu processo histórico de gênese e formação, da mesma forma que toda exposição histórica, para ser consistente, depende de resultados teóricos:

Na primeira e na segunda parte dessa obra predomina o ponto de vista do materialismo dialético, uma vez que aí se trata de expor conceitualmente a essência objetiva do estético. Ao mesmo tempo, porém, não há praticamente nenhum problema que possa ser resolvido – numa unidade indissolúvel com a teoria estética – sem o esclarecimento, pelo menos alusivo, de seus aspectos históricos⁷².

Lukács mostra a peculiaridade do estético e não uma história das formas dessa peculiaridade. As considerações históricas, por isso, emergem sempre subordinadas aos fins

⁷¹ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁷² *Ibid.*, p. 9.

analíticos e, no caso específico da parte I, em função da exposição das etapas principais da gênese das categorias estéticas. O solo primitivo da magia, os albores da civilização grega e a transição da Idade Média para o Renascimento são três cenários privilegiados na moldura histórico-sistemática da parte I. Mas uma descrição detalhada da evolução histórica das artes só podia ser feita na parte III.

Na terceira parte predomina o método do materialismo histórico, uma vez que aí as determinações e particularidades históricas acerca da gênese das artes, de seu desenvolvimento, de suas crises, de seu papel reitor ou subordinado etc., estão no centro do interesse. Será investigado sobretudo o problema do desenvolvimento desigual na gênese das artes, no ser e nas obras de arte, bem como nos seus efeitos. Entretanto, ao mesmo tempo isto significa uma ruptura com toda vulgarização sociológica sobre o surgimento e os efeitos da arte. Quanto ao reconhecimento do caráter histórico da obra de arte, seria impossível evitar uma análise sócio-histórica que não incorresse numa simplificação inadmissível sem a aplicação permanente dos resultados da pesquisa dialético-materialista sobre sua construção categorial, estrutura e constituição específica. A permanente e viva interação do materialismo histórico e dialético, portanto, mostra-se por um outro ângulo, porém não menos do que nas duas primeiras partes⁷³.

Embora a parte histórica da *Estética* não tenha sido redigida de acordo com o projeto formulado no final dos anos 50, a reunião do extenso material de crítica literária produzido por Lukács desde os anos 30 compõe um grande afresco histórico, onde os problemas formais e categoriais foram discutidos à luz de seus respectivos contextos sócio-econômicos e de toda a malha de mediações operantes nos distintos planos da realidade. Ele deixou um painel vastíssimo e bastante pormenorizado da relação entre os problemas literários – distinção dos gêneros, particularidades formais, estilo etc. – e o desenvolvimento da sociedade moderna, principalmente – mas não só – do final do século XVIII em diante. Neste sentido, a reunião de seus escritos sobre literatura pode preencher essa lacuna da *Estética*, ainda que parcial e fragmentariamente, ou seja, ainda que lá certas constelações categoriais apareçam apenas numa formulação genérica e embrionária ou estejam totalmente implícitas e até mesmo ausentes. Desse ponto de vista, também a parte II, concebida para o tratamento de problemas estéticos concretos, resplandece, ao menos

⁷³ *Ibid.*, p. 10.

em suas diretrizes básicas, à luz da produção pregressa, dos afloramentos teóricos dos estudos de literatura. Na *Estética* encontramos, de fato, remissões aos ensaios.

Ao concluir a parte I, Lukács certamente levou em conta esse legado já construído e, avaliando as prioridades, bem como sua idade avançada, deu por encerrado um ciclo de sua vida intelectual, consagrando-se ao projeto da *Ética*⁷⁴. O problema da autonomia havia, enfim, sido colocado sob bases seguras. O método marxista o havia retirado do antigo “beco sem saída”⁷⁵.

No prefácio à *Estética*, Lukács afirma que a obra em questão “deve sua existência ao método marxista”. E dá uma clara definição do conceito de método:

O antiqüíssimo sentido da palavra método, indissolivelmente conexo à idéia de caminho para o conhecimento, compreende a exigência de que o pensamento siga determinados caminhos a fim de chegar a determinados resultados. A direção desse caminho está contida, com evidência indubitável, na totalidade da visão de mundo traçada pelos clássicos do marxismo, particularmente porque os resultados existentes reluzem a nossa frente como o ponto de chegada do caminho a trilhar. Portanto, ainda que não imediatamente, ainda que não como algo visível à primeira vista, está claramente demarcado pelo método do materialismo dialético qual o caminho a percorrer – e como fazê-lo – caso se queira transpor para o conceito a realidade objetiva em sua verdadeira objetividade e captar, em sua verdade, a essência de um território específico da vida. Só quando este método, este plano de rota, for observado e cumprido com autonomia pelos pesquisadores, será possível edificar corretamente a estética marxista, ou pelo menos se aproximar de sua verdadeira essência. Quem se ilude em pensar que basta o mero auxílio de uma interpretação marxista para reproduzir mentalmente a realidade e a concepção marxiana da realidade, falha em ambos os casos. Apenas uma perquirição isenta (*unbefangene*) da realidade e sua reconstrução através do método descoberto por Marx pode alcançar ambos os fins: fidelidade à realidade e, simultaneamente, fidelidade ao marxismo.

⁷⁴ Antes de concluir a parte I da *Estética*, Lukács já manifestava o intuito de devotar-se “a uma curta introdução a uma ética marxista”. Vide carta a Benseler de 2/11/1958. Lukács-Archiv.

⁷⁵ LUKÁCS, 1999, p. 156. Ferenc Fehér (In: HELLER *et al.*, 1977, p.7 *et seq.*) faz notar que o problema do método, mais precisamente a articulação entre história e sistema, foi posto pelo filósofo já em sua juventude como um dilema de difícil resolução. Alguns intérpretes (SZIKLAI *in*: DANNEMANN; JUNG (Orgs.), 1995, pp. 185-199; WEISSER, 1992, p.194) consideram que este dilema jamais foi resolvido, permanecendo dualística a distinção entre materialismo histórico e dialético exibida no prefácio à *Estética*...

Neste sentido, este trabalho constitui, em todas as suas partes e em seu conjunto, o resultado de uma pesquisa autônoma, embora não tenha pretensão alguma de originalidade. Pois todos os meios aqui empregados de aproximação à verdade, seu método, enfim, decorre do estudo do conjunto da obra que os clássicos do marxismo nos legaram⁷⁶.

Essa importância conferida ao método marxista, como se sabe, remonta à *História e consciência de classe*, mais precisamente, à tese de que o marxismo consiste essencialmente numa questão de método⁷⁷. Porém, pisaríamos em falso se pensássemos que método significa, para o filósofo húngaro, operadores conceituais extrínsecos à coisa, determinações formais ou subjetivas fixadas a priori segundo esquemas epistemológicos. O que ele chama de método histórico-dialético ou histórico-sistemático está indissolúvelmente ligado a uma concepção de mundo: é imediatamente o reconhecimento de determinadas premissas sobre o ser e a consciência. Trata-se da convicção de que nenhuma investigação prescinde de pressupostos, de balizas que orientam – ou confundem e obstaculizam – o percurso do investigador. As observações e análises de um dado fenômeno particular envolvem conhecimentos previamente adquiridos que influenciam o modo de assimilação e a elaboração de novos conteúdos. O pesquisador não é uma *tabula rasa* e nunca se aproxima de seu objeto completamente desarmado. O método marxista cumpre sua função na medida em que pode organizar o saber em torno de princípios ontologicamente corretos. Desse modo, os problemas da estética ou de qualquer outro “território específico da vida”, uma vez submetidos a uma investigação que se pautar por fundamentos materialistas, pela “totalidade da visão de mundo traçada pelos clássicos do marxismo”, poderão obter efetiva clareza conceitual. Porém, da mesma forma que a universalidade da visão de mundo, a partir de suas premissas concretas, guia a investigação do caso particular, não pode haver “fidelidade à realidade” sem uma “perquirição isenta”, livre de concepções dogmáticas que bloqueiam o acesso ao objeto.

Isso significa dizer que o caso particular também é um fator modificador da teoria, podendo ampliá-la, corrigi-la ou mesmo refutá-la, parcial ou, no limite, inteiramente. O método marxista – o conjunto de suas teses estatutárias, de suas cláusulas pétreas – não

⁷⁶ LUKÁCS, 1981a, I, pp. 11-12.

⁷⁷ “Em matéria de marxismo, a ortodoxia se refere antes e exclusivamente ao método”. LUKÁCS, 2003, p. 64.

dispensa a pesquisa do caso particular, nem lhe antepõe conclusões invioláveis. No caso específico da estética, por exemplo, Lukács assinala que uma teoria completa da arte implica simultaneamente a determinação da legalidade intrínseca das obras singulares, já que essas, na pontualidade de sua existência concreta, não são meras aplicações de leis gerais, mas realizações que estabelecem, no entrelaçamento com essas mesmas leis, uma forma singular irrepitível de ser, forma que confirma e amplia a um só tempo as leis de seu gênero⁷⁸. A estética não está autorizada a subsumir o singular ao universal, pois nesse terreno o singular é sempre insuperável em sua irrepitibilidade. Por isso, a crítica das obras de arte singulares – no seu concreto enraizamento histórico – é um momento imprescindível de toda estética, de todo sistema das artes, sistema aberto, já que tem na individualidade de cada obra, na espessura de sua específica corporeidade mimética, o seu verdadeiro ponto de partida e de chegada.

Ademais, para Lukács, o marxismo não é apenas um patrimônio de idéias legado por seus fundadores, mas também – e não secundariamente – um modo de enfrentar problemas capaz de integrar e elucidar, no corpus teórico de um sistema unitário, as aquisições imortais da filosofia. Com o marxismo repôs-se criticamente toda uma herança de formulações e desdobramentos teóricos que, ultrapassando as insuficiências de seus contextos particulares de origem, puderam, no marco do novo quadro conceitual, ascender a um novo e mais consistente patamar semântico. A *Estética* recupera velhas determinações teóricas, como mimese e catarse, validando-as e aprofundando, pelo acréscimo de novas mediações, seu significado essencial. O “método marxista” nutre-se de um rico passado:

Para não antecipar o que só com a exposição detalhada pode ser corretamente contextualizado, observe-se apenas que a estrutura em seu conjunto e todos os pormenores dessa obra – justamente porque ela deve sua existência ao método marxista – são profundamente influenciados pelos resultados que Aristóteles, Goethe e Hegel obtiveram em seus diferentes escritos, não apenas naqueles diretamente concernentes à estética. Se expresso minha gratidão a Epicuro, Bacon, Hobbes, Spinoza, Vico, Diderot, Lessing e os pensadores democrata-revolucionários da Rússia, menciono apenas aqueles nomes que julgo os mais importantes; a bem da verdade, a lista dos autores de quem me sinto devedor, em relação tanto à estrutura quanto aos detalhes de meu trabalho, não se esgota com este

⁷⁸ Cf. 1981a, I, p. 584 *et seq.*

elenco⁷⁹.

A *Estética* ergue-se sobre “os ombros de gigantes” com uma profunda consciência histórica. Não chega com o intuito de empreender revoluções, não reivindica originalidade, mas quer sim esclarecer e sistematizar, a partir de princípios novos e sólidos, um vasto patrimônio de idéias pré-existentes, de categorias, intuições e formulações individuais que cada momento histórico tornou possível. A grande síntese pessoal pretende ser também a síntese de um percurso universal bi-milenar, que elucida o presente e o passado:

De mais a mais, fidelidade ao marxismo significa simultaneamente enlace com toda a grande tradição – das origens até os dias de hoje – do pensamento que propicia a inteligibilidade das coisas (...). A verdade profunda do marxismo, que cresce ao abrigo de qualquer ataque e guerra de silêncio, deriva, em última instância, de sua capacidade para tornar manifesto, trazendo à consciência humana, os fatos fundamentais – até então ocultos – da realidade, da vida do homem. Ele inova em dois aspectos. Não é apenas por conta da realidade socialista, inexistente no passado, que a vida humana ganha um novo conteúdo, um novo sentido, mas este novo conteúdo e novo sentido é obtido também na medida em que a desfetichização possibilitada pelo método, pesquisa e resultados do marxismo, põe a uma nova luz, enquanto realidade conhecida, o presente e o passado, a existência do homem como um todo⁸⁰.

O marxismo de Lukács define-se ao longo de um processo incrivelmente longo e cresce numa complicada imbricação com o pensamento hegeliano, assimilado inicialmente durante os anos vividos em Heidelberg. *História e consciência de classe* foi a sua primeira tentativa de resolver o problema metodológico sob premissas marxistas. Porém, o texto padecia de graves insuficiências. No já mencionado *Prefácio de 67*, ele aponta e comenta os pontos nodais.

Em primeiro lugar, a natureza não foi compreendida como fundamento e pressuposto ineliminável do ser social, mas, de forma idealista, foi tratada como determinação social:

Meu livro assume uma posição muito firme nessa questão; em diversas passagens, a natureza é considerada como uma categoria

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

social, e a concepção geral consiste no fato de que somente o conhecimento da sociedade e dos homens que vivem nela é filosoficamente relevante⁸¹.

A consequência disso seria, obviamente, o desvanecimento da categoria econômica filosoficamente decisiva para o marxismo: o trabalho. É o que, na sequência, o filósofo explica:

Em meu livro, esse desvio exerce uma reação imediata sobre o conceito de economia já elaborado e que, sob o aspecto metodológico, devia naturalmente constituir o ponto central. Como consequência, aquilo que havia sido dado por definitivo assume uma conotação confusa. Procura-se, é verdade, tornar compreensíveis todos os fenômenos ideológicos a partir de sua base econômica, mas a economia torna-se estreita quando se elimina dela a categoria marxista fundamental: o trabalho como mediador do metabolismo da sociedade com a natureza⁸².

Como já vimos, a leitura dos *Manuscritos de Paris* no começo dos anos 30 havia instruído o filósofo húngaro sobre a centralidade da objetividade natural, impelindo-o a uma revisão de seu pensamento e a uma decisiva inflexão teórica. O longo estudo sobre o jovem Hegel, concluído em 38, mas publicado, como ressalta o próprio Lukács, com uma ampla revisão 10 anos depois, é sua primeira grande incursão pelos problemas categoriais e metodológicos depois de *HCC*. Nele, Hegel continua com a boa reputação “de precursor do materialismo dialético”⁸³, mas suas limitações também são energicamente sublinhadas. Aqui nasce a concepção metodológica definitiva de Lukács, ancorada no princípio da unidade entre história e sistema:

O método da “Fenomenologia” apóia-se na unidade de considerações históricas e sistemáticas, na convicção de que entre a sequência lógico-metodológica das categorias, sua sucessão dialética uma da outra, e o desenvolvimento histórico da humanidade existe uma conexão profunda⁸⁴.

O historicismo de Hegel sustenta-se em dois pilares. Primeiro: a história não

⁸¹ *Id.*, 2003, p. 14.

⁸² *Ibid.*, p. 15.

⁸³ *Id.*, 1973, p. 718.

⁸⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

conhece apenas processos isolados e independentes, mas sim movimentos conjuntos, que se entrelaçam e condicionam mutuamente, pois “só o espírito *em seu todo* tem uma história real”⁸⁵. Sem visão global, sem a consideração da totalidade, não se compreendem fenômenos singulares e nem campos específicos da vida. Em segundo lugar, o historicismo não implica em nenhum relativismo, já que a história, como movimento do espírito no tempo, como atividade do espírito, é o evoluir contraditório onde “verdades absolutas”, isto é, formas fundamentais do ser, fazem sua aparição. Nas palavras de Lukács:

No curso do desenvolvimento histórico conquistam-se, nos diversos terrenos, verdades absolutas, cuja consecução está sem dúvida sempre determinada historicamente, mas cuja essência não pode esgotar-se nunca só pelo conhecimento e pela derivação de sua gênese histórica, por mais exato que seja esse conhecimento⁸⁶.

O conhecimento da gênese e das etapas evolutivas dos fenômenos não se limitam à constatação de um processo histórico destinado a se perder no passado, mas deve, antes, conduzir ao conhecimento da conexão entre esse processo e o vir-a-ser constitutivo dos homens. Um dos grandes feitos de Hegel, segundo Lukács, foi revelar a correspondência e conexão entre o desenvolvimento histórico do espírito, isto é, o conjunto das “experiências do gênero humano”, e o caminho a ser percorrido pelos indivíduos, cuja meta é precisamente apropriar-se daquelas experiências. Esta é, pois, a chave para a compreensão da *Fenomenologia*:

Quando se considera por este ponto de vista a *Fenomenologia do espírito*, entende-se que sua tarefa é a apropriação das experiências do gênero pelo indivíduo, e então a compreensão de sua estrutura não se mostra tão difícil quanto pode parecer à primeira vista. História e sistema não estão de modo algum revoltos de forma confusa, mas se encontram em uma conexão metodologicamente muito rigorosa e necessária⁸⁷.

O nexó ontológico entre indivíduo e gênero – essencial à *Estética* e à *Ontologia* – aparece aqui numa primeira e clara indicação. Vale dizer: os indivíduos refazem o caminho do gênero através da consciência, desenvolvem-se como indivíduos, apropriando-se do que é

⁸⁵ *Ibid.*, p. 719.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 720.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 724.

universal, universalizando-se. A história não lhes aparece como algo externo, mas como sua própria história, ou antes, como seu desenvolvimento contraditório e permanente. Como veremos em detalhes, é este o conteúdo precípuo do conceito de alienação, largamente utilizado na estética marxista. Em *O jovem Hegel*, Lukács examinaria a estrutura da *Fenomenologia*, concluindo que, para este filósofo, as mediações espirituais gestadas no movimento de alienação e retorno a si do sujeito (*Entäusserung und ihre Rücknahme ins Subjekt*), apesar do fundamento idealista do conjunto, estão diretamente ligadas à atividade econômica.

Escreve o filósofo:

É muito característico de toda a estrutura da filosofia hegeliana que as sublimes tragédias da subjetividade derrotada freqüentemente ocorram nas elevadas regiões ideológicas, que ponham em movimento profundos problemas morais; no entanto, a problemática mesma, que nessa altitude moral não pode nunca abandonar a esfera das contraposições trágicas entre princípios hostis e excludentes, resolve-se pela atividade econômica do homem na sociedade – também filosoficamente, também para a consciência individual da *Fenomenologia*. Para nos servirmos de uma terminologia goetheana emparentada à dialética de Hegel, o homem trabalhador é o “protofenômeno” do sujeito-objeto idêntico, da substância fazendo-se sujeito, da “alienação” e da tendência a sua reabsorção no sujeito⁸⁸.

Ora, é justamente o conceito de trabalho como “fenômeno originário” ou “protofenômeno” (*Urphänomen*) que preside o passo decisivo em direção à ontologia materialista. Não é casual que no prefácio de 67 à *HCC*, Lukács se refira a esse problema com toda transparência. Comentando a insuficiência do seu conceito de práxis àquela época, ele escreve: “Só que eu não percebia que, sem uma base na práxis efetiva, no trabalho como sua protoforma e seu modelo, o caráter exagerado do conceito de práxis acabaria se convertendo num conceito de contemplação idealista”⁸⁹. A nova leitura de Hegel revela a Lukács uma dimensão do hegelianismo extremamente fecunda e que, se levada às últimas conseqüências (o que Hegel, evidentemente, não poderia fazer), conduziria diretamente ao materialismo: a conexão entre o plano ideal e o plano econômico, sendo este o momento preponderante. Em seu estudo, Lukács pretende

⁸⁸ *Ibid.*, p. 741.

⁸⁹ *Id.*, 2003, p. 17.

evidenciar que a formação do pensamento hegeliano está fortemente marcada pela emergência da economia política, a qual, à época, lançava, através de Adam Smith, suas primeiras luzes sobre a lógica da sociedade capitalista. Em Hegel, os problemas econômicos aparecem desvelados em seu sentido humano-categorial, como atividade e interatividade entre seres humanos. Desse modo, consubstanciam-se uma inédita e revolucionária síntese teórica da história e do mundo moderno. Eis como Lukács, em *O jovem Hegel*, resume a importância universal do filósofo idealista:

As novas questões colocadas por Hegel no terreno da filosofia acerca da práxis humana têm uma tendência fortemente anti-fetichista. A concepção dialética do mundo como sistema dinâmico de contradições que se transmutam ganha expressão como conhecimento da sociedade na medida em que Hegel pretende apreender todas as categorias objetivas de tipo social e econômico como formas dinâmicas e contraditórias das relações entre os homens. Desse modo, as categorias perdem sua rigidez metafísica, fetichista, sem que isso implique em qualquer prejuízo para a sua objetividade. Pois a concepção hegeliana da prática pressupõe sempre a interação com a realidade objetiva⁹⁰.

Mas Lukács não esquece que Hegel é um filósofo idealista, discernindo, em seu pensamento, a coexistência de dois modos discordantes de reflexão. Como precursor do materialismo de Marx, seu pensamento compreende aspectos metodológicos que desembocam numa consideração filosoficamente justa da realidade, que eleva ao conceito os processos sociais, suas contradições e linhas de desenvolvimento. O lado obscuro do hegelianismo é o que interpreta este movimento sobre bases idealistas e logicistas, que transforma o devir histórico num movimento determinado pela “Idéia”, prefigurando suas etapas e seu desfecho a partir de um modelo formal e teleológico. Ao discutir os problemas gerados por esse procedimento falacioso da *Fenomenologia*, Lukács traçava as primeiras linhas da futura distinção entre “a verdadeira e a falsa ontologia de Hegel”, entre o princípio idealista e o verdadeiro método dialético. Porém, a contraditoriedade do pensamento hegeliano está além de qualquer tentativa de simplificação, não se esgotando na idéia propagada por Engels do “materialismo invertido”. Lukács advertiu para o perigo do paralelo bem cedo:

⁹⁰ *Id.*, 1973, p. 565.

Mas seria muito perigoso entender esta frase de Engels no sentido de que o reposicionamento correto da filosofia hegeliana consistiria numa mera troca de coeficientes. Nosso estudo mostrou, pelo contrário, que o método idealista deforma totalmente problemas muito decisivos e que no tratamento das questões particulares se mesclam constantemente importantes premonições com arbitrariedades idealistas, às vezes inclusive na mesma proposição. Também seria errôneo interpretar o que temos dito sobre o grande âmbito de jogo de que dispõe Hegel para a realização de determinações históricas essenciais no sentido de que o pensamento dele discorre todo bem até o final, e só ao final se produziria a mistificação idealista⁹¹.

No estudo posterior sobre o jovem Marx, de 1955, Lukács ampliará o sentido desta advertência, repelindo com novos esclarecimentos a leitura simplista da “inversão”, isto é, da relação entre Marx e Hegel. O trecho também merece ser citado:

(...) já os manuscritos de 1843 revelam, de modo bastante claro, que o materialismo dialético não é de modo algum uma síntese eclética de dialética hegeliana e materialismo feuerbachiano, ao contrário, eles demonstram que a inversão da filosofia hegeliana, a “colocação sobre os próprios pés” do que estava de cabeça para baixo, modificou qualitativa e fundamentalmente a dialética enquanto tal. O marxismo não nasce simplesmente da decisão de cancelar a mistificação do “espírito do mundo” e de outros conceitos deste tipo, mas conservando, ao mesmo tempo, o método de Hegel, combinado de modo eclético, no melhor dos casos, com um material recolhido das ciências naturais, com análises econômicas e sociológicas etc. Trata-se, ao contrário, de desenvolver um método fundamentalmente novo, oposto à dialética hegeliana⁹².

Mas é apenas na sua *Introdução a uma estética marxista* que Lukács estabelecerá positivamente o sentido da inversão. Ele se apóia no famoso trecho da *Introdução de 57* de Marx, em que este expõe sua concepção de método opondo-se à concepção hegeliana. Segundo Marx, a realidade imediata, em sua totalidade, não é o verdadeiro ponto de partida da ciência, pois é preciso ter como base determinações já elaboradas, abstrações do complexo que evidenciam seus aspectos singulares. Dessas abstrações é que se chega à

⁹¹ *Ibid.*, pp. 833-34.

⁹² *Id.*, *O jovem Marx In*: COUTINHO; NETO (Orgs.), 2007, p. 150.

totalidade, à reprodução do concreto como “soma de múltiplas determinações”. O pensamento elabora a síntese das determinações objetivas, mas em Hegel esta síntese mental aparece como a auto-produção do pensamento. Sobre isso, assinala o autor húngaro:

Com isto, é delineada crítica e metodologicamente a base da inversão materialista. Todavia, observamos já em Hegel que as categorias, que deste modo vêm em primeiro plano (portanto, para nós, novamente a particularidade), não são formas lógicas primárias que de algum modo se ‘apliquem’ à realidade, mas sim os reflexos de situações objetivas na natureza e na sociedade, que devem ser confirmadas na práxis humana a fim de se tornarem – através de um posterior processo de abstração, que todavia jamais deve perder o contato com a realidade e com a práxis objetiva – categorias lógicas. Por isso, nós podemos compreender com justeza a real crítica de Marx a Hegel tão-somente na sua análise e representação concreta do próprio mundo objetivo. Não se trata apenas de um material mais rico, mas precisamente a essência das categorias aparece aqui, como reflexo da realidade que lhes corresponde, em uma clareza e concreticidade qualitativamente diversas⁹³.

Comentando, na mesma obra, a crítica de Marx à *Filosofia do direito* de Hegel, Lukács observa que, neste último, o método histórico-sistemático justo alterna-se, via de regra, por motivações ideológicas, utópicas ou conservadoras, com um falacioso procedimento idealista de derivações puramente lógicas, que, imputadas à realidade, interditam o verdadeiro saber, suplantando-o por elaborações mistificadas. Neste sentido, a queda de Napoleão teve efeitos deletérios sobre o pensamento de Hegel, que, para manter-se coerente com sua filosofia da história, foi obrigado a alinhar-se às perspectivas retrógradas da política de Guilherme III:

Essa involução das perspectivas de desenvolvimento histórico tem, para Hegel, antes de tudo, a consequência de que o quadro ideal da Prússia vem representado como sendo o coroamento conclusivo da história, como o seu fim. Em segundo lugar, porém, uma similar resignação diminui também a relação das categorias com a realidade. Além da inevitável distorção devida ao idealismo filosófico, as singulares categorias filosóficas são cada vez menos elaboradas a partir da própria realidade social. Elas são agora, sob muitos aspectos, categorias da lógica aplicadas à sociedade⁹⁴.

⁹³ *Id.*, 1978, p. 75.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 78.

Esta inversão metodológica que se impõe a Hegel é justamente o alvo central da crítica dirigida pelo jovem Marx à *Filosofia do direito*. Lukács, ao final de sua consideração, cita um trecho lapidar desta crítica:

Também agora, Hegel deseja compreender a sociedade a sua Filosofia do Direito não pretende outra coisa. Mas o jovem Marx, não ainda socialista, constata com justeza que essas pretensões não mais se justificam: “Mas este *compreender* não consiste, como acredita Hegel, em reconhecer em toda parte as determinações do conceito puro, mas sim em conceber a lógica específica do objeto específico”⁹⁵.

Se Hegel foi o primeiro a ter concebido a realidade como uma processualidade categorialmente constituída, a ter percebido e exposto relações categoriais com imensa riqueza de conteúdo, ao mesmo tempo, nele, o movimento das categorias acaba subsumindo-se a uma concepção logicista, ou seja, a um formalismo que se impõe rigidamente sobre as determinações e nexos do movimento real. Neste ponto, o método materialista colide de frente com o método hegeliano. Por maior que tenha sido a influência de Hegel sobre Lukács, desde os anos 30 é exclusivamente em Marx que os problemas de sua filosofia encontram os princípios e métodos de resolução, muito embora Lukács continue a apropriar-se criticamente do que em Hegel é consistente e profundo. Na *Estética* é a Marx e não a Hegel que Lukács refere-se como modelo de seu método. Na dedução do valor, exposta no primeiro capítulo de *O capital*, a articulação entre gênese histórica e determinação categorial – isto é, a determinação do valor – põe-se a partir de uma concepção do ser destituída de toda metafísica e idealismo:

A verdadeira estrutura categorial do fenômeno está intimamente vinculada a sua gênese; a revelação da estrutura categorial só é possível – de forma completa e em proporções corretas – quando o desmembramento objetivo é organicamente atrelado ao esclarecimento da gênese; a dedução do valor, feita por Marx no começo de *O capital*, é o exemplo que serve de modelo para este método histórico-sistemático. Esta conexão será buscada em detalhes na exposição concreta dessa obra a propósito dos fenômenos fundamentais do estético e de todas as suas ramificações. Esta metodologia se converte

⁹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

em visão de mundo na medida em que rompe radicalmente com aquelas intuições que vêm na arte, no comportamento estético, algo de supra-histórico ou, pelo menos, inerências antropológicas ou ontológicas da “idéia” do homem. Assim como o trabalho, a ciência e todas as atividades sociais do homem, também a arte é um produto do desenvolvimento social, do fazer-se homem do homem por meio de seu trabalho⁹⁶.

Não são sistemas que engendram a história e sim o contrário. A humanidade, em seu desenvolvimento, não segue nenhuma rota previamente determinada por instâncias transcendentais, não testemunha nem corporifica nenhuma Lógica, mas é o próprio devir histórico que, no caso do homem, faz surgir uma lógica (em permanente desenvolvimento e transformação) a partir dos resultados prévios e espontâneos de sua atividade. Esse pressuposto fundamenta o verdadeiro método marxista: o movimento das coisas expressa lógicas específicas que a pesquisa científica apreende e revela e que nunca podem ser deduzidas abstratamente por meio de raciocínios formais.

Para Lukács, este apriorismo idealista, vigente desde Platão, encerrou a estética num círculo de impasses e contradições, embargando todos os esforços dirigidos para a fundação de sua autonomia. Por isso, sua nova estética renega esta forma de pensar.

Sobre a confusão que se instala quando o interesse estético se concentra na questão da beleza (e eventualmente de seus pretensos momentos) é um ponto em torno do qual nos iremos deter principalmente na segunda parte; aqui abordaremos tal complexo apenas episodicamente. De igual importância, ao que nos parece, é apontar para o caráter necessariamente hierárquico de toda estética idealista. De fato, quando as diversas formas de consciência figuram como princípios determinantes da objetividade de todos os objetos investigados, de seu lugar no interior do sistema etc., e não são compreendidos – como no materialismo – como modos de reação ao que existe objetivamente, independente da consciência, ao que já está concretamente conformado, então é forçoso que o idealismo se arvore em juiz supremo da ordem intelectual e estructure um sistema hierárquico para ela. Este ordenamento hierárquico sofre, de acordo com as circunstâncias históricas, enormes variações. Mas isso não será discutido aqui, uma vez que a nós importa tão-somente destacar o modo como toda hierarquia desse tipo falsifica objetos e relações⁹⁷.

⁹⁶ LUKÁCS, 1981a, I, p. 19.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 14.

Em sua estética de juventude, a problemática do idealismo fora detalhadamente exposta e discutida, embora a tematização tenha permanecido incompleta, como se deduz da apresentação da seção *A dialética transcendental da idéia de beleza*, que menciona três tendências históricas da estética idealista – “a lógico-filosófica, a especulativo-evolucionista e a substancial-ética” –, quando apenas duas são efetivamente tratadas no corpo dos manuscritos recolhidos e editados. Em que pese essa falta, nos dois capítulos da *Estética de Heidelberg* são percorridas as principais etapas da estética idealista, começando por Platão, Plotino e Schelling, para concluir com Goethe, Hegel e os neohegelianos Vischer e Weisse. Revolvendo o solo histórico desta tradição, por tanto tempo hegemônica, o jovem Lukács pretendia eliminar do tabuleiro todas as peças do idealismo objetivo, pondo termo a um jogo viciado por premissas metafísicas incompatíveis com o fato estético autárquico e imanente das obras de arte.

Tanto o “idealismo abstrato”, instituído por Platão, quanto o “idealismo concreto”, particularmente o de Hegel, não estão aptos a distinguir e separar coerentemente a arte da contemplação teórica. O problema está no próprio ponto de partida, isto é, na identificação entre objetivação e Idéia. Na tradição platônica, as formas transcendem seus objetos empíricos para coincidirem com a própria verdade do *logos*, purgada de toda contingência e imune à corrupção temporal. Já no idealismo concreto, a objetividade empírica é preservada pela superação “dialética” do conceito, de modo que a beleza vem concebida como a realização sensível da “Idéia”. Aqui, as contradições entre forma e conteúdo da doutrina platônica são vencidas, mas o problema da fundamentação permanece: a arte, como a teoria, é expressão do absoluto, não importando se ela, como em Schelling, é colocada acima desta, ou, como em Hegel, degradada a um plano inferior. “A estética do idealismo concreto, portanto, não é capaz de derivar e fundar a objetividade especificamente estética, e permanece aquilo que seus adversários a acusam de ser, continuamente: uma simples ‘estética do conteúdo’”⁹⁸.

Para estabelecer o estatuto autônomo da arte, para compreendê-la e justificá-la como modo de objetivação regido por princípios intrínsecos, havia que romper com o idealismo objetivo e suas hierarquizações. Neste sentido, como já vimos, retornar a Kant – através de Lask – era inevitável. Se Kant supõe resolver a questão da autonomia postulando a

⁹⁸ LUKÁCS, 1974a, p. 206.

reflexividade da esfera estética, Lukács, pelo contrário, enceta uma concepção que tem na obra de arte – como sujeito-objeto idêntico – seu pressuposto objetivo e a pedra angular da dedução.

Com a adesão ao marxismo e a posterior descoberta dos *Manuscritos de Paris*, Lukács abandona os fundamentos da sua primeira estética. Em função do aparato transcendental do neokantismo de Lask, Lukács opunha de forma dualista a vida empírica e a esfera normativa das categorias, isto é, dos valores *a priori*. Não havia nexos entre elas, o que, a seu ver, era tanto mais estranho porque é próprio da arte mostrar a existência de uma ligação profunda entre empiria e valor. Lukács tinha a arte na conta de um paradoxo.

No quadro da nova estética não há mais hiatos metafísicos, petrificações dualistas, e sim planos que se medeiam, interligam e completam um ao outro. Com isso se abriram, por um lado, novas sendas determinativas e novas constelações categoriais, como a mimese e a catarse. Por outro, em que pese isso, o nascimento da estética marxista será também o renascimento da antiga estética. Nos meandros e frinchas da obra tardia, entrevê-se a antiga estrutura da estética de juventude, além de uma porção de problemas e fórmulas conceituais nela presentes. Num ensaio de 1971, Nicolas Tertulian assinalou o que considerava decisivo em relação ao estudo da estética de Lukács:

Como Lukács chegará a recuperar em seu sistema estético final, a dimensão da mimese, a reintroduzir na imanência autárquica da obra de arte a presença soberana da realidade objetiva, independente da consciência, como presença constitutiva da criação artística, sem com isso sacrificar as aquisições autênticas da estética de juventude? Como conseguirá conciliar a idéia da soberania da subjetividade pura, parte integrante da “mônada sem janelas” de toda obra de arte, e a idéia da interação permanente que rege a subjetividade a objetividade, essa tendo prioridade, tese capital de sua reflexão chegada à maturidade? Como então fará para ser simultaneamente fiel e infiel à ao seu procedimento teórico do início no campo da estética?

E diz, conclusivamente: “O exame da evolução de seu ponto de vista filosófico sobre o problema da relação sujeito-objeto e as articulações de seu sistema estético marxista devem trazer-nos respostas claras a tais questões”⁹⁹.

⁹⁹ TERTULIAN, 2008, p.166.

Após esse breve excuro inicial, com o qual pretendemos esclarecer o nexo geral entre as duas estéticas, a saber, a textura objetiva do conceito de autonomia, partiremos para a análise dos problemas concretos da estética marxista, tomando-a, vale lembrar, sempre sob a ótica de sua evolução.

CAPÍTULO 2

Estrutura e centralidade da vida cotidiana

“Do ponto de vista do indivíduo isolado da sociedade burguesa, a vida (o mundo) é inalcançável”.

Lukács, *Die Tragödie der modernen Kunst*

2.1. Introdução

Os princípios teóricos fundamentais de *A peculiaridade do estético* concentram-se em torno da concepção de seu autor sobre a função e o significado da vida cotidiana no quadro global da existência do homem. Concepção que rege a análise dos problemas estéticos e suas adjacências, condicionando, pois, o entendimento do próprio conceito de autonomia. Por vida cotidiana entenda-se, em primeiro lugar, o plano prático mais imediato, sensível e espontâneo da existência do ser social, cujas formas de manifestação perfazem tanto a esfera privada quanto a pública. Segue-se daí que a vida cotidiana não esgota todo o espectro das atividades humanas; para além dela encontram-se o que podemos denominar de atividades complexas, que, a exemplo da ciência e da arte, ao imporem aos homens a exigência de um elevado grau de objetivação, necessariamente transcendem os limites da cotidianidade, esfera onde prevalece a reação espontânea do comportamento prático-imediato do “homem inteiro”¹⁰⁰.

Ora, veremos que esta forma de apresentar e definir a vida cotidiana já está dada na “primeira estética”, porém, sob pressupostos diversos, vale dizer, aqueles da filosofia da vida e no neokantismo. De fato, ambas as estéticas definem a vida cotidiana como esfera pragmática, mas enquanto a primeira estabelece um hiato entre este pragmatismo e as chamadas atividades normativas, a nova estética postula e busca demonstrar a vigência categorial de elos e transições entre os dois planos. Lukács “dialetriz”, por assim dizer, o seu olhar sobre o problema e, ao fazê-lo, não apenas resgata o sentido de um comportamento que, pelo seu caráter essencialmente pragmático, fora frequentemente desconsiderado pelo pensamento sistemático, mas também, e por consequência, lança uma nova luz sobre a natureza dos comportamentos complexos: ética, teoria e arte.

¹⁰⁰ LUKÁCS, 1981a, I, *passim*.

Em seu sentido ontologicamente “forte”, a vida cotidiana é o princípio e o fim último de toda prática e reflexão. É o que está dito na *Grande estética*:

O comportamento do homem na vida cotidiana é ao mesmo tempo o princípio e o fim de toda atividade humana. Isto quer dizer que, se imaginarmos a vida cotidiana como um grande rio, veremos a ciência e a arte emergirem e se apartarem dele como formas superiores de captação e reprodução da realidade, veremos ainda que tanto um quanto outro, de acordo com seus fins específicos, diferenciam-se e se constituem individualmente, atingindo sua forma pura nesta peculiaridade – que tem origem nas necessidades da vida social – para, em seguida, e em consequência de seus efeitos, de sua ação sobre a vida dos homens, desaguar novamente no rio da vida cotidiana. Esta, por sua vez, é continuamente enriquecida com os produtos mais elevados do espírito humano, assimilando-os a suas necessidades práticas, diárias, de onde surgem, mais uma vez, como questionamentos e demandas, novas ramificações das formas de objetivação superiores¹⁰¹.

Com esta imagem, que descreve plasticamente o ciclo fundamental da cultura, abre-se um novo capítulo na história da estética. Para Lukács, trata-se de elucidar os fundamentos da forma de ser própria e singular do fenômeno estético, pela determinação de suas conexões com o processo conjunto – material e espiritual – do desenvolvimento do homem. Repõe-se, claro está, o princípio da totalidade, porém não mais na acepção neo-hegeliana que fez sua aparição em *História e consciência de classe*. A totalidade, aqui, tem na vida prática do homem – nas relações sensíveis e espontâneas do ser social – sua força propulsora e seu sentido derradeiro.

Porém, antes de adentrarmos no terreno sistemático da *Estética*, convém esboçar as linhas gerais da evolução do problema no pensamento do autor. De um lado, pela consideração de alguns núdulos temáticos presentes na sua produção ensaística da década de trinta, procurar-se-á evidenciar que a continuidade entre a crítica literária do período moscovita e a elaboração sistemática tardia confirma-se sobretudo pela complementaridade recíproca de suas determinações. O sistema dá transparência a conceitos que na crítica permanecem embrionários, ao passo que a crítica propicia uma compreensão mais concreta, singularizada, das determinações categoriais do sistema. De outro lado, a visualização do

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 7.

modo como o jovem Lukács pensou o tema, mostrar-se-á imprescindível para a compreensão da polêmica interna que, no primeiro capítulo da *Estética*, é travada contra o método fenomenológico – não o de Hegel, mas o das “ciências do espírito” – e o “existencialismo” de Heidegger. De resto, como se depreende do que dissemos acima, uma polêmica que atinge diretamente à sua própria estética de juventude.

2.2. A cultura da vida

Em 1936, Lukács escreveu um necrológio em homenagem ao escritor russo Máximo Gorki, intitulado *O libertador (Der Befreier)*. As qualidades humanas de Gorki são aí exibidas e exaltadas como o verdadeiro fundamento de sua grandeza como artista e ideólogo do humanismo revolucionário:

Gorki nunca foi um escritor no sentido reducionista e moderno do termo, isto é, um homem que, em virtude de um talento natural para produzir livros, faz-se especialista nesta produção, passando a “observar” a vida apenas como matéria para a produção de futuros livros. Gorki foi um grande escritor justamente porque lutou tenaz e ativamente contra os efeitos perniciosos da divisão capitalista do trabalho. Através dessa luta ele enriqueceu incessantemente o conteúdo de suas vivências e pôde crescer como artista a cada nova obra.¹⁰²

Ao contrário de muitos escritores de vanguarda, que se deixam burocratizar, Gorki é um homem ativo e guarda um sentimento genuíno do que na vida é humanamente irrenunciável. O segredo de sua grandeza reside em sua conduta, ou melhor, em sua capacidade para construir e dar a si mesmo um patrimônio substancial de vivências autênticas. Gorki não se limitou aos estudos dos livros, mas buscou ensinamentos na própria realidade, fazendo da experiência sensível, crítica e participativa no mundo a base fundamental de seu saber. Sua cultura intelectual, por isso, assenta numa “cultura da vida”¹⁰³. É bastante instrutivo observar como Lukács exemplifica o sentido concreto desta “cultura da vida” com um episódio burlesco e casual das perambulações de Gorki, contada

¹⁰² *Id.*, 1953, p. 295.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 290.

pelo próprio escritor numa conversa informal com Leon Tolstoi. Convém acompanhar a história na íntegra:

Gorki conta a Tolstoi uma história de sua juventude. Ele trabalhava como criado doméstico e jardineiro na casa da viúva de um general. Esta viúva era prostituta e vivia bêbada, perseguindo incansavelmente algumas moças que também moravam na casa. Certa vez, ao encontrar uma das moças no jardim, a viúva se lançou contra ela e começou a insultá-la obscenamente. A moça quis ir embora. A generala se atravessou em seu caminho e continuou a destratá-la. Gorki, num primeiro momento, tentou intervir apenas com palavras sensatas, mas em vão. Ciente disso agarrou a generala pelos ombros e atirou-a portão afora. A bêbada ficou ainda mais desaforada e acusou Gorki de ter um relacionamento com a moça. Finalmente, “ela abriu o roupão bruscamente, levantou a camisa e gritou: sou muito melhor que essa ratazana! Isso me deixou furioso. Foi aí que a virei pelas costas e com uma pá golpeei-lhe de cima a baixo, de modo que ela atravessou ligeiro o portão e saiu correndo pelo pátio”. Apesar de toda tentativa de conciliação por parte da generala, Gorki deixou o serviço imediatamente.

E Lukács prossegue comentando a reação de Tolstoi:

Aparentemente, trata-se apenas de uma anedota grosseira e obscena da vida errante de Gorki. Mas é interessante mostrar a reação de Tolstoi em relação a ela. Primeiro ele caiu numa gargalhada; depois, contendo-se, disse: “foi muita generosidade de sua parte batê-la com moderação; qualquer outro teria rachado-lhe o crânio (...)”. Depois de uma pausa: “Você é um homem engraçado! E é estranho que você seja tão bom quando teria todo o direito de ser mau. Você é forte, e isso é bom (...)”. E para concluir, ele disse as palavras que citamos sobre Gorki do “coração inteligente”.

Por fim, conclui:

A simplicidade e a grosseria da anedota são muito apropriadas para revelar alguns traços significativos do homem e do escritor que foi Gorki. Antes de mais nada, o que Tolstoi salienta com muita beleza é a generosidade de Gorki, a moderação instintiva de sua espontânea e furiosa reação à estupidez e obscenidade da generala. Sem nenhuma premeditação, ele só se permite castigar e humilhar a generala dentro do estritamente necessário, não se deixando em nenhum momento arrastar por uma violência imunda e bestial. Por outro lado, ele reage à grosseria com grosseria, mas, em compensação, de forma espontânea e instintiva, confere à cena que começa obscena uma reviravolta bem humorada, superando sua obscenidade com

humanidade e arte. Para além de toda estupidez, vemos aí a virilidade, a pureza interior e humana de Gorki, qualidades que se manifestam com toda transparência tanto em suas outras experiências de vida quanto em sua obra. Gorki tinha um coração inteligente¹⁰⁴.

Este depoimento dá uma idéia muito exata do que o Lukács da maturidade entende por “cultura da vida”. De imediato, nota-se que não se trata de experiências excepcionais, de gestos grandiosos, de decisões “existenciais”, nada que ultrapasse a barreira da “normalidade”. O episódio acima apresentado tem como pano de fundo uma situação imprevisível da vida cotidiana e consiste numa reação imediata e resolutiva ao problema suscitado, tanto do ponto de vista prático-objetivo, quanto do ponto de vista moral. Com sua atitude sóbria, mas enérgica, Gorki neutraliza um conflito que, embora prosaico, a depender do tipo de reação, pode evoluir para algo mais sério e, no limite, tornar-se desastroso. A cultura da vida mostra-se pelos seus detalhes. No concreto existir do cotidiano, o homem forja seu caráter, seus hábitos, suas competências e limites para lidar com a vida. A cultura de Gorki – o “grande vagabundo”, como era conhecido –, não apenas extrai sua força do solo nutrício de uma vida ativa, mas se mostra, ela mesma, como uma capacidade de lidar humanamente com as vicissitudes e adversidades do mundo que o circunda. Segundo Lukács: “Verdadeira cultura significa amplo e profundo conhecimento da vida, conhecimento de cuja posse depende a condição de sermos capazes de dominá-la habilmente na prática”¹⁰⁵. Portanto, cultura prática, mais que isso, mundana, que sabe ganhar as ruas, que sorve a vida onde quer que ela se encontre, jamais se deixando inibir por sua crueza e suas imperfeições¹⁰⁶.

Nos ensaios da década de 30, Lukács é enfático nesta associação entre cultura e mundanismo¹⁰⁷, em repúdio ao “emsimesmamento” e ao niilismo que o século XIX viu

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.296.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.295.

¹⁰⁶ Foi muito oportuna, para o presente trabalho, a publicação da trilogia autobiográfica de Gorki pela Cosac Naify em 2007 (com reimpressão em 2009), pois ao longo dos três volumes (*Infância, Ganhando meu pão e Minhas universidades*), o autor pinta um enorme e vibrante afresco de seus anos de formação num país de contradições extremas, onde, para um homem de origens humildes, como Gorki, humanizar-se constituía um desafio titânico. Ao leitor da trilogia, anotada e comentada pelos seus tradutores, Rubens Figueiredo e Boris Schnaiderman, resulta claro que o caráter multifacetado, sensível e independente de Gorki (o que destoava da imagem oficial do Gorki como defensor do “realismo socialista”) podem legitimamente ser representados como traços típicos disso que Lukács, em testemunho de admiração, batizou de sua “cultura da vida”.

¹⁰⁷ Outro exemplo típico disso pode ser extraído do belíssimo ensaio sobre Gottfried Keller, lá onde Lukács destaca a peculiaridade das personagens femininas do escritor suíço. Segundo o filósofo, Keller “repõe Ifigênia (ele se refere à heroína de Goethe, R.P) sobre a terra, sobre a realidade social imediata, faz dela uma

nascer e se expandir como tendências espirituais dominadoras. Num ensaio sobre Heinrich von Kleist, Lukács indigita laços muito emblemáticos entre a vida excêntrica e mórbida do autor alemão e a tessitura de seu dramatismo, altamente pungente, mas inviabilizado pela perspectiva niilista e carente de mediações que lhe deu origem. Para Lukács, Kleist foi “o único dramaturgo alemão verdadeiramente ‘nato’”¹⁰⁸, mas sua personalidade introvertida, refratária ao mundo, da mesma forma como destruiria o sentido de sua vida, que se encerrara por meio de um suicídio a dois longamente premeditado, também danificaria seu talento e sua obra. Os dramas kleistianos, com raríssimas exceções¹⁰⁹, caracterizam-se pelas paixões monomaniacas, puramente privadas, que mitificam os destinos individuais e os próprios indivíduos, encapsulados em paixões excêntricas. Vida e obra articulam-se simbioticamente como expressão tipificada da impossibilidade de auto-realização diante das forças inumanas geradas no útero da “miséria alemã”. O universo anímico de Kleist é marcado pelo não-sentido das coisas. “A incurável solidão de todos os seres humanos, a desesperadora opacidade do mundo e de todo acontecimento humano: esta é a atmosfera trágica de Kleist, tanto na vida quanto na literatura”¹¹⁰.

Esta seria, por assim dizer, a “cultura da morte”, nutrida na introspecção e no isolamento, no desfazimento dos elos sociais e no recuo em face da cotidianidade. Esta cultura, a que se contrapõe o exemplo de Gorki, teria uma larga expansão durante o processo de retração dos ideais iluministas e do estiolamento da perspectiva civil-burguesa desencadeado pelo fracasso da revolução de 1848. O que Lukács, nos anos 30, chamou de “decadência ideológica” foi esse movimento de fuga em direção à interioridade, isto é, a tentativa de encontrar nas vivências interiores, no intimismo, o sentido perdido no plano das relações sociais, no plano das *experiências*. O conceito de “decadência”, execrado,

habitante cheia de alegria e segura em sua sensibilidade da comunidade democrática autônoma. Suas mulheres mais significativas mostram, na amplitude de seu desenvolvimento humano, em relações bastante mundanas, até mesmo com traços ridículos e pequenos do cotidiano burguês, aquela superioridade moral sem esforço aparente, que age espontaneamente, aquela força alegre, calma, mas firme – traços que Goethe apenas insinua brevemente em suas personagens femininas populares, por ocasião de uma explosão catastrófica, que necessita, no caso de Ifigênia, de uma atmosfera etérea, estranha à realidade atual”. LUKÁCS, 1964, p.416.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 217.

¹⁰⁹ Michael Kohlhaas e *Der zerbrochene Krug* (*O vazo partido*) são exemplos do “triunfo do realismo”, isto é, da sensibilidade do escritor para configurar, contra aspectos de sua própria visão de mundo, um quadro realista e esteticamente expressivo da vida. Cf. LUKÁCS, 1964, pp. 221-231.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 217. Observe-se que já em seu estudo de 1906 sobre a história do drama moderno, Lukács aponta, com impostação crítica, para a exacerbação do patológico nos personagens de Kleist. Cf. LUKÁCS, 1981b, p. 144 *et seq.*

dentre outros, por Adorno¹¹¹, encontra na vida e no destino sinistros de Kleist – a despeito de todas as honras que lhe possam ser conferidas – uma aplicabilidade fática. Para Lukács, antes de tratar-se de um preconceito moralista e conservador, constitui um fato de conseqüências devastadoras, sobretudo para a vida de intelectuais aferrados a valores reacionários, como foi o caso do próprio Kleist, um típico prussiano anti-iluminista e feudalista¹¹².

Para criar um paralelo contextual, é lícito dizer que a cultura da vida coincide, no essencial, com o conceito de *Erfahrung*: a “experiência” naquele sentido fixado por Benjamin em seus estudos sobre o narrador como um intercâmbio entre homens ativos. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores”¹¹³. O narrador, segundo Benjamin, é um homem de “senso prático”, conhecedor da vida, e por isso alguém que, através de uma história, sabe “dar conselhos”, criando a possibilidade de um elo de continuidade entre o ouvinte e os personagens da história. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”. Trata-se de uma história que continua em nós. O conselho é uma decorrência direta da história narrada e se tece “na substância viva da existência”¹¹⁴.

Esta associação entre troca de experiências e capacidade narrativa também foi estabelecida por Lukács nos anos 30. Em *Narrar ou descrever? (Erzählen oder Beschreiben?)*, por exemplo, o narrador é caracterizado como aquele que participa, que toma partido e vive sensivelmente o mundo que o cerca, distintamente daquele que apenas observa à distância, furtando-se ao envolvimento. Logo, só o narrador é capaz de arrancar da vida uma imagem concreta e poética de destinos humanos: “A poesia íntima da vida é a poesia de homens que lutam, a interação conflituosa dos homens em sua práxis real”¹¹⁵. Também o narrador é um homem que “sabe dar conselhos”, pois sua criação reproduz o mundo de um ponto de vista crítico, ao mesmo tempo em que liga as experiências universais significativas ao destino concreto dos indivíduos.

Mas assim como Benjamin, Lukács tem plena consciência da situação crítica do narrador moderno, de sua inadequação a um mundo onde, para usar os termos de Benjamin,

¹¹¹ Cf. ADORNO. In: MATZNER, 1974, p.183.

¹¹² Cf. LUKÁCS, 1964, p. 204-209.

¹¹³ BENJAMIN, 1987, p. 198.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁵ LUKÁCS, 1977a, p. 131.

“as ações da experiência estão em baixa”¹¹⁶. Já em sua obra de juventude, particularmente no estudo sobre a história do drama moderno, esse mesmo problema fora posto a nu em termos bastante incisivos e de modo precursor. No essencial, trata-se do reconhecimento de que a sociedade capitalista, burguesa, dissolve a argamassa que liga os homens entre si, aniquila o espaço comum dos valores espirituais, ou seja, a esfera da cultura, criando, em seu lugar, relações insulares entre seres atomizados e reificados. Sob influência de Simmel, Lukács escreveu em sua *História do desenvolvimento do drama moderno*: “A nova vida liberta o homem de muitos vínculos antigos e faz com que todo vínculo, porque despojado de organicidade, seja sentido como uma cadeia. Ao mesmo tempo, cria em torno dele uma série de vínculos abstratos e complicados”¹¹⁷. O trabalho mecanizado é uma das formas de manifestação dessas relações abstratas e opressoras:

A relação entre o trabalhador e o trabalho torna-se cada vez mais frouxa: o trabalhador leva cada vez menos de sua personalidade para o trabalho e também o trabalho exige cada vez menos da personalidade particular de quem o executa. O trabalho ganha uma vida objetiva, separada da personalidade do homem singular, cuja individualidade precisa se manifestar fora dali onde ele atua¹¹⁸.

Nos ensaios sobre literatura dos anos 30 (e mesmo em toda a obra tardia, incluindo a *Estética* e a *Ontologia do ser social*), pode-se dizer que Lukács fará basicamente o mesmo diagnóstico¹¹⁹, embora sob uma ótica estritamente materialista, portanto, não-metafísica¹²⁰. Tome-se, pois, a seguinte passagem:

¹¹⁶ BENJAMIN, *op.cit.*, p. 198.

¹¹⁷ LUKÁCS *apud* MÁRKUS, In: HELLER *et al.*, 1977, p. 120.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁹ Com a expressão “basicamente” queremos indicar apenas a existência de uma identidade genérica, não uma continuidade estática. Observe-se, porém, que Lukács sempre esperou que o socialismo, ao derruir os estranhamentos do trabalho, recuperasse o sentido perdido da comunidade e da cultura. A diferença fundamental e, certamente, de grandes conseqüências, entre a crítica “sociológica” do jovem Lukács e a crítica ontológica do velho é que esta última não reconhece nenhuma causa metafísica, nada para além dos fenômenos metabólicos entre o homem e a natureza. Com isso, os problemas da esfera material adquirem predominância sobre os estranhamentos no plano da cultura. Vide a nota seguinte.

¹²⁰ A crítica do jovem Lukács à sociedade burguesa é toda ela revestida de uma concepção metafísica, ainda que se expresse de formas bastante concretas em termos “ônticos”. Seu estudo sobre a história do drama, em particular, é, do ponto de vista dos seus fundamentos, um caso típico da sociologia alemã da época. Para dar uma idéia mais clara desta sociologia, convém citar as palavras de Ferenc Féher, que, em seu ensaio sobre Lukács e Bela Balázs, recorre ao estudo de Kurt Lenk intitulado *A consciência trágica na sociologia alemã*, resumindo-o nos seguintes termos: “De acordo com sua convincente demonstração, a metodologia – até Mannheim e os mais jovens adeptos da ‘Escola da sociologia do saber’ – consistia em que não se podia rejeitar o pensamento marxiano sobre o estranhamento, mas era preciso considerar o estranhamento do

A contradição básica da sociedade capitalista, a contradição entre produção social e apropriação privada, torna cada vez mais opaca para os escritores burgueses as reais forças motoras de seu próprio ser social: na superfície se percebem acontecimentos e destinos puramente pessoais, puramente privados no imediato, e as forças sociais que intervêm nestes destinos privados e os determinam, em última instância, tomam para o observador burguês uma forma cada vez mais abstrata e enigmática. E quanto mais se desenvolve a economia capitalista, as formas da superestrutura (especialmente o estado) aparecem cada vez mais celestes, cada vez mais distantes da vida real e dos indivíduos, e cada vez mais se desenvolve o lado *citoyen* do homem burguês no sentido de uma abstração vazia. Por outro lado, e paralelamente, o lado *bourgeois* se apresenta cada vez mais como “mônada” isolada; e quanto menos a realidade social objetiva corresponde a toda esta aparência, tanto mais imediatamente esta se apresenta sob tais formas¹²¹.

Essas palavras foram escritas num estudo de 1935 sobre a teoria literária de Schiller, teoria que, segundo Lukács, nasceu precisamente do ingente esforço movido pelo poeta para contornar o caráter desfavorável dos tempos. Um esforço, entretanto, que não o impediu, na teoria na prática, de se tornar refém de um dramatismo idealizado, isto é, da abstração do *citoyen*.

Sendo esta cisão entre o público e o privado um fato perturbador já para o homem do século XVIII, ela só se tornará avassaladora a partir do momento em que os últimos ecos revolucionários do iluminismo se extinguem sob o impacto do fracasso político de 1848. Doravante, sob a ameaça crescente e acintosa do movimento socialista, do realce das contradições insolúveis do capital, a burguesia assumiu uma posição defensiva, acovardase, refugiando-se na esfera privada, frente à qual o domínio público surge não apenas como uma abstração, mas como mero instrumento a serviço da manipulação, da produção de mercadorias e das transações políticas. Dessa forma, o terreno das experiências e da cultura é acometido de uma erosão fatal.

trabalhador em relação às condições objetivadas de seu próprio trabalho, em particular o estranhamento do produto do trabalho em relação ao trabalhador (que para Marx é a categoria fundante de todas as outras formas e camadas), apenas como algo secundário em comparação com o estranhamento da cultura; por outro lado, esse estranhamento cultural devia ser tratado como *condition humaine*, como destino humano imutável. Foi esta concepção cósmica do estranhamento da cultura a herança teórica de Balázs e Lukács.” Cf. *Das Bündnis von Georg Lukács und Bela Balázs bis zur ungarischen Revolution 1918 (A união de Georg Lukács e Bela Balázs até à revolução húngara de 1918)*. In: HELLER *et al.*, 1977. O que diferencia o comportamento de Lukács no contexto desta ideologia epocal é sua profunda indignação e constante busca por alternativas.

¹²¹ LUKÁCS, 1964, p. 130.

Esta erosão corresponde ao que Benjamin denominou de “nova barbárie”, a condição própria do homem moderno, desabrigado, absolutamente desprovido de experiências, isto é, de uma plataforma cultural comum e reconhecível¹²². Condição, entretanto, que, a seu ver, ao contrário de ensejar lamentos, deveria ser encarada positivamente. Decididamente voltado para o “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”¹²³, Benjamin traça um programa estético-ideológico¹²⁴ alinhado a determinadas correntes modernistas de seu tempo, identificando-se com o surrealismo, o teatro épico de Brecht, o *Alexanderplatz* de Döblin, a fotografia, o cinema russo etc. Ele acredita que a “perda da aura”, a montagem, a politização da estética, a geometrização do espaço etc., ao fazerem implodir “a imagem do homem tradicional”, podem dar aos novos tempos a expressão justa de suas potencialidades emancipatórias. Ele acredita ser possível fazer da necessidade uma virtude, da fatalidade uma oportunidade:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso¹²⁵.

E aqui acaba o paralelo entre Lukács e Benjamin, pois não são essas as esperanças do filósofo húngaro, que viu em todas as inovações da vanguarda um retrocesso, ou, quando muito, um desperdício de técnica e autênticas potencialidades formais. É vão recavar o solo ressequido da cultura moderna em busca de novas fontes. Mais que isso: é um ato irracional. Ora, a irracionalidade é a essência mesma das vanguardas, uma irracionalidade multicolor, rica em variações, mas nunca positiva, nunca proficiente. É irracional dar as costas à tradição e a suas consubstanciações imortais, perenes. O futuro só haverá de surgir pelo reconhecimento e assimilação crítica da herança.

¹²² Cf. BENJAMIN, *op.cit.* pp. 115-16.

¹²³ *Ibid.* p. 116.

¹²⁴ Trata-se aqui do Benjamin da “segunda fase”, a “fase vanguardista” no dizer de Rainer Rochlitz. Cf. *O desencantamento da arte* (2003, *passim*, 69-302).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 118.

Neste sentido, diferentemente de Benjamin, Lukács não oporá o romance à arte de narrar¹²⁶, antes sustentará a idéia de uma continuidade (na descontinuidade) entre velha e nova épica. A oposição fundamental transpassa no interior da própria evolução do novo gênero, que, a partir do século XIX, com o advento das tendências naturalistas, declina rumo ao descritivismo. A descrição “nivela o homem ao nível de objetos mortos”¹²⁷. Os verdadeiros romancistas, como Balzac, Tolstoi, Gorki e Thomas Mann, ao contrário, dão prosseguimento à forma narrativa e atualizam as possibilidades de configuração que desde Dom Quixote seguem vivas para o romance. Daí a intransigência de Lukács na defesa da narração, fora da qual não haveria condições literárias fecundas.

Mas se a arte de narrar pressupõe riqueza de experiências, então há que se buscá-las. Buscá-las na vida cotidiana, ou, o que é o mesmo, na “vida do povo”¹²⁸. De fato, nos escritos lukácsianos deste período, “povo” não corresponde a nenhuma determinação sociológica ou psicológica, dizendo menos de uma classe ou tipo social que de uma dimensão estrutural da realidade, justamente a dimensão das experiências prático-imediatas vividas no trânsito com os homens.

A esse respeito, é bastante elucidativo seu estudo sobre o romance histórico, redigido na mesma época do elogio fúnebre a Gorki e do ensaio sobre Kleist. Segundo Lukács, todas as grandes obras literárias trazem ao plano da vida concreta, representada pelos personagens, as perspectivas e dramas universais de um tempo. Assim, os efeitos da guerra de Napoleão na vida do *povo russo* são expostos clara e enfaticamente por Tolstoi em *Guerra e Paz* através dos seus principais personagens, “Andrei Bolkonski, Nicolai e Petia Rostow etc”¹²⁹. Ora, como se sabe, tais personagens a que Lukács se refere pertencem às classes superiores, não são camponeses e nem operários. Que Lukács os qualifique de “povo” justifica-se na medida em que o termo denota simplesmente o homem em sua relação imediata com o entorno, independente de sua classe social e de suas características intelectuais e psicológicas. Em outro trecho, Lukács deixa clara esta relação entre vida do povo (vida cotidiana) e imediaticidade sensível:

¹²⁶ “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”. BENJAMIN, *op.cit.*, p. 201.

¹²⁷ LUKÁCS, 1977a, p. 139.

¹²⁸ LUKÁCS, 1955, p. 328.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 329.

O primariamente decisivo é essa imediaticidade das relações vitais com os acontecimentos históricos. Pois o povo vive a história de um modo imediato. A história é sua ascensão e sua decadência, a cadeia de suas alegrias e de seus sofrimentos. Se o autor de um romance histórico consegue inventar homens e destinos, nos quais se manifestem diretamente os importantes conteúdos, correntes, problemas etc., humano-sociais de uma época, então esse escritor poderá representar a história por “baixo”, pela vida do povo¹³⁰.

Na *Estética*, Lukács dirá: “o fator primário é o comportamento do homem na vida cotidiana...”. A vida do povo é, de fato, esta dimensão imediata, primária da vida. Representar a história “por baixo” significa, assim, torná-la sensível, concreta, tal como ela é na esfera das relações cotidianas, com suas conseqüências boas e más. No entanto, a literatura não está limitada pela percepção comum e pode, por isso, retratar a vida cotidiana de uma forma qualitativamente superior. Esta superioridade avulta numa capacidade de síntese. Para Lukács, os grandes personagens literários são respostas a problemas colocados pelas experiências do povo. “São grandes porque possuem essa capacidade sintetizadora, porque conseguem dar respostas aos problemas que mais profundamente movem a vida do povo neste instante”. O autor continua:

Essas grandes figuras ultrapassam espiritualmente em uma cabeça seu povo, igual como os heróis de Homero ultrapassam sua gente em uma cabeça física. Mas sua grandeza histórica consiste simplesmente em não ultrapassar o povo senão *em uma cabeça*. Consiste em que dão uma resposta histórico-social possível e necessária, resposta concreta às concretas perguntas do povo¹³¹.

Os escritores elaboram respostas concretas, não fantasias e devaneios, respostas que põem a descoberto caminhos e possibilidades latentes para o ser social no marco de uma determinada época. Se, no texto sobre Gorki, Lukács havia demonstrado a dupla dependência da cultura em relação à vida – cultura pressupõe vida substancial e só é, ela própria, substancial ao promover domínio sadio sobre a vida –, agora esta relação surge com um maior nível de clareza conceitual: a cultura elabora-se em razão de uma necessidade da vida, como superação da vida e a serviço dela.

¹³⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹³¹ *Ibid.*, pp. 361-62.

Ora, neste sentido, a tese de Werner Jung, importante intérprete da obra lukasciana, revela-se insustentável. Segundo ele, nos chamados “Escritos de Moscou” a vida cotidiana “existe apenas (*lediglich* – grifo meu) como momento a ser superado”¹³², portanto, com a mesma conotação negativa com que havia sido tratado nos escritos da fase idealista, razão pela qual ela não teria sido “problematizada”¹³³. A *Estética* representaria, a seu ver, uma “guinada ontológica” já que nela a vida cotidiana é aceita pela primeira vez¹³⁴. O que Jung não percebe é que a ausência de uma referência positiva ao termo “vida cotidiana” não implica na sua negação no plano ontológico. Por duas décadas, antes de escrever a *Estética*, Lukács debruçou-se infatigavelmente sobre as obras literárias, sobre a vida dos escritores e personagens, com o intuito de mostrar a realidade como um campo objetivo de possibilidades humanas. Seus ensaios são verdadeiros afrescos filosóficos sobre a vida cotidiana de sociedades e épocas, afrescos cujo princípio basilar é a idéia de que a arte é uma força social destinada a servir ao homem e aos seus anseios por uma realização condigna das mais profundas e autênticas necessidades que a vida mesma produz. Neste sentido, não é despropositado afirmar que, em suas considerações sobre os destinos e as situações humanas, está posto, sob formas mediadas e particulares, os rudimentos gerais de sua futura ontologia, cujo ponto de partida é a vida fática do homem em sua cotidianidade. Mais que isso, os ensaios desse período são suplementos essenciais à *Estética* e, por extensão, à própria *Ontologia do ser social*, na medida em que – a despeito de eventuais contradições, incompatibilidades etc., de detalhes – oferecem ricas particularizações e concreções para as constelações categoriais estabelecidas em torno dos complexos do ser social: trabalho, ideologia, relação indivíduo-gênero, estranhamentos etc.¹³⁵

Logo, a *Estética* constitui, sim, uma sistematização e um desdobramento categorial de temas e problemas do período ensaístico de maturidade, mas nunca uma “guinada” no plano dos fundamentos. A verdadeira “guinada ontológica” é um processo iniciado no final dos anos 20 e consolidado no decorrer dos anos 30. Mas para compreender concretamente o teor dessa inflexão, há que se recuar até os textos de juventude do autor.

¹³² DANNEMANN; JUNG (Orgs.). *op. cit.*, p. 252.

¹³³ *Ibid.*, *loc.cit.*

¹³⁴ “A guinada ontológica – aqui: a Estética – tem seu fundamento *in re* no nível primário do ser social, na aceitação da realidade cotidiana”. *Ibid.*, pp. 252-6.

¹³⁵ Carlos Nelson Coutinho lamenta a ausência de um tratamento do problema da “interação” na *Ontologia*, mas esquece de observar que este foi discutido profusa e concretamente na produção crítica do filósofo húngaro. Cf. COUTINHO, *Lukács, a ontologia e a política*. In: ANTUNES; RÉGO (Orgs.), 1996, p. 22.

2.3. A disjunção metafísica entre vida e cultura.

Se no capítulo anterior, com a apresentação do itinerário de Georg Lukács em relação ao problema da autonomia, ressaltamos seu momento de continuidade, recuando até a obra de juventude do autor e nela reconhecendo o pulso germinal de toda a obra tardia, agora temos de nuançar e distender nosso exame pela consideração duma contraposição tenaz entre o jovem o velho Lukács. Contraposição que, polarizando versões opostas de uma mesma tematização, constitui outra forma de identidade. Identidade na e pela diferença.

De 1910 a 1914, a separação entre os valores e a vida é um traço notório nos textos do filósofo húngaro e expressa a angústia de uma alma que, desejando expandir-se, abalroa os limites e as interdições de seu próprio tempo. Refugiando-se em valores absolutos, Lukács lança à vida um olhar depreciativo, estigmatizando-a como o reino da inautenticidade e da impossibilidade. Em *Metafísica da tragédia*, por exemplo, pode-se ler: “A verdadeira vida é sempre irreal, de fato sempre impossível, para a empiria da vida”¹³⁶. A consciência da historicidade que, alguns anos antes, havia regido a análise de seu estudo sobre o drama, desapareceu inteiramente nas suas considerações sobre a vida cotidiana. Trata-se do que os membros da chamada “Escola de Budapeste”, a partir da interpretação de Goldmann, designaram de “análise metafísico-existencial”¹³⁷ que, diferentemente da “histórica”, opõe rígida e incondicionalmente o plano da vida empírica ao do sentido, isto é, das atividades normativas. Os “estranhamentos” não são apresentados como um fenômeno social, como resultado de forças econômicas historicamente delimitadas, mas como expressão “natural” da própria sociabilidade¹³⁸. No diálogo de 1911, intitulado *Da pobreza de espírito (Von der Armut am Geist)*¹³⁹, pode-se ler:

Trata-se aqui da vida. Se posso mesmo viver sem vida. E freqüentemente também o fazemos. Mas deve-se ter a máxima

¹³⁶ LUKÁCS, 1971, p. 219.

¹³⁷ Cf. MÁRKUS. In : HELLER, 1977, p.104.

¹³⁸ Em *Prinzip Hoffnung*, BLOCH (1959, p.1375) chamou a atenção para a ausência das determinações sociais na concepção do trágico neste ensaio do “neoclássico” jovem Lukács.

¹³⁹ Cf. LUKÁCS, 1912.

clareza e consciência sobre isso. A maioria dos homens certamente vive sem vida e sem nunca perceber isso. A vida deles é apenas social e interpessoal.¹⁴⁰

Este ensaio, publicado na *Neue Blätter* em 1912, é especialmente revelador, pois exhibe de modo direto, franco, com um forte acento biográfico, as inquietações pessoais do jovem autor à época¹⁴¹. Na visão do personagem central, a existência do homem está dividida em planos metafísicos hierarquicamente ordenados. Na verdade, esta divisão é definida como um sistema de castas espirituais que circunscrevem e determinam os limites e alcances de cada individualidade. O homem comum vive na esfera da vida ordinária ou cotidiana (*das gewöhnliche Leben*), uma vida “sem vida”, “meramente social”. Por sua vez, a ética – a ação determinada por imperativos categóricos – revela uma existência que ultrapassa o plano cotidiano, mas que não chegou ainda a seu destino: a bondade (*die Güte*). Acima da ética gravita a esfera da bondade:

Pois a ética é geral, obrigatória e humanamente distante. A ética é a primeira e a mais primitiva elevação do homem do caos da vida cotidiana; é o distanciar-se de si mesmo, de sua condição empírica. A bondade, ao contrário, é o retorno à verdadeira vida, o verdadeiro retorno do homem ao lar¹⁴².

A um grau abaixo da bondade encontra-se o plano das formas. Nele habita o artista, devoto à sua obra. É “a pobreza de espírito”, a alma que se purifica, que se faz “homogênea” para frutificar nas obras de arte. Nela cumpre-se o ideal de uma pureza que a vida mesma não pode abrigar:

Eu quis viver uma vida pura, onde tudo seria tocado com cautelosas e temerosas mãos limpas! Mas este tipo de vida é uma aplicação de uma falsa categoria à vida. Pura deve ser a obra separada da vida, mas a vida nunca pode se tornar e nem ser pura; a vida cotidiana não tem nada a ver com a pureza, nela a pureza é uma impotente negação,

¹⁴⁰ LUKÁCS, *Da pobreza de espírito. Um diálogo e uma carta*. In: MACHADO, 2004, p. 176.

¹⁴¹ No texto, o personagem principal se martiriza por não ter evitado o suicídio de sua amiga e ao final também ele se mata. Na época, como se sabe, Lukács se culpava pelo suicídio de Irma Seidler, a mulher com quem esteve profundamente ligado durante os anos de 1908 e 1909 e a quem *A alma e as formas* seria dedicado. O próprio Lukács, por esta razão, cogita, como se lê em seu diário destes anos, a possibilidade de se matar. Cf. LUKÁCS, 1991, pp.44-51; HELLER, *Von der Armut am Geist – Ein Dialog des jungen Lukács*. In: MATZNER, 1974; MACHADO, 2004. Também tratamos desta fase da vida do jovem Lukács no item 2.5 deste trabalho.

¹⁴² *Ibid.*, p. 178.

nenhum caminho de saída da confusão, mas antes a sua multiplicação¹⁴³.

Mas também a forma é ainda uma estação e não o destino. A pureza da arte nasce da pobreza de espírito, que “é um mero pressuposto, um mero estágio inicial da verdadeira condução da vida (...)”¹⁴⁴. A pureza da arte é a realização da obra, não do homem. “Abdicar-se para realizar a obra, que, do meu ponto de vista só me pertence por acaso, mas através da qual eu me torno necessário para mim mesmo”¹⁴⁵. Assim, no vértice dos círculos espirituais está a bondade, pois ela “não precisa mais de uma tal pureza; ela possui uma outra pureza, uma de ordem mais elevada”¹⁴⁶. No entanto, também a vida lhe escapa, já que ser bom neste sentido é apenas uma disposição interior, não um domínio sobre a existência; ou melhor, o que realmente conta é o fator subjetivo, não o ato e as suas conseqüências. Coerentemente, Lukács elege como modelos de conduta os personagens de Dostoievski, Sônia, Aliocha e o Príncipe Miskin, cuja ação é “estéril, gera confusão e é sem conseqüências”¹⁴⁷ podendo tornar-se até mesmo desastrosa, trágica¹⁴⁸.

É sobre esta concepção de mundo, este sentimento de solidão e desterro, que Lukács irá empreender, nos anos seguintes, sua primeira tentativa de sistematização. A primeira redação da estética, como mostraremos oportunamente, exacerba-se no desengano: ele

¹⁴³ *Ibid.*, p. 180.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 185. (Tradução ligeiramente modificada).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴⁸ Para o jovem Lukács, Dostoievski era a voz de um novo evangelho. Esta admiração era comum à geração a que Lukács pertencia. Cf. GLUCK, 1991. Mais tarde, porém, ele se tornará um crítico do autor russo, definindo-o, num pequeno ensaio de 1931, como um “anticapitalista romântico”. Cf. LUKÁCS, *Über den Dostojewski-Nachlass In: KLEIN, op. cit.*. Depois escreverá sobre o caráter problemático dos seus personagens, sublinhando agora a impossibilidade de tomá-los como figuras positivas, já que neles configura-se justamente a moderna miséria espiritual das sociedades capitalistas. Num ensaio de 43 (LUKÁCS, 1953, p.174) é dito: “Os caminhos que Dostoievski aponta aos seus personagens são intransitáveis (...). Ele predica o sacrifício cristão. Mas sua maior figura positiva, o príncipe Mischkin em *O idiota*, é essencialmente atípico, patológico, uma vez que, principalmente por conta de sua enfermidade, ele não é capaz de superar o egoísmo em sua interioridade. O problema da superação do egoísmo, a que o príncipe Mischkin deveria responder como figura literária, por conta desta base patológica, não pode ser efetivamente colocado em termos literários. Mencione-se de passagem que a compaixão sem limites de Mischkin evoca pelos menos tanta tragicidade quanto o sombrio *pathos* individualista de Raskolnikov”. Ao contrário do que afirma Leandro Konder (In: ANTUNES;RÊGO, 1996, p.29) Lukács não “hesitou” em seu julgamento sobre Dostoievski, mas avançou de uma admiração romântica e incondicional a um posicionamento crítico, que nem por isso deixou esquecido o valor do escritor russo. Ademais, o ponto de vista crítico da maturidade – concorde-se ou não com ele – é absolutamente coerente com a nova concepção de mundo do filósofo, uma concepção centrada na objetividade, portanto, nas conseqüências dos atos. Vide neste trabalho o item 4.3.

chegará inclusive a ver no solipsismo a condição fundamental da existência. E na segunda, de 1916-1918, embora a teoria do solipsismo desapareça, o hiato entre vida empírica e esferas normativas é mantido e, na verdade, explicitado de forma ainda mais clara. No entanto, a julgar pela argumentação de *Teoria do romance*, o dualismo, nesta época, não é mais entendido como uma condição irremediável e sim histórica¹⁴⁹. Que Lukács não tenha explicitado isto na sua estética, não gera, como veremos no devido tempo, nenhuma contradição. Por ora, vejamos como ele sistematiza o dualismo entre vida cotidiana e esferas de validade.

Na segunda redação, Lukács explica que as atividades providas de verdadeira normatividade, como a arte, a teoria e a ética, constituem esferas puras, a priori, cuja existência e eficácia ultrapassam, sem deixarem rastros, o terreno “caótico” e “fugaz” da empiria.

“Vida” e validade (*Geltung*) se excluem por princípio e isto tem como consequência que uma objetividade autônoma, homogênea e constitutiva apenas pode valer (*gelten*) na relação com um sujeito normativo correspondente, mas nunca pode ser concebida a partir da “vida” do “homem inteiro” da realidade da experiência vivida (*Erlebniswirklichkeit*)¹⁵⁰.

Não obstante, Lukács considera da maior importância para o esclarecimento da especificidade do fenômeno estético estabelecer a “estrutura e a função sistemática” da “realidade natural”, *natürliche Wirklichkeit*, ou “realidade da experiência vivida”, *Erlebniswirklichkeit*, esfera que, como dirá, “muito raramente (...) foi investigada”¹⁵¹. Acompanhem os passos principais de sua descrição. De saída, ela é definida como se segue:

A essência da estrutura da *Erlebniswirklichkeit* pode ser brevemente apreendida a partir do que foi dito até aqui da seguinte forma: ela

¹⁴⁹ Não é nosso intento examinar aqui todo o complexo de diferenciações entre as duas versões da estética de Heidelberg, interessa-nos sobretudo seus denominadores comuns. Para uma visão circunstanciada do que as aproxima e separa, veja-se o já citado estudo de Elisabeth Weisser.

¹⁵⁰ LUKÁCS, 1974a, p. 26.

¹⁵¹ *Ibid.*, loc. cit. Já na primeira versão, no capítulo de abertura intitulado *A arte como “expressão” e as formas de comunicação da realidade da experiência vivida*, Lukács adverte, justificando seu procedimento, para a necessidade de se partir de uma diferenciação entre a obra de arte e a *Erlebniswirklichkeit*. Cf. LUKÁCS, 1974b, p.14.

significa um mundo de objetivações dadas, prontas, cujos princípios, entretanto, são heterogêneos e por isso as objetivações determinam-se, por princípio, como objetivações mistas¹⁵².

Às “objetivações mistas” corresponde a atuação do “homem inteiro”. Este conceito, que como tantos outros reaparece na estética tardia, Lukács toma de empréstimo a Schelling, mas com uma importante modificação: enquanto que, em Schelling, ele vem associado ao domínio da atividade artística, para Lukács ele define o modo de ser da cotidianidade, do comportamento não-especializado¹⁵³. O homem cujos pés assentam firmes no chão da “realidade natural” vive justamente como “homem inteiro”, à margem da norma, portanto, do plano da efetividade. Exatamente como nos ensaios da fase precedente, mas numa linguagem que evita entonações dramáticas, Lukács descreve a imagem do abismo que separa o homem de si mesmo:

A *Erlebniswirklichkeit* não é apenas o território onde o homem inteiro habita, mas também sua pátria “natural”, que ele só pode abandonar através de um salto, da decisão de se submeter à máxima de uma esfera de valor (*Geltungssphäre*) (onde ele *uno actu* cessa de ser “homem inteiro” e se transforma no sujeito normativo da respectiva esfera), portanto, de um modo que, do ponto de vista da “vida”, é “não-natural”¹⁵⁴.

Habitado ao mundo que o cerca, o homem vive “naturalmente” sua própria insubstancialidade. Lukács põe em circulação a antinomia clássica do idealismo entre natureza e idéia, ou, nos termos kantianos, heteronomia e autonomia. Em sua “pátria natural” o homem não está em si mesmo, não é ele mesmo. A naturalidade é uma prisão e uma ilusão. Podemos dizer: a naturalidade é reificação. De fato, o mundo “natural” é um mundo “configurado pelos pôres normativos (*normativen Setzungen*)”¹⁵⁵, no entanto, a consciência ordinária não o reconhece como algo posto. Na redação de 1912-14, Lukács dirá que “tudo o que foi produzido pelo passado historicamente dado da humanidade se encontra imerso numa atmosfera de realidade natural e longe de toda problemicidade”¹⁵⁶.

¹⁵² *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁶ LUKÁCS, 1974b, p. 14.

Como esfera da reificação, a *Erlebniswirklichkeit* cega o homem para os valores, para as objetivações humanas, embora essas constituam o mundo circundante e formem a base de todos os atos intelectuais e práticos dos sujeitos. Diz o autor:

Mas que eles estejam dados apenas como base e que não se façam operantes em sua verdadeira essência, isto é, como valores, evidencia-se facilmente quando consideramos que os objetos a serem vividos não promovem o reconhecimento de sua objetividade, mas antes, se for permitida esta imagem, cercam, mudos e fechados em si, os homens da *Erlebniswirklichkeit* e, em certo sentido, toleram ser vividos por eles¹⁵⁷.

Porém, contrariamente à concepção posteriormente impressa em *História e consciência de classe*, aqui a reificação é uma condição metafísica do homem, não um produto de relações sociais gestadas historicamente. O homem “natural” vive numa dimensão aquém dos valores, pois não os cria nem os reconhece, e sua ação não vai além de um domínio pragmático do entorno, passando ao largo da normatividade. O pensamento do “homem inteiro” é, por princípio, incompatível com o processo de homogeneização que dá acesso ao mundo dos valores, não se modula em contemplação. Isto é,

ele não se destaca nunca da continuidade da *Erlebniswirklichkeit* e nem se isola como ato autônomo, mas, ao contrário, transforma-se em instrumento dos desejos e das vontades aqui possíveis etc., ou, para ser mais exato, intervém exclusivamente como instrumento deles porque sua intencionalidade é dirigida para os fins postos por eles (não para o significado próprio, imanente e transcendente da *Erlebnis*), porque o pensar e o seu objeto são só o meio e a via para atingir o terreno do prático¹⁵⁸.

Ao conferir à *Erlebniswirklichkeit* a efetivação de um pensamento essencialmente pragmático, operacional, que não chega ao domínio do ser propriamente dito, isto é, das instâncias de valor, Lukács se antecipava à tematização de Heidegger em *Ser e tempo*, onde esta função pragmática da teoria – desvelada pelo conceito de “manualidade” (*Handlichkeit*) – é estabelecida como típica da cotidianidade, desta esfera decaída nas “ocupações”¹⁵⁹. Na verdade, como veremos mais adiante, toda a discussão sobre a vida

¹⁵⁷ LUKÁCS, 1974a, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵⁹ HEIDEGGER, 2008, pp. 114 -125.

cotidiana do jovem Lukács explicita uma tendência que Heidegger levará às suas últimas conseqüências.

2.4. Lukács e Heidegger

Foi Lucien Goldmann quem pela primeira vez chamou a atenção para esta relação entre Heidegger e o jovem Lukács. Num ensaio de 1950, ele sustentaria que *A alma e as formas* representa um marco decisivo no surgimento do “existencialismo moderno”, observando que nele já está postulado o abismo ontológico entre cotidianidade impessoal e a vida singular da autenticidade. Não é difícil reconhecer no percurso do jovem filósofo húngaro os passos de uma reflexão que, traduzindo o seu tempo, levantou problemas e tomou posicionamentos que mais tarde se confirmariam como típicos de uma corrente espiritual, desenvolvida, decerto, em muitas direções, mas que teve em Heidegger seu mais eloqüente mensageiro.

Segundo Goldmann, o grande mérito da filosofia do jovem Lukács foi trazer de volta ao pensamento ocidental, num tempo em que este se refugiava em teorizações formais, questionamentos viscerais sobre “os problemas concretos do homem em sua vida”.

Neste sentido, *A alma e as formas* de Lukács representa um capítulo decisivo na história do pensamento moderno, pois em pleno florescimento do neokantismo acadêmico, ele se volta novamente para os problemas reais e a eles confere, o que é particularmente importante, o conteúdo vívido que mais tarde irá constituir a força cativante do existencialismo¹⁶⁰.

Não é causal que tanto Lukács quanto Heidegger tenham desenvolvido suas primeiras formulações sistemáticas sob o influxo decisivo de um mesmo autor. De fato – e sobre isso já existe uma bibliografia considerável, ainda que de pouca visibilidade acadêmica –, o desenvolvimento intelectual de Heidegger desde sua tese doutoral até *Ser e tempo* alicerça-se diretamente no pensamento de Emil Lask. Uma influência que se fez notar em muitos pontos nevrálgicos, como a reformulação da doutrina das categorias, a natureza da verdade, a relação entre ser e sentido, a diferença ontológica entre ser e ente, a

¹⁶⁰ GOLDMANN, 1974, p. 45.

relação entre filosofia e ciência e o problema do esquecimento do ser pelo pensamento ocidental ¹⁶¹.

Lukács e Heidegger, aquele em Heidelberg e este em Freiburg, trilharam numa mesma época o caminho do neokantismo de Baden, partilhando de um mesmo ambiente intelectual e interagindo com os mesmos “mestres”: Dilthey, Husserl, Rickert e Lask. Sabemos que Lukács não foi um filósofo de perfil acadêmico, embora – como sua história de vida demonstra – o fôlego para sistematizações nunca lhe tenha sido escasso. Pelo contrário, é justamente a tentativa de iluminar a vida através do sistema, preservando-a em sua concretude, que caracteriza o desenvolvimento do jovem Lukács entre o período de 1912 e 1923, isto é, de seu trabalho sobre estética em Heidelberg até *História e consciência de classe*. Lá, a sistematização se estrutura, conforme a concepção de Lask, em total respeito à “irracionalidade” e inderivabilidade do material, ao passo que nesta última, submetido à influência de Hegel, esta irracionalidade será interpretada como uma limitação da racionalidade burguesa, um nódulo a ser desfeito pela dialética ¹⁶².

Ao mesmo tempo, a relação de Lukács com a teoria foi sempre motivada por preocupações prático-sociais. Ela não lhe interessa apenas mediatamente, isto é, como um conjunto articulado de enunciados gerais, mesmo se referidos a questões ontológicas. É teoria vivida. Por isso, em seus textos de juventude, ele poderá antecipar a filosofia “existencialista”, introduzindo nas destilações conceituais do neokantismo o sentimento trágico da realidade espiritual do começo do século. Beiersdörfer, que examinou as relações entre Lukács e Weber, expressou isso com muita eloquência: “O ‘hiatus irrationalis’ entre validade e ser não é para ele [Lukács] apenas uma questão teórica de seca estratégia conceitual, mas sim o reflexo abstrato de um mundo esvaziado em seu sentido, onde o ‘homem problemático’ sofre” ¹⁶³. E é justamente a experiência da vida cindida, fragmentária, decaída de seu sentido, o tema que irá definir a pauta dos problemas filosóficos do século XX e para a qual Lukács deu contribuições precursoras.

¹⁶¹ Cf. LASK *apud* FÉHER, I. *Lask, Lukács, Heidegger: the problem of irrationality and the theory of categories*. In: MACANN, 1992. No Brasil, uma visão geral deste problema foi apresentado por RESENDE (2005) em sua dissertação de mestrado intitulada *A teoria dos objetos de Emil Lask*.

¹⁶² Cf. capítulo *A reificação e a consciência do proletariado* In: LUKÁCS, 2003; FEHÉR, I. *op.cit.*

¹⁶³ BEIERSDÖRFER, 1986, p. 23.

Assim, encontramos já no pensamento do jovem Lukács aquela atitude que Gadamer mostrou existir em Heidegger e que configurou o significado histórico de *Ser e Tempo*:

Naqueles anos [do entre-guerras], a tendência comum do filosofar que mobilizava os espíritos se chamava filosofia existencial. O que saiu ao encontro do leitor coetâneo desde a sistematização primeira de Heidegger foi a veemência dos afetos críticos, afetos de um protesto apaixonado contra o mundo seguro da cultura dos maiores, afetos contra o “nivelamento” de todas as formas de vida individuais pela sociedade industrial que ia se uniformizando em medida crescente e contra sua política de informação e formação da opinião pública que tudo manipulava (...). A seriedade existencial com que se punha o antiqüíssimo enigma humano da morte no centro da meditação filosófica, o ímpeto com o qual o chamado à autêntica “eleição” da própria existência despedaçava o mundo da aparência da erudição e da cultura, foi como uma irrupção na resguardada paz acadêmica¹⁶⁴.

Trata-se, de um relato importante tanto mais por reforçar a interpretação de Goldmann, segundo o qual o comportamento do jovem Lukács rompeu com os padrões acadêmicos da época. A aproximação entre os dois relatos se faz ver ainda mais claramente quando Goldmann, em seguida ao trecho já citado, assinala que o pensamento de Lukács dirigia-se ao “problema da vida autêntica, em oposição à vida cotidiana, e ao problema do limite, da morte e de seu significado para a consciência do homem”¹⁶⁵. E não apenas *A alma e as formas*, mas também *Teoria do romance*, forjados nos moldes “das ciências do espírito”¹⁶⁶, mas empreendendo uma síntese *sui generis* entre Hegel e Kierkegaard, investiram tenazmente contra a “resguardada paz acadêmica”. Ao definir o presente como a “época da perfeita pecaminosidade”¹⁶⁷, visualizando nos personagens de Dostoiévski os indícios de uma nova aurora, de um mundo purificado moralmente pelo auto-sacrifício, seu autor projetava na paisagem teórica de então a sombra premonitória da revolução iminente¹⁶⁸.

¹⁶⁴ GADAMMER, *Zur Einführung*. In: HEIDEGGER, M., 1960, p. 104-05.

¹⁶⁵ GOLDMANN, L. *op.cit.*, p. 45.

¹⁶⁶ Cf. LUKÁCS, 2000, p. 11.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁸ Lembremos que Goldmann também viu semelhanças entre *Histórica e consciência de classe* e *Ser e tempo*. A sua tese, segundo a qual Heidegger teria dialogado com o pensador marxista, já foi bastante discutida e, inclusive, contestada. Entretanto, não se pode negar que o conceito de reificação (*Verdinglichung*) só foi efetivamente introduzido no universo filosófico contemporâneo graças à tematização de Lukács. Cf.

2.5. A reabilitação da vida cotidiana: sua estrutura e sentido

Que a *Estética de 63* comece com uma tematização da vida cotidiana, não surpreende, pois se trata, como já afirmado antes, de reposicionar o leme da analítica categorial, afastando-se da perspectiva da juventude e estabelecendo os verdadeiros pressupostos para a demarcação da especificidade da arte enquanto atividade própria do homem.

O contraste entre as duas concepções é estridente. Em Heidelberg, o que irá presidir a análise de Lukács é o intento de separar e contrastar duas esferas que se confundem num ponto crucial: o da vivencialidade. Nas duas versões do capítulo inicial, redigidas, respectivamente, antes e depois da Primeira Guerra, a distinção entre as duas esferas é fixada como uma necessidade imprescindível, já que ambas são realidades a serem vividas, porém, apenas a vivência estética possui caráter normativo. Antecipando o que examinaremos com um pouco mais de detalhes no capítulo 4, mas já tendo sido indicado na discussão a respeito da disjunção entre vida e cultura: se a vida ordinária é impossível, esta impossibilidade é compensada pela vivência propiciada pelas obras de arte; a vida autêntica – a realização não estranhada dos valores humanos – só é possível na arte.

Na estética de maturidade, como já sabemos, a perspectiva é diametralmente oposta. A arte não se comporta mais como uma alteridade absoluta em relação à vida, nem é mais destacada da vida. Ao estabelecer seu novo ponto de vista, Lukács também situou o problema historicamente, esclarecendo o princípio metodológico de sua propositura teórica por comparação:

Até agora, a teoria do conhecimento tem se ocupado muito pouco do pensamento cotidiano. É próprio de qualquer teoria do conhecimento burguesa, sobretudo das idealistas, por um lado, confinar todas as questões sobre a gênese do conhecimento no âmbito da antropologia etc., e, por outro, investigar apenas os problemas relativos à forma mais desenvolvida, mais pura, do conhecimento científico (...). Também aquelas investigações sobre a peculiaridade do estético que, em raríssimos casos, lidaram com o problema do reflexo estético da realidade, acabaram, na maioria dos casos, apenas por acentuar a

FEHÉR, I. *Lucien Goldmann über Lukács und Heidegger*. In: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, 1997, pp.153-67.

alteridade (*Anderssein*) abstrata do estético em relação à vida e à ciência. É justamente acerca deste complexo de questões que o pensamento metafísico cria obstáculos intransponíveis ao conhecimento. Pois o seu sim ou não desconhece aquelas transições fluidas que consideramos como problemas a serem solucionados, tanto na vida, quanto, sobretudo, nos períodos de gênese histórico-social da arte. O caráter metafísico da contraposição não menos rígida entre gênese e validade (*Geltung*) constitui uma limitação a mais neste sentido. Apenas o materialismo histórico e dialético está apto a constituir um método histórico-sistemático para a investigação desses problemas¹⁶⁹.

Esta observação introdutória, embora genérica, configura com exatidão o quadro conceitual da estética de juventude do próprio autor. É verdade que, fazendo uso, já nesta época, do método fenomenológico de Hegel, Lukács se colocará para além da teoria do conhecimento, mas estabelecendo uma relação dualista entre a gênese e as formações de valor, na medida em que a realidade “natural” de onde as formas se destacam por um movimento da subjetividade não é originária, mas apenas um plano inicial e empírico de descolamento. A verdadeira origem das formas situa-se para além da realidade primária, é uma origem *a priori*. Desse modo, caberiam às ciências empíricas – à sociologia, à antropologia, à psicologia etc., – explicar, a partir de seus respectivos domínios, os movimentos genéticos de uma esfera, mas sem que esta explicação represente algum esclarecimento sobre a essência mesma dos fenômenos estéticos. Sobre isso, apenas a filosofia teria o direito de se pronunciar e arbitrar¹⁷⁰. Conseqüentemente, a esfera estética é posta numa relação de abrupta alteridade diante da vida (e da teoria), dando-se por inconcebível a existência de zonas de transição. Na abertura do capítulo de sua tese sobre a relação sujeito-objeto na estética, esta incapacidade é exposta – e como que confessada – a partir de um exame objetivo dos fatos. Diz o filósofo:

Aparentemente, é como se a rigorosa austeridade do ético e do lógico se tornasse mais suave na estética, como se houvesse aqui zonas de transição imediatas entre a realidade natural e o mundo da norma,

¹⁶⁹ LUKÁCS, 1981a, I, p. 27-28.

¹⁷⁰ Observe-se, de modo indicativo, que o estudo sobre a história do drama, concebido como uma simples sociologia, extrapola os limites sociológicos e de certa forma termina por apresentar pressupostos teóricos de caráter estrutural, isto é, determinações ontológicas. A crítica ao naturalismo – que nele aparece com tonalidades sóbrias, mas efetivas – não seria possível sem um parâmetro valorativo. Não há, pois, uma separação completa entre a análise histórico-empírica e a filosófico-categorial.

coisa que, do ponto de vista da análise conceitual das estruturas de significado, é bastante difícil de compreender. Pois, por um lado, falta aí a distância infinita que, nas demais partes, separa o valor da realização do valor, a poderosa distância, pela qual tudo aquilo de que o sujeito orientado ao valor – e nesse movimento convertido em sujeito puro-normativo – é capaz de apoderar-se, não chega a ser um valor, estando ele, assim, limitado a “participar” do valor, a ser “acometido” pela sua consagração transcendente; do ponto de vista de nossa concepção, que vê na obra de arte o único “portador” do valor estético, o valor e sua realização, antes, coincidem.¹⁷¹

Sua percepção do objeto estético parece desafiar a estrutura dualista sobre a qual repousa o pensamento kantiano. Esta limitação desaparece na *Estética de 63*. Aqui, trata-se de estabelecer os verdadeiros elos genético-sistemáticos que unem a arte à vida e desse modo elucidar as zonas de transição entre elas. Com isso, a peculiaridade do comportamento estético torna-se finalmente um domínio transparente em seus fundamentos e em sua objetividade. Assim como Marx evidencia em *O capital* que a forma-valor da mercadoria está enraizada nas relações sociais de trabalho, Lukács reconstrói a gênese categorial da esfera estética a partir de sua base primária, a vida cotidiana. Apenas o “método histórico-sistemático” pode reconstruir a gênese das formas “puras”, expondo seus vínculos e suas mediações com a vida empírica:

Não há dúvidas de que, sobre esta base, a impostação metodológica se põe com bastante clareza. O quanto ela é capaz de esclarecer, é o que se tentará demonstrar a seguir. Por ora, convém apenas destacar, em linhas breves e por antecipação, o seu ponto de vista mais geral: no curso do desenvolvimento histórico, ciência e arte se constituem como formas cada vez mais diferenciadas de reflexos da realidade, encontrando sua base e sua realização final na vida mesma. O exercício cada vez mais preciso e perfeito de sua função social determina, dentro do possível, o movimento de efetivação de sua peculiaridade. Com isso, eles constituem, em sua pureza – definida relativamente tarde e da qual depende sua universalidade como ciência e arte – os dois pólos do reflexo da realidade objetiva, cujo fecundo termo médio é o reflexo da vida cotidiana¹⁷².

Como conceito, a vida cotidiana institui um parâmetro preciso – não-especulativo, pré-teorético – para a compreensão das “objetivações superiores”. Trata-se de um “fator

¹⁷¹ LUKÁCS, 1974a, p. 91.

¹⁷² LUKÁCS, 1981a, I, p. 28.

primário”. Fator esse não meramente empírico, mas histórico, que se reproduz continuamente e com variações infinitas no curso do desenvolvimento da humanidade: a interação orgânica e fecunda entre as objetivações da arte e da teoria com a vida. Ambas operam como formações destinadas a dotar o homem de um poder sobre seu próprio entorno, pois desde sempre o homem lidou com problemas que o desafiaram e obrigaram a superar os limites de sua relação imediata com a vida. É este, pois, o fundamento da estética materialista, fundamento que Lukács tratará de explicar e demonstrar ao longo de sua obra.

A análise da vida cotidiana, em primeiro lugar, é a caracterização de uma esfera precisa, delimitada por sua lógica específica: o cotidiano como “esfera mista” e vinculada às formas superiores de objetivação. Isso implica deslindar um complexo de determinações constitutivas do ser social, por uma apresentação dos princípios estruturadores que possibilitam esta conexão e reciprocidade com as formas superiores. Essa determinação da vida cotidiana – de sua estrutura e sentido –, na medida em que se propõe a fechar o abismo que a separa da esfera dos valores, é ao mesmo tempo a sua reabilitação. Se no passado, como vimos, o próprio Lukács expulsara a vida cotidiana do plano da norma, condenando-a ao desterro da inautenticidade, da impessoalidade e da instrumentalidade, agora lhe cabe mostrar que a vida cotidiana corresponde a uma dimensão essencial do homem. Essa reabilitação da vida cotidiana repousa sobre o reconhecimento e a crítica de uma lógica social: o modo de produção capitalista inibe, pela consumação de sua lógica alienada, as potencialidades criadas pelo homem em relação ao seu próprio devir e à sua própria auto-realização cotidiana. A indigência da cotidianidade não deriva de uma ordem originária de caráter metafísico, mas sim de um processo socialmente criado e, por isso, é improcedente pensá-la como condição absoluta e incontornável. Esta ressalva, obviamente, é endereçada ao “existencialismo”. A discussão com esta tendência filosófica do século XX, difusa e sedutora, foi travada por Lukács pela primeira vez no final dos anos quarenta numa brochura sobre Sartre e, num segundo momento, em *A destruição da razão*, onde Jasper e Heidegger aparecem como seus principais representantes. Na *Estética*, Lukács volta a

Heidegger, num breve mas suficiente enfoque da forma como a cotidianidade foi apresentada em *Ser e tempo*¹⁷³.

Neste sentido, é lícito falar de um “acerto de contas” do autor com seu próprio passado, isto é, com suas antigas premissas neokantianas. No prefácio de 62 à *Teoria o romance*, Lukács reconheceu que sua ligação com a obra de Kierkegaard antecipava “uma tendência evolutiva que mais tarde se tornaria relevante no pensamento alemão”¹⁷⁴. Além de remeter-se ao estudo sobre Kierkegaard publicado em *A alma e as formas*, ele também menciona o trabalho que, nestes anos, começou a preparar, mas que foi abandonado, sobre a crítica do filósofo dinamarquês ao pensamento de Hegel. E observa: “A influência direta de Kierkegaard conduz, sem dúvida, à filosofia existencialista de Heidegger e Jasper, portanto a uma oposição mais ou menos direta a Hegel”¹⁷⁵.

Ao reabilitar a vida cotidiana, recompondo o tecido e a ossatura de suas categorias reais, Lukács está simultaneamente lançando os fundamentos da análise de dois processos genéticos. O primeiro – objeto do próximo capítulo – é a diferenciação histórico-filosófica dos reflexos superiores – arte e teoria – e, em especial, o processo de formação das categorias estéticas, a partir de seu solo originário: o trabalho e a magia. É através de ambos que as categorias presentes e ativas na vida cotidiana crescem até engendrar, por necessidade histórica, as formas e elementos do pôr estético. De fato, a fundamentação do fenômeno estético exige a dedução de suas categorias, dedução retrospectiva a partir da consumação de um processo histórico imanente. Trata-se de mostrar que a arte possui não apenas uma história, mas um surgimento e que este é uma determinação puramente social. O segundo processo – discutido no capítulo 4 – é a transformação “fenomenológica” – para usar um termo empregado pelo jovem Lukács – da subjetividade cotidiana em subjetividade estética. Como veremos, é o mesmo problema dos manuscritos de Heidelberg, tratado particularmente no capítulo publicado na revista *Logos* em 1917, *A relação sujeito-objeto na estética*, porém, submetido a uma ampla reformulação e posto sob novos fundamentos.

¹⁷³ Na *Ontologia do ser social* (LUKÁCS, 1984), o autor volta a tratar de Heidegger. É, certamente, o ponto alto de sua crítica ao existencialismo.

¹⁷⁴ LUKÁCS, 2000, p. 15.

¹⁷⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

Acompanharemos agora, detidamente, o percurso da argumentação de Lukács na primeira seção do capítulo I, intitulada *Caracterização do pensamento cotidiano*. Veremos como o autor articula as determinações que, a seu ver, esclarecem a natureza da vida cotidiana, não apenas de seu pensamento, mas também de sua prática.

2.5.1. Trabalho e objetivação

Lukács principia expondo sua visão tripartite da vida e do comportamento. Ao lado da arte e da teoria, o comportamento cotidiano constitui um terceiro tipo de reação ao mundo externo. Esta tripartição do pensamento foi plasticamente, e sem mistificações, exposta por Pavlov. Lukács cita o teórico russo:

Até a aparição do *homo sapiens*, os animais interagem com o mundo circundante apenas através de impressões imediatas de agentes diversos, os quais atuam sobre os diversos receptores dos animais e, por meio de células correspondentes, são conduzidos ao sistema nervoso central. Essas impressões são para os animais os únicos sinais dos objetos do mundo externo. Com o surgimento do homem, surgiram, desenvolveram e aperfeiçoaram-se sinais extraordinários de segunda ordem, sinais destes primeiros sinais, na forma de palavras faladas, ouvidas e visíveis. Esses novos sinais designavam, em última instância, tudo o que o homem percebiam imediatamente, tanto a partir do mundo externo quanto de seu próprio mundo interior, e passaram a ser utilizados por eles não apenas na interação objetiva, mas também em relação a si mesmo. Obviamente, o predomínio destes novos sinais foi condicionado pela imensa importância das palavras, embora as palavras fossem e permanecessem apenas sinais secundários da realidade (...). Mas sem querer aprofundar neste tema importante e vasto, é preciso firmar que, em virtude do segundo sistema de sinais e graças ao velho, duradouro, eficaz e diversificado modo de vida, a massa dos homens se dividiu num tipo artístico, num tipo pensador e num tipo mediano. O último reúne o trabalho dos dois sistemas na medida necessária. Esta divisão se faz notar tanto nos homens singulares quanto em nações inteiras.¹⁷⁶

O comportamento cotidiano constitui um modo intermediário, misto, de reação que, embora não exija nenhuma habilidade especializada, possui características próprias e uma funcionalidade adequada a sua esfera. Adequada, bem entendido, ao cumprimento de determinados mandamentos práticos. Obviamente, a funcionalidade do pensamento

¹⁷⁶ PAVLOV *apud* LUKÁCS, 1981a, I, pp. 28-29.

cotidiano não é suficiente para atender a todas as exigências da vida. Arte e ciência nascem justamente para suprir os carecimentos que extrapolam os limites de tal funcionalidade, por um lado, e para desenvolvê-lo, elevando seu nível, por outro. As fronteiras entre o comportamento cotidiano e os comportamentos superiores não são, pois, estáticas:

Portanto, se, por um lado, a pureza do reflexo científico e estético faz fronteira com as formas mistas do cotidiano, por outro, essas fronteiras ao mesmo tempo se apagam continuamente, na medida em que ambas as formas diferenciadas de reflexo surgem das necessidades da vida cotidiana, sendo chamadas a resolver seus problemas, e na medida em que muitos de seus resultados se mesclam com as formas de exteriorização da vida cotidiana, tornando-as mais amplas, diferenciadas, enriquecidas, aprofundadas etc., e assim conduzindo-as a um desenvolvimento cada vez maior¹⁷⁷.

Aqui não há lugar para separações absolutas. Mas para compreender esta interação, é preciso estar ciente de determinados pressupostos. Primeiro, o mundo externo é uma unidade objetiva que existe independentemente da consciência. Arte e ciência remetem à mesma realidade, dizem do mesmo objeto. A objetividade não se constitui fenomenicamente pela subjetividade, diversificando-se em planos sobrepostos, como imaginou Simmel. Em segundo lugar, os espelhamentos não são nem produtos de faculdades a priori, nem reações mecânicas ao mundo externo. São refigurações seletivas e ordenadoras dos dados objetivos. E é na vida cotidiana que isso se mostra da forma mais crua. Diz Lukács:

Se, por exemplo, na vida cotidiana o homem fecha os olhos para perceber melhor certas nuances auditivas de seu entorno, essa eliminação de uma parte da realidade a ser refletida pode contribuir muito para uma apreensão mais exata, perfeita e aproximada, do fenômeno para o qual seu interesse está voltado, do que seria possível sem esta desconsideração do mundo visual. Desse tipo de manipulação, praticamente instintivo, abre-se um intrincado caminho para o reflexo no trabalho, nos experimentos etc., até chegar à ciência e à arte¹⁷⁸.

¹⁷⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p.29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

Em seus mais básicos movimentos de reação, o homem se comporta como um ser ativo em face de um mundo subsistente por si. Para Lukács, Pavlov deu uma grande contribuição ao estudo da distinção entre o homem e os animais, na medida em que sua teoria dos sinais evidenciou o caráter de mediação da linguagem. No entanto, ao seu esquema explicativo falta a categoria fundamental do trabalho. Pois se os homens desenvolvem a linguagem, diferenciando-se, assim, dos animais restantes, já que passam a reagir ao mundo de forma intelectualmente mediada, é porque sua atitude prática diante da natureza é também mediada.

De fato, por mais fundamental que seja o segundo sistema de sinalização da linguagem para essa delimitação entre o homem e o animal, seu sentido real e sua rica fecundidade só podem ter efeito quando, como fez Engels, atribui-se a devida importância ao surgimento simultâneo e à inseparabilidade fática do trabalho e da linguagem. Que o homem tenha “algo a dizer” que ultrapasse o universo animal é consequência direta do trabalho e desenvolve-se – direta ou indiretamente, posteriormente através de muitas mediações – em conexão com o desenvolvimento do trabalho¹⁷⁹.

O salto para a vida humana não pode ser compreendido senão pela visualização do homem como um ser que produz a si próprio através de um permanente intercâmbio metabólico com a natureza. A linguagem não pode ser derivada imediatamente das relações naturais do homem com o entorno, pois ela é decorrência da atividade sensível e do mundo que a partir daí é criado. Logo, não se pode admitir que a origem das categorias estéticas, por exemplo, sejam buscadas no reino animal. Refutando esse equívoco de Darwin, Lukács aproveita a ocasião para esclarecer seu ponto de vista acerca das tendências antropológicas e biológicas “mais recentes”. Reconhecendo o fato óbvio de uma herança animal na constituição do homem, Lukács declara o seguinte:

Acreditamos que o trabalho (e com ele a linguagem e seu mundo conceitual) cria, em relação a isso, um abismo tão profundo e amplo, que eventuais heranças animais, consideradas por si, não jogam nenhum papel decisivo; sem dúvida alguma, elas não possuem a menor utilidade para o esclarecimento dos fenômenos completamente novos. Obviamente, como veremos à frente, isso não significa negar a existência de tal herança. Ao contrário, acreditamos inclusive que

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

aquelas tendências mais recentes da biologia e da antropologia, que instituem uma completa separação entre o homem e o animal, descuidam de muitos fatos importantes. Mas aqui utilizamos alguns resultados da antropologia para fins muito precisos, que só podem ser adequadamente compreendidos com base na inseparabilidade entre trabalho e linguagem e, portanto, na separação entre o animal e o homem¹⁸⁰.

Lukács procura ser cauteloso em seu procedimento, evitando os extremos que se afastam da situação fática, onde se verificam aspectos de continuidade e ruptura. Em todo caso, o trabalho é a categoria fundante das objetivações. Trabalho é teleologia, colocação de finalidades. Para explicitar seu sentido, Lukács recorre à clássica exposição de Marx em *O capital*. Convém citá-la:

Comprendemos o trabalho sob uma forma que pertence exclusivamente ao homem. A aranha executa operações que se assemelham à do tecelão, e uma abelha faz envergonhar muitos arquitetos humanos com sua colméia de cera. Mas aquilo que, desde o começo, distingue o pior arquiteto da melhor das abelhas é que ele já construíra a colméia na sua cabeça antes de construí-la na cera. Ao fim do processo de trabalho surge um resultado que já existia a princípio na representação do trabalhador, portanto, idealmente. Ele não opera apenas uma modificação de forma na natureza; ele ao mesmo tempo realiza na natureza seus fins, que ele sabe que determina o tipo e o modo de sua ação como lei e a qual ele precisa submeter sua vontade¹⁸¹.

Marx descreve o trabalho humano como efetivação de uma potencialidade própria ao homem: a de modificar a realidade natural segundo fins subjetivamente pré-estabelecidos. Ele também esclareceu, em seu sentido mais geral, as principais etapas históricas do desenvolvimento do trabalho. Lukács observou isso e comentou:

O primeiro é caracterizado como “as primeiras formas, instintivas e animais, de trabalho”, premissa daquela formação que o trabalho atinge no nível ainda pouco desenvolvido da troca simples de mercadoria. O terceiro é o modo específico desenvolvido pelo capitalismo, que precisaremos investigar com detalhes mais à frente, no qual a introdução da ciência aplicada ao trabalho produziu mudanças decisivas. Aqui o trabalho cessa de ser determinado

¹⁸⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁸¹ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 33.

primordialmente pelas forças físicas e espirituais do trabalhador (período da maquinaria, crescente determinação do trabalho pela ciência). O período intermediário é a formação na qual o trabalho, a um baixo nível de desenvolvimento, está profundamente vinculado às capacidades pessoais dos homens (período do artesanato, proximidade entre artesanato e arte) e que, historicamente, cria os pressupostos para o terceiro período¹⁸².

Essas variações não modificam o essencial, pois independente do grau de evolução tecnológica alcançado em determinado contexto, bem como dos reflexos que isso tem no plano das relações de produção, o trabalho sempre se efetiva sob a forma de um ato teleológico. Ora, isso significa dizer que o trabalho implica sempre algum tipo de espelhamento correto da realidade, isto é, de objetivação. No trabalho, não basta estabelecer fins, mas é preciso descobrir como efetivá-los, por quais meios e a partir de quais procedimentos. Esse fato não muda se as generalizações inferidas a partir das descobertas técnicas do trabalho possuem aspectos falsos e ilusórios:

Pareto descreveu corretamente essa conexão da veracidade em relação ao singular com a fantasmagoria no plano geral quando escreveu: “pode-se dizer que combinações efetivamente operantes, como a produção do fogo pelo sílex, também impeliram os homens a acreditarem na eficácia de combinações imaginárias”¹⁸³.

O outro lado da moeda é que as objetivações exigidas e produzidas pelo trabalho, materializadas quer no produto quer no próprio processo, não são tão firmes quanto as da atividade científica e estética. O aspecto decisivo aqui é o tipo de relação que se mantém com as necessidades do cotidiano. Em sua rotina teórica, o cientista não atua sob pressão de urgências cotidianas, pois, ainda que sua meta seja solucionar problemas diretamente ligados a essas urgências, a práxis do cientista pressupõe sempre investigação, experimentação, revisão, etc., e, com isso, um significativo distanciamento provisório em relação aos seus próprios objetivos. Ademais, a ciência deságua na vida cotidiana sempre de forma mediada, ao passo que o trabalho, mesmo o mais complexo, possui um caráter mais imediato, estando, por conseguinte, mais exposto à interferência de fatores externos, perturbadores. Diz Lukács:

¹⁸² *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁸³ *Ibid.*, p. 34.

Quanto mais imediata for esta relação, o que significa dizer que a intenção do agente está voltada para o caso singular – e obviamente este é sempre o caso do trabalho –, mais fraca, evanescente, menos fixa é a objetivação, ou, em termos mais exatos: tanto maior são as chances de que sua firmeza – eventualmente até a extrema rigidez – tenha origem não na essência da objetividade posta, mas sim em fundamentos subjetivos, em geral de ordem sócio-psicológica (tradição, hábito etc.). Isto significa dizer que os resultados da ciência, em termos estruturais, são cristalizados como construções independentes do homem com uma força muito maior do que os do trabalho¹⁸⁴.

A ciência move-se numa esfera em que faz valer com muito mais energia suas próprias regras. Isto significa dizer que fatores objetivos exercem um controle maior sobre a subjetividade. As modificações operadas no terreno de uma investigação estão, portanto, menos sujeitas a variações individuais do que as do trabalho:

Aqui, o desenvolvimento consiste em que uma construção, sem perder sua objetividade fixada, é suplantada por uma outra construção retificada. Na práxis da ciência em geral, isso é acentuado pela superação das alterações realizadas. Nos produtos do trabalho, ao contrário, tais alterações decorrem de variações individuais (...).¹⁸⁵

Com esta descrição Lukács evidencia os aspectos essenciais que diferenciam o trabalho da prática científica e artística, mas também adverte para a existência de zonas de transição entre os dois planos:

Quando se consideram as atividades humanas em sua totalidade – todas as objetivações, portanto não apenas a ciência e a arte, mas também as instituições sociais, entendidas como sedimentações daquelas – essas transições emergem com toda força.¹⁸⁶

O artesanato, como veremos, é um exemplo desta mediação. Mas, além disso, a história moderna registra um processo de colaboração cada vez mais estreito entre trabalho e ciência. Lukács observa que os progressos da indústria são impulsionados em escala crescente pela incorporação e aplicação das aquisições científicas, de incrementos

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

tecnológicos fortemente condicionados pelo saber especializado. No entanto, este processo não afeta a estrutura mais essencial do trabalho, que permanece, a despeito de todo avanço técnico, de toda absorção e aplicação de elementos científicos, uma atividade de elaborações relativamente simples, em todo caso, menos complexas do que a ciência e a arte, não reclamando, assim, formas de objetivação tão rigorosas quanto as que têm lugar nessas duas esferas¹⁸⁷. As objetivações do trabalho jamais ultrapassam os limites que circunscrevem a subjetividade da vida cotidiana. Limites descritos por Lukács nos seguintes termos:

O característico é que na vida subjetiva do cotidiano ocorre uma permanente oscilação entre decisões fundadas em motivos de natureza momentânea e fugaz, e decisões baseadas em fundamentos rígidos, embora raramente conscientes (tradição, hábito)¹⁸⁸.

Mas é, sem dúvida, o momento mais próximo da ciência:

O trabalho, entretanto, é a parte da realidade cotidiana que está mais próxima das objetivações científicas. As relações infinitamente diversificadas entre os indivíduos (casamento, amor, família, amizade etc.) – para não falar das inumeráveis relações fugazes – as relações dos indivíduos com as instituições sociais e políticas, as formas variadas de ocupação secundária, o lazer (como, por exemplo, o esporte), fenômenos da vida cotidiana como a moda etc., confirmam a pertinência desta análise¹⁸⁹.

Mesmo levando em conta as diferenças historicamente condicionadas, a estrutura geral do comportamento do homem no trabalho é a mesma em todas as épocas:

Trata-se sempre de mudanças rápidas, freqüentemente súbitas, entre rigidez conservadora da rotina ou convenção e ações, decisões etc., cujos motivos – ao menos subjetivamente, o que é justamente de altíssima importância para esta investigação – são de caráter predominantemente pessoal¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Tome-se como exemplo atual o problema das chamadas “ciências sociais aplicadas”, como o marketing e a administração. A despeito da relativa complexidade dos mecanismos de manipulação que constitui o núcleo do conteúdo destas disciplinas, percebe-se claramente que nelas a cientificidade é um componente bastante rarefeito, quando não puramente decorativo.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 37.

¹⁸⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

O comportamento típico da cotidianidade é um feixe de reações mais ou menos imediatas. Isso significa dizer que nela a teoria esta subsumida a interesses práticos diariamente reproduzidos. Embora o homem viva cercado por produtos e processos que, em si, constituem-se de forma altamente complexa, seu comportamento tende a ignorar as mediações. Ora, mas as mediações não dizem respeito aos interesses práticos da vida cotidiana e por isso não afloram à sua superfície, mantendo-se ocultas e latentes:

Pense-se não apenas em fenômenos técnico-científicos, mas também em fenômenos bastante complicados como o táxi, o ônibus, o bonde etc., no seu uso na vida cotidiana, na forma como eles figuram na vida cotidiana, para ter claramente diante de si esta imediatez. Pertence à necessária economia de vida do cotidiano, que o comum dos homens compreenda e julgue seu entorno – à medida que este funcione – apenas com base em seu funcionamento prático (e não em sua essência objetiva). E mesmo em muitos casos o seu não-funcionamento acaba provocando o mesmo tipo de reação¹⁹¹.

Se, por um lado, a divisão capitalista do trabalho agrava este fato, gerando problemas no plano da cultura, por outro, a própria dinâmica da vida cotidiana requer este tipo de reação: aqui não prevalece o comportamento teórico ou contemplativo, mas sim a vinculação imediata entre teoria e prática. É próprio da cotidianidade retirar de nosso campo visual as medições, os processos que correm por detrás dos fenômenos. É natural e necessário um certo coeficiente de reificação na prática cotidiana do homem, na reprodução diária de suas condições básicas de vida. Isso não priva o cotidiano da possibilidade de instituir entre e para os indivíduos uma relação ativa e dotada de sentido, mas, ao contrário, pode inclusive agir em seu favor, na medida em que facilita sua movimentação entre as coisas, deixando-as disponíveis para um uso livre de complicações:

É certo que o papel social da cultura (sobretudo o da ciência) consiste em descobrir e interpor mediações entre uma situação previsível e a melhor forma de agir. Porém, uma vez que essas mediações já existem para uso geral, elas perdem, na vida cotidiana, seu caráter de mediação, e a imediatez descrita por nós emerge novamente com força¹⁹².

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹² *Ibid.*, p. 38.

Lukács já observara em sua *Estética de Heidelberg*, como vimos, a vigência deste pragmatismo da vida cotidiana. No entanto, lá, a constatação vinha acompanhada de um juízo negativo. O autor não percebia – em função das premissas transcendentais neokantianas – que as objetivações superiores – normativas – surgem de dentro da prática cotidiana, retornando a ela, no caso da ciência, por meio do trabalho e da tecnologia. A determinação genética desfez o fundamento do preconceito romântico: à ciência cabe resolver os problemas que a vida coloca, problemas que aqui se apresentam sempre em suas formas imediatas, mas que são em si mediados por inúmeros fatores. Ao apreender a legalidade dessas mediações, a ciência possibilita sua utilização no sentido exigido pelos homens, abrindo uma via de retorno ao cotidiano. Por outro lado, graças a esse confronto com os problemas concretos da cotidianidade, a ciência pôde desenvolver seu próprio arsenal de idéias e um procedimento rigoroso, um método. Surge, assim, uma nova avaliação da diferenciação da ciência em relação à vida cotidiana:

A diferenciação e, com ela, a independência – relativa – do método científico em relação às necessidades imediatas do cotidiano, a ruptura com seus hábitos mentais, surge justamente para servir a essas necessidades de uma forma melhor do que seria possível com métodos iguais aos do pensamento cotidiano¹⁹³.

2.5.2. Materialismo e idealismo

Lukács define o comportamento do cotidiano, premido por demandas imediatas, como espontaneamente materialista. Segundo ele, o controle exercido pelas necessidades práticas exige dos homens atitudes orientadas à objetividade, sem o que a sobrevivência não seria viável. O mundo exterior cobra dos agentes, em cada situação específica, reações inequívocas, direcionadas num sentido preciso e irrevogável. A subjetividade não goza de nenhum privilégio, não arbitra em nada, estando antes obrigada a cumprir as tarefas impostas pelo meio que a cerca. Desse modo, a efetividade do sujeito se mostra não pelo poder de suas especulações, mas sim pela eficiência com que procura formular soluções práticas para problemas reais. A estrutura categorial do trabalho, mais uma vez, dá o exemplo:

¹⁹³ *Ibid.*, p. 39.

A essência do trabalho consiste justamente em observar, penetrar e utilizar este ser – que é em si – e seu vir-a-ser. Mesmo nos estágios em que o homem primordial ainda não produz ferramentas de trabalho, mas apenas recolhe pedras de distintos formatos e as arremessa em seu uso, já é necessário observar quais pedras, por sua resistência, forma etc., são apropriadas para determinadas funções. Já o fato de escolher, dentre várias, uma pedra que parece adequada, já o tipo de escolha, mostra que o homem é mais ou menos consciente de que precisa agir num mundo exterior existente por si e que, por isso, ele precisa tentar penetrar o máximo possível, dominar mentalmente pela observação, este mundo existente por si, a fim de poder existir, de escapar aos perigos que o ameaçam¹⁹⁴.

Lukács explica que o caráter limitado de tal materialismo espontâneo – confinado ao horizonte das questões mais imediatas da existência – impele o “idealismo subjetivo” do “período imperialista” – Rickert, dentre outros – a esnobá-lo, rotulando-o de “realismo ingênuo”¹⁹⁵. Ora, como já vimos, o próprio Lukács havia atribuído ao pensamento cotidiano um caráter não-constitutivo, apartando-o do plano da normatividade, isto é, da objetividade real. Agora, por um lado, a objetividade da atitude cotidiana é resgatada e dignificada: nenhum idealista pode oferecer resistência à objetividade quando se trata de viver sob a ordem do cotidiano. Por outro lado, esse materialismo não tem consistência nem consequência do ponto de vista teórico, coexistindo pacificamente com convicções e interpretações as mais fantásticas. Esta é a sua fraqueza:

Para dar um exemplo disso não é preciso retornar aos tempos pré-históricos do desenvolvimento humano, onde as primeiras experiências de trabalho e as grandes invenções advindas daí estavam indissociavelmente atadas a representações mágicas. Também o homem de hoje freqüentemente acopla representações supersticiosas a fatos completamente reais da vida – e apreendidos com o materialismo espontâneo que lhe corresponde –, sem ter nenhuma consciência do caráter grotesco dessa conexão¹⁹⁶.

Mas o período mágico também tem suas peculiaridades. Nele, o materialismo espontâneo se estende inclusive ao campo de fenômenos que pertencem à consciência, como mostra o caso da interpretação dos sonhos. Lukács se apóia em Cassirer, segundo

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 39-40.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 41.

quem os homens primitivos não sabiam distinguir com clareza a realidade das representações em geral, incluindo aquelas que produzimos durante o sono. Embora ainda desempenhe um papel importante na vida moderna – Lukács recorda o problema de Descartes – o sonho não será mais interpretado como uma realidade. Se o homem moderno convive com superstições, o faz de um modo particular. Lukács explica:

Quanto à superstição do homem moderno, não importando a profundidade que ela eventualmente possa ter, em geral, lhe é inerente, em consonância com o materialismo espontâneo do cotidiano, uma má consciência intelectual, isto é, a consciência de que se está diante de um mero produto da subjetividade, não de uma realidade objetiva existente por si mesma (...). Esta situação também tem lugar na ciência. A epistemologia idealista costuma falar, com um lamento irônico, que a pesquisa da natureza é balizada por um “realismo ingênuo” (isto é, o materialismo), e, em outro lugar, Lênin diz que os eruditos, que em sua epistemologia prestam homenagem ao idealismo subjetivo, em sua prática científica, também são materialistas espontâneos¹⁹⁷.

Para Lukács, os elementos idealistas da vida moderna não determinam as vivências emocionais do homem tal como acontecia nos tempos da magia. Seus efeitos se propagam numa região periférica, pois agora a realidade mediada pelo desenvolvimento das forças produtivas encontra-se sob o permanente escrutínio da ciência, a qual, desde os gregos, põe, em termos metodológicos, a possibilidade de uma compreensão puramente materialista do mundo. Com essa diferenciação no interior da visão de mundo do homem, o materialismo espontâneo poderá crescer de forma orgânica e coerente, dispensando qualquer tipo de revestimento idealista. E com isso demarca-se a distinção entre o materialismo espontâneo do mundo primitivo e o do mundo civilizado:

Ressalta-se aqui, com toda clareza, o modo de ser e as limitações do materialismo primitivo, espontâneo: ele tem vigência num período que ainda não conhece a contraposição entre idealismo e materialismo. Este se desenvolve em luta contra o idealismo filosófico que lhe antecede. De fato, o materialismo espontâneo da vida cotidiana conserva resíduos de estágios primitivos, entretanto, opera num ambiente que já conhece esta diferenciação¹⁹⁸.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

Essas considerações levam à seguinte questão: quais as causas sociais responsáveis pelo aparecimento do idealismo? Para Lukács, a falta de domínio material e intelectual faz predominar as explicações baseadas em analogias e não na causalidade. A experiência do trabalho desempenha, novamente, um papel decisivo:

Quando complexos de objetos e eventos que até agora não foram elucidados são projetados de forma idealista, religiosa etc., num “criador”, na maioria dos casos trata-se dessa generalização analógica do momento subjetivo do trabalho (para dar um exemplo familiar, pense-se no demiurgo-artesão da religião grega)¹⁹⁹.

Lukács sustenta que as representações do idealismo guardam uma grande afinidade com a forma de pensar do cotidiano. Com efeito, é característica fundamental do pensamento cotidiano a predominância do raciocínio analógico. A analogia, em verdade, tipifica um hábito mental espontâneo e predominante nas primeiras manifestações do pensamento, quando o homem ainda não era capaz de fazer inferências indutivas, isto é, de operar generalizações a partir dos traços específicos e internos dos casos singulares. Para Lukács, em sua *Fenomenologia*, Hegel já teria aludido a este liame entre a analogia e os começos da reflexão. Uma vez que no âmbito da cotidianidade a reflexão está condicionada a uma ação imediata e que, por isso, apresenta um caráter pragmático, também imediato, as analogias constituem-se como um recurso imprescindível, que compensa, pela referência aos dados exteriores e familiares, pelas semelhanças externas, a inacessibilidade às leis internas dos fenômenos. Nas palavras do autor:

Pois em tais situações [Lukács se refere ao cotidiano] o reflexo imediato da realidade fornece uma série de traços, notas características, etc., dos objetos que, a falta de uma investigação exata, apresentam flagrantes semelhanças. O imediato é então unido estreitamente com o pensamento estes traços (...) e obter deles consequências imediatas²⁰⁰.

No entanto, a analogia não se reduz a um simples procedimento mental rudimentar, antes, pelo contrário, representa uma forma peculiar de apreender a realidade. Lukács reproduz um elucidativo comentário de Goethe acerca disso:

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 46.

Considero que as comunicações mediante analogias são tão úteis quanto agradáveis: o caso análogo não se impõe a nós autoritariamente, não pretende provar nada; põe-se em paralelo com outro sem fundir-se com ele. Um número de casos análogos não se unifica numa série fechada: são como uma boa reunião, que sempre estimula mais do que dá²⁰¹.

Com esta colocação, Goethe traduz o aspecto subjetivo do pensamento analógico, que de espontâneo e transigente se faz aprazível e estimulante. Em outra passagem, ele demonstra que as analogias exprimem, quando corretamente empregadas, a estrutura mesma do real, a dialética da identidade e da diferença:

Cada existente é um análogo de tudo o que existe; por isso a existência aparece a nós sempre simultaneamente separada e unida. Quando se segue com demasiada fidelidade a analogia, tudo se confunde numa identidade; quando a evitamos totalmente tudo se dispersa até o infinito²⁰².

Lukács observa, de passagem, que a partir dessas considerações de Goethe é possível perceber uma aproximação entre as analogias e o reflexo estético da realidade. Pois é próprio da analogia uma certa “frouxidão e elasticidade” que, se por um lado, não são, em geral, salutares para a ciência, por outro, “constituem um terreno favorável para a comparação artística”²⁰³. A analogia reveste, assim, um caráter categorial, isto é, manifesta-se como determinação da realidade. De fato, “diferentemente do idealismo subjetivo, o materialismo dialético não considera as categorias como resultado de alguma enigmática produtividade do sujeito, mas sim como formas constantes e gerais da realidade objetiva mesma”²⁰⁴.

Se as categorias não se encontram no sujeito cognoscitivo, mas sim na realidade, como propriedades do ser, depreende-se que elas são as mesmas para todas as áreas do conhecimento. Vale dizer, a consciência, ao refletir a realidade, trabalha com as formas que lhe são próprias, que existem objetivamente e que, por isso, independem do tipo de enfoque

²⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁰² *Ibid.*, p. 48.

²⁰³ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

que caracteriza a inteligência, isto é, independem do tipo do reflexo. Independem ainda da própria consciência dos homens, que as utilizam sem o saber:

Esta situação -diz o autor - tem como consequência o fato de que em geral o pensamento cotidiano, a ciência e a arte não só reflitam os mesmos conteúdos, mas que, ademais, os captem como conformados necessariamente pela mesma realidade²⁰⁵.

Porém, uma determinada categoria pode se ajustar melhor a um campo do conhecimento do que a outro, como no caso da analogia, que tende a ser mais favorável à arte do que à ciência, pois na arte o fator evocativo está no centro de sua eficácia.

2.5.3. Características gerais da linguagem

Na sequência de sua argumentação, Lukács se volta para um outro setor da realidade cotidiana (mas não só dela): a linguagem. Uma das características essenciais da linguagem é “ser um complicado sistema de mediação, a respeito do qual o sujeito, em seu uso, comporta-se de um modo imediato”²⁰⁶. A linguagem, no âmbito da cotidianidade, figura como um instrumento dirigido a fins práticos, que exigem dos indivíduos uma atitude espontânea, imediata. Daí as palavras não serem percebidas enquanto sínteses complexas de um conjunto de fenômenos diversos, enquanto generalizações, pelas quais o homem supera os limites da percepção sensível e imediata. A percepção “reificada” do cotidiano não capta o fato de que a linguagem é um produto histórico e de que ela se torna um instrumento de comunicação e expressão tão mais complexo e aperfeiçoado quanto mais elevado o grau de civilização e cultura de um povo, portanto, quanto mais multifacetadas e mediadas são as relações que os homens estabelecem entre si e com o entorno. A história da linguagem é o processo paulatino de distanciamento da percepção imediata, processo que caracteriza o domínio do homem sobre a natureza e sobre si próprio. Neste sentido, observa Lukács:

Mas é preciso percorrer um largo caminho histórico de muitos mil anos para apagar os traços concretos sensíveis, imediatamente dados,

²⁰⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

e fixar numa palavra o conceito – geralmente muito mediado – de um objeto, um complexo de objetos, uma ação, etc²⁰⁷.

Não é casual que a linguagem dos povos primitivos seja, do ponto de vista conceitual, de pouca desenvoltura, já que a formação de conceitos demanda um raciocínio complexo de síntese, incompatível com o estágio cognitivo destes povos, demasiado dependentes de condições naturais dadas. “Assim, por exemplo, os habitantes de Bismarck (Península das Gazelas) não conhecem a palavra nem o conceito de preto”. E Lukács cita Lévy-Bruhl: “O preto se nomeia segundo os objetos de onde se obtém esta cor, ou ainda, comparando o objeto preto com outros”²⁰⁸.

Já vimos que, para Lukács, a linguagem origina-se com o trabalho, e se constitui a partir da nomeação de objetos, processos, operações, etc. Pelo ato de nomear, o homem separa o supérfluo do essencial, elimina as diferenças sem relevância e evidencia os aspectos mais decisivos das coisas, facilitando, assim, sua relação com as mesmas. A transmissão e preservação de experiências e hábitos, a identificação e demonstração de atividades, objetos, etc., só podem ocorrer num estágio em que a linguagem já esteja presente, mesmo que rudimentarmente. No entanto, o significado das palavras é sempre elástico e cambiável, pois essas ficam expostas aos influxos sociais, às novas descobertas dos homens, ao eterno e contraditório movimento de aproximação do real. “Assim - diz Lukács - surge paulatinamente um passo-à-consciência da dialética do fenômeno e da essência”²⁰⁹. Dito mais claramente, dar nomes é fixar o essencial, é um ato que pressupõe discernimento fático; e é neste processo flexível e inacabado de nomear que os homens vão adquirindo a compreensão da necessidade de separação entre aparência e essência, que vão tornando-se conscientes da distinção entre o que perdura, o que é mais determinante, e o que é imediato, transitório e superficial. Nas palavras do autor,

Que os homens possam orientar-se e situar-se ante condições novas muito mais rapidamente do que até mesmo os animais superiores, é fato que se deve em grande medida a essa dialética do fenômeno e da essência, manejada praticamente e, muitas vezes, sem consciência, servindo-se da significação da palavra, firme, mas cambiante²¹⁰.

²⁰⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁹ *Ibid.*, *loc. cit.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

Isto significa, portanto, que a palavra pode sofrer alterações maiores ou menores em seu significado à medida que o objeto vai sendo desvelado em novos e importantes aspectos, matizes etc. Mas tal elasticidade, própria das palavras, não impede que no âmbito da cotidianidade a linguagem manifeste certa tendência ao enrijecimento. Tanto mais porque o comportamento cotidiano está naturalmente condicionado por forças conservadoras, isto é, por hábitos, costumes, etc., os quais, apesar de indispensáveis ao *modus faciende* do cotidiano, podem eventualmente transmutar-se em franca resistência ao progresso. Segundo Lukács, quando isso ocorre “se encontram também restos econômico-sociais muito consideráveis de alguma formação já superada numa linha evolutiva principal, mas conservadas – ainda que com muitas modificações – na formação nova”²¹¹. Ou seja, nas relações cotidianas o significado das palavras tende a um certo imobilismo, o que é perfeitamente natural, uma vez que sendo a cotidianidade o terreno em que a necessária prática imediata determina o comportamento teórico, a linguagem não pode lograr eficácia senão constituindo-se em ferramenta habitual, de uso imediato e espontâneo. Também se verifica na linguagem uma “certa indeterminação e confusão”, o que torna a linguagem cotidiana ainda mais problemática. Trata-se de uma contradição, na medida em que

por uma parte, [ela] abre ao homem um mundo externo e interno muito mais rico do que aquele que seria imaginável sem ele próprio, ou, dito de outro modo, torna acessível o mundo externo e interno propriamente humano; mas, ao mesmo tempo, impossibilita, ou, pelo menos, dificulta, a recepção sem preconceitos do mundo externo e interno²¹².

É próprio tanto da ciência quanto da poesia, cada uma a seu modo, combaterem, simultaneamente, essas duas limitações da linguagem cotidiana, uma vez que uma implica necessariamente a outra. É verdade que a terminologia científica visa sobretudo a proteger-se da imprecisão, no entanto, “seria unilateral e errôneo não ver que nela operam também intentos de vencer a rigidez da linguagem”²¹³. Nesse combate evidencia-se a influência

²¹¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

²¹² *Ibid.*, p. 53.

²¹³ *Ibid.*, *loc. cit.*

recíproca e inevitável entre a ciência e o cotidiano. Em outras palavras, o pensamento cotidiano penetra no campo da linguagem científica, na medida em que

a ocupação científica, mesmo a do cientista mais consciente e claro de seus fins, fica inserida em sua própria cotidianidade, como também para o cientista a mediação do cotidiano é a via pela qual influem nele as forças básicas da formação social em que vive (...).²¹⁴

Lukács rechaça a idéia de uma rígida e mecânica separação entre indeterminação e rigidez, isto é, a idéia de que essas deficiências possam se desenvolver separadamente. Isto conduz ao erro de separar também a linguagem científica da linguagem artística a partir de “uma falsa divisão do trabalho, atribuindo, por exemplo, à ciência só a exatidão e à poesia só a superação da rigidez (...)”. Sobre esta “falsa divisão do trabalho”, cujo suposto teórico repousa, em última instância, na idéia kantiana das “faculdades anímicas”, comenta o filósofo:

Na realidade, a ciência não pode superar a confusão ou a vagueza do pensamento cotidiano e de sua linguagem sem dissolver também sua rigidez mediante uma apelação à realidade; e tampouco consegue a poesia dissolver a rígida fixação da linguagem sem intentar dar forma exata e unívoca (em sentido poético) às obscuridades sem contorno daquela linguagem, e isso também mediante um regresso ao real²¹⁵.

Com efeito, indeterminação e rigidez caminham juntas, constituindo os dois traços característicos e inelimináveis da linguagem cotidiana, traços que são, em última instância, conseqüências diretas do comportamento cotidiano, de seu fazer e pensar, ou, dito mais claramente, de seu pragmatismo teórico e de seu caráter conservador. O que não significa que essas deficiências sejam invariáveis e impermeáveis às mudanças do processo histórico, mas ao contrário, o comportamento cotidiano está em contínua interação com a ciência e a arte, podendo, a partir de sua “crítica e correção”, realizar um “progresso substancial”²¹⁶. Numa palavra, a rigidez e a imprecisão da linguagem cotidiana podem refluir ou recrudescer a partir da maior ou menor interferência da ciência e da arte no cotidiano dos homens.

²¹⁴ *Ibid.*, pp. 53-54.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 54.

2.5.4. O “homem inteiro” e a divisão social do trabalho

A recusa de Lukács à idéia de uma separação “metafísica” entre a rigidez e a indeterminação da linguagem cotidiana, que, fundada numa “falsa divisão do trabalho”, ergue um muro intransponível entre a ciência e a arte, está organicamente relacionada ao seu combate à doutrina kantiana das “faculdades anímicas”, que balizou sua própria reflexão de juventude, como já o sabemos. Pela propositura kantiana, as disposições subjetivas são mecanicamente separadas e isoladas umas das outras. Leibniz manifestou um entendimento distinto, centrado na unidade do “homem inteiro”²¹⁷; Hegel, por sua vez, combateu a doutrina kantiana, muito embora a hierarquia de seu sistema, que alinha “intuição-arte, representação-religião e conceito-filosofia”, resulte numa certa “fragmentação da dialética do homem e de suas ocupações”. De sorte que somente com o materialismo dialético foi possível chegar efetivamente a “uma concepção unitária e dialética do homem inteiro em suas ações e suas reações ao mundo externo”²¹⁸. Trata-se, assim, da percepção de que o homem é um complexo organicamente constituído, uma unidade dialética de faculdades, de forças anímicas que exercem entre si influências recíprocas. Segundo Lukács, o homem não pode se manifestar sem colocar em movimento todo o seu ser, sem que todas as suas capacidades entrem também em atividade. Em outras palavras, da mesma forma que a realidade objetiva, exterior, constitui-se numa totalidade unitária, a subjetividade, a interioridade do homem, efetiva-se como uma viva e orgânica unidade. No entanto, esta “colaboração orgânica” não se realiza

na forma de uma promoção recíproca sem problemas, de uma harmonia preestabelecida, mas sim em sua real contraditoriedade, em cujo marco a prática social determina se e em que medida se produz um tal apoio recíproco ou se o benefício se converte em uma maldição²¹⁹.

A interação dos elementos anímicos está condicionada por vários fatores e por isso não pode ser qualificada *a priori* como um processo benéfico ou maléfico. Em todo caso, uma concepção correta da estrutura anímica do homem deve ter como princípio a unidade – mais ou menos contraditória, mais ou menos harmoniosa – de suas faculdades. Portanto,

²¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

para Lukács, é correto dizer, com Lênin, que a fantasia pode colaborar com a investigação científica:

A aproximação do entendimento (o homem) à coisa singular, a elaboração de uma cópia (de um conceito) dela, não é um ato simples, imediato, especulativo, morto, mas um ato complicado, cindido, ziguezagueante, que contém a possibilidade de que a fantasia abandone a vida; mais que isso, a possibilidade de uma transformação (não observada, não consciente para o homem) do conceito abstrato, da idéia, numa fantasia (em última instância = Deus). Pois mesmo na generalização mais simples, na idéia mais elementar (a “mesa” como tal) *existe* um elemento de *fantasia*. (Vice-versa: é absurdo negar o papel da fantasia inclusive na ciência mais rigorosa; *cf.* Pissarev sobre o sonho útil como estímulo para o trabalho e sobre as divagações vazias).²²⁰

Essas considerações de Lênin são dignas de atenção, especialmente por mostrarem que a teoria do reflexo não se reduz à idéia de um mecanismo fisiológico responsável pela fabricação de cópias fotográficas, de reproduções automáticas da realidade imediata. O reflexo ou espelhamento é produção de conhecimento, é atividade criadora, não se opondo à fantasia nem se diferenciando rigidamente dela. Lukács entende que a separação entre conceito e fantasia é um preconceito moderno, relacionado à compartimentalização do próprio homem pelo avanço do capitalismo. É a divisão do trabalho capitalista que “rompe essa unidade imediata do homem”, na medida em que “estranha o homem de si mesmo e de sua atividade”²²¹. Ao retomar a crítica de Marx, Lukács sustenta que o capitalismo não só divorcia o trabalho físico do trabalho intelectual, como ainda cria uma série de especializações unilaterais no interior do trabalho, de modo que o indivíduo perde 1º) a condição de desenvolver uma personalidade mais completa, mais inteiriça e plural; 2º), a condição de se reconhecer em seu produto, visto que sua participação na produção fica restrita a uma contribuição isolada e mecânica; e 3º), a condição de se reconhecer como produtor de seu próprio mundo. “Assim surge a contraposição polar entre o produto objetivo do trabalho e suas conseqüências psicológico-morais no trabalhador estranhado de si mesmo”²²². Em que pese tudo isso, o caráter unitário da personalidade não é desmentido, pois, mesmo sob as condições adversas do capital, o homem seque atuando como síntese de

²²⁰ LÊNIN *apud* LUKÁCS, 1981a, I, , *loc. cit.*

²²¹ *Ibid.*, p. 58.

²²² *Ibid.*, *loc. cit.*

capacidades mutuamente interferentes, para o bem ou para o mal. O que ocorre é uma independência ou separação apenas imediata das faculdades. Apenas imediatamente um homem pode agir como se sua personalidade se dividisse em compartimentos independentes. Neste sentido, Lukács faz a seguinte crítica:

O caráter metafísico das teorias filosóficas, psicológicas, antropológica, etc., nascidas nesse terreno se deve ao fato de que absolutizam acriticamente em sua imediaticidade esta realidade que sem dúvida existe de um modo imediato²²³.

Condicionado à divisão do trabalho e à propriedade privada, o cotidiano capitalista assume, assim, um caráter profundamente problemático, haja vista que os estranhamentos são sua forma de manifestação mais própria, extensiva a todas as classes e esferas da sociedade. E para Lukács, uma das principais razões pelas quais a filosofia burguesa tem sido refratária ao estudo do cotidiano repousa no fato de que isto a levaria a tomar uma posição crítica frente às contradições inevitáveis do capital, a decretar a necessidade de sua superação, condenando, por conseguinte, suas formas de manifestação prática e teórica, o que necessariamente implicaria na necessidade de uma autocrítica e, em última instância, de uma aproximação efetiva à crítica e ao projeto marxista. A seu ver, a incapacidade de apreender a real lógica do evoluir histórico obriga o pensamento burguês a dividir-se entre a fé num progresso sem contradições, por um lado, e o pessimismo complacente e nostálgico, por outro. E se a primeira tendência dominou “os começos da evolução do pensamento burguês”, o que se verifica já no início do século XIX é o crescente fortalecimento de uma “reação romântica, a crítica do estranhamento, enlaçada com uma idealização de níveis anteriores da evolução social”²²⁴. Entre os críticos românticos da cultura do capitalismo, Lukács cita a figura de Martin Heidegger, avaliando num breve excursão sua reflexão sobre a vida cotidiana.

2.5.5. A crítica a Heidegger e as “zonas de transição”

No capítulo consagrado a Heidegger e Jasper em *A destruição da razão*, Lukács sustenta que o fascínio exercido por *Ser e tempo* deve a maior parte de seu poder ao que

²²³ *Ibid.*, loc. cit.

²²⁴ *Ibid.*, p. 60.

nele é dito sobre a vida cotidiana. Mas acrescenta que as descrições de Heidegger dizem menos de seu objeto que da vida interior dos intelectuais burgueses da época, dos efeitos que a realidade capitalista provoca “naqueles que não são capazes – nem a isso se dispõem – de ir além das vivências de sua existência individual para orientarem-se no sentido da objetividade, isto é, da indagação das causas histórico-sociais que produzem essas vivências”²²⁵. Heidegger expressa numa linguagem rebuscada o mal-estar produzido pela sociedade, no entanto, sua crítica não alcança os fatos desencadeadores, a estrutura econômica e ideológica do capitalismo imperialista. Na *Estética*, Lukács dirá tratar-se de um tipo especial de “anti-capitalismo romântico”, que não evoca tempos passados, como Gehlen e outros, mas que consiste “‘meramente’ em difamar fenomenológico-ontologicamente o cotidiano do presente e seu pensamento”²²⁶. A nostalgia não tem seu princípio no tempo que se foi, em eras arcaicas, mas sim numa condição “ontológica”, isto é, na “distância ontológico-hierárquica do ente em relação ao ser, de sua queda para fora do ser”²²⁷. Determinante nesta perspectiva é o viés teológico de inspiração kierkegaardiana, muito embora ela se afaste de qualquer concepção positiva de Deus. Lukács observa que esta combinação de religiosidade e ateísmo evidencia-se já ao nível da terminologia:

Ao chamar de “instrumento” as coisas que se apresentam nela, de “Se” ao “quem” desta esfera, de “falatório”, “ambigüidade”, “decadência” aos tipos de comportamento mais característicos e correntes da mesma etc., ele poderá ter a ilusão de estar dando só uma descrição objetiva, sem juízo de valor emocional; mas, objetivamente, a cotidianidade é para o filósofo um mundo da impropriedade, da queda, do abandono da propriedade ou autenticidade²²⁸.

A pretendida objetividade e neutralidade de Heidegger é, pois, um engodo²²⁹. Não pode ser objetiva uma descrição que se empenhe em cavar um abismo “ontológico” entre a

²²⁵ LUKÁCS, 1974c, p. 175.

²²⁶ LUKÁCS, 1981a, p. 61.

²²⁷ *Ibid.*, loc. cit.

²²⁸ *Ibid.*, p. 67.

²²⁹ Ao iniciar a seção sobre a “decadência” do homem cotidiano, no capítulo quinto de *Ser e tempo*, Heidegger previne seu leitor: “Com relação a esses fenômenos” - ele se refere à “falação”, “curiosidade”, “ambigüidade” – “não será supérfluo observar que a interpretação tem um propósito puramente ontológico e se mantém muito distante de qualquer crítica moralizante do *Dasein* cotidiano e de qualquer aspiração a uma ‘filosofia da cultura’”, HEIDEGGER, M. 1980, p. 231. E no §38, ao definir “o modo de ser fundamental da cotidianidade” como “decadência do *Dasein*”, Heidegger acrescenta: “Este termo não exprime qualquer avaliação negativa”.

vida cotidiana e o plano do conhecimento, em tornar aquele impermeável ao saber, em degradá-lo a uma condição de completa e irremediável inautenticidade. Não há objetividade numa descrição que tão violentamente deforma e simplifica a estrutura mais própria de seu objeto:

Se a práxis da cotidianidade – por vias ontológico-fenomenológicas – perde sua conexão dinâmica com o conhecimento, com a ciência, se o conhecimento não surge a partir das questões colocadas por aquela, se o cotidiano não se enriquece com os resultados deste conhecimento, se não se torna mais amplo e profundo, então o cotidiano perde sua autêntica essência, aquilo que o torna a fonte e o desaguadouro do conhecimento das ações humanas. Esvaziada de todas essas interações, o cotidiano aparece em Heidegger como algo exclusivamente dominado pelas forças dos estranhamentos que desfiguram o homem²³⁰.

Mas sabemos que esta cisão entre o cotidiano e as esferas da cultura adquire estatuto metafísico pela primeira vez na obra do jovem Lukács, que por isso mesmo foi visto por Goldmann como o fundador do existencialismo. Vimos ainda que o próprio Lukács sugere uma continuidade entre *A alma e as formas* e o existencialismo subsequente de Heidegger e Jasper. Esta aproximação se justificaria, em tese, também pela afinidade metodológica de ambos. Vejamos novamente o que nos informa o Prefácio à *Teoria do romance*. Aí Lukács menciona sua antiga filiação ao método das “ciências do espírito”, o qual, esclarece, resume-se em partir de “conceitos sintéticos” formulados de modo abstrato, com base em “poucos traços de uma escola, período etc., a maioria das vezes apreendido pela mera intuição”, e, por meio dele chegar “dedutivamente” ao real, ao concreto, isto é, ao singular. Ora, o método fenomenológico de Heidegger não é muito distinto disso. Na *Estética*, lemos que ele consiste em

reduzir toda objetividade e todo comportamento a seu respeito a ‘formas originárias’ mais simples e gerais, com o objetivo de explicitar deste modo univocamente sua essência mais profunda, independentemente de toda variação histórico-social²³¹.

Ibid., p. 240. Observe-se, a título de ilustração, que Safranski, em sua biografia sobre Heidegger, fala abertamente da influência do clima dos anos 20 sobre a “filosofia da angústia” de *Ser e tempo* e contesta que haja neutralidade na análise do autor sobre a vida cotidiana. Cf. SAFRANSKI, R., 2005, p. 193; 202.

²³⁰ LUKÁCS, 1981a, I, p. 61-62.

²³¹ *Ibid.*, p. 62.

E em *A destruição da razão*, Lukács sustenta que a filosofia da vida – o berço das “ciências do espírito” – e o pensamento existencialista estão bastante próximos em seus aspectos “programáticos”, divergindo menos em termos de “metodologia filosófica” que de “estado de ânimo”, de forma que o novo trazido pelo existencialismo consistiria na intensidade das conotações soturnas que o conceito de “existência” exprime, mais que nunca foram totalmente estranhas à própria noção de “vida” de Dilthey ou Simmel²³².

Essas considerações podem servir para reforçar a idéia das convergências entre o jovem Lukács e Heidegger. Porém, quando atentamos para o conteúdo imanente das obras percebemos que as diferenças, também no plano metodológico, avultam muito mais que esta abstrata afinidade de escola (ciência do espírito e fenomenologia). No jovem Lukács, desde sua *História da evolução do drama moderno*, mas principalmente na *Teoria do romance*, a aproximação ao concreto é tendência constante em sua perspectiva analítica, ainda que seus fundamentos se mostrem limitados e induzam o autor a extrair conclusões “transcendentais”. Heidegger, por sua vez, tece um discurso sempre mais rarefeito, que muito facilmente conduz a uma anulação das determinações históricas concretas. Assim, por exemplo, sob orientação do método fenomenológico, ele irá apresentar o cotidiano empobrecido da sociedade mercantil como a própria essência da sociabilidade²³³, ou, para usar os termos de Lukács, como “determinações ontológicas intrínsecas ao ente enquanto tal”²³⁴.

Não obstante, Lukács admite haver um mérito científico na análise de Heidegger: revelar que o comportamento do homem na vida cotidiana é regido por uma reflexão orientada imediatamente à prática, que há, pois, um saber próprio da cotidianidade, um saber de caráter pragmático. O que Lukács entreviu nas considerações de Heidegger sobre a relação entre teoria e prática no cotidiano – que nisso teria ido mais longe que os “neokantianos”²³⁵ – foi a existência de uma base de apoio – em última instância, a teleologia – para a determinação genética do conhecimento científico. Ora, mas não podemos esquecer que o próprio Lukács, em seu trabalho na universidade de Heidelberg,

²³² LUKÁCS, 1974c, II, p. 168.

²³³ “Seria igualmente um equívoco compreender a estrutura ontológico-existencial da decadência, atribuindo-lhe o sentido de uma propriedade ôntica negativa que talvez pudesse vir a ser superada em estágios mais desenvolvidos da cultura humana”. HEIDEGGER, 1980., p. 241.

²³⁴ LUKÁCS, 1981a, I, p.62.

²³⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

pôs a descoberto esse pragmatismo²³⁶. No entanto, o que no jovem Lukács fora apenas uma indicação genérica, em Heidegger tornou-se tema de uma discussão pormenorizada e sistemática. De toda forma, o que poderia ter sido uma efetiva conquista intelectual, em ambos os casos, apequenou-se como uma contribuição a serviço do erro. Sobre Heidegger, Lukács dirá que, ao ignorar a fecunda e recíproca relação do cotidiano com a ciência e o conhecimento, relação que faz do cotidiano a nascente e a foz de toda atividade teórica e prática, isto é, ao estabelecer, “no lugar das reais e contraditórias transições e interações, um contraste metafísico excessivamente rude entre o comportamento propriamente teórico e a ‘teoria’ da prática cotidiana”, o filósofo teria ocasionado “um empobrecimento e uma desfiguração de toda esta esfera”²³⁷.

Contra esta distorção, Lukács irá repor o conceito de “homem inteiro”. Embora no terreno da cotidianidade nenhum homem seja capaz de exercer plenamente as suas faculdades, já que para isso é requerida a disciplina das objetivações especializadas, ele existe e atua sempre como “homem inteiro”, isto é, na totalidade de suas capacidades e necessidades. Ao “homem inteiro” contrapõe-se um mundo objetivo unitário. Neste sentido, será sempre o mesmo indivíduo a viver cotidianamente e também a se objetivar teórica e esteticamente. A depender do seu empenho e decisão, da robustez de suas posses espirituais, o indivíduo é capaz de estabelecer na vida cotidiana da sociabilidade burguesa uma linha de conduta contrária às formas alienadas de convívio e comportamento²³⁸. A isso se liga a questão das “zonas de transição”.

A vida cotidiana não é uma superfície retilínea, um plano bidimensional subsumido a uma lógica férrea e que a todos engloba, mas apresenta-se como uma esfera rica de perspectivas e zonas intermediárias, cuja elasticidade depende, por um lado, de fatores históricos e, por outro, do comportamento individual. Assim, por exemplo, o trabalho, que em tempos passados, por seu caráter artesanal, era uma atividade que podia se desenvolver por vias não estranhadas, não se achava tão distante do campo estético e científico. Da mesma forma, a sociabilidade oferece a indivíduos cultivados possibilidades de vida autêntica, já que não existem fronteiras fixas separando o mundo da mera ocupação prática,

²³⁶ Cf. TERTULIAN 2008, pp.127-28. Esta constatação também foi feita por GADAMER (1986/7, p. 24).

²³⁷ LUKÁCS, 1981a, p. 63.

²³⁸ Cf. o capítulo 5 deste trabalho.

das obrigações, das convenções sociais etc., e o mundo das atividades que expandem os horizontes e as forças próprias do homem. Assim, diz Lukács:

Naturalmente, também aqui existem formas de transição; o jogo, o esporte (na medida em que sua intensificação leve a um treinamento sistemático), a conversação (na medida em que se transforme numa discussão temática) etc., podem facilmente se aproximar de forma duradoura ou transitória do tipo de comportamento próprio ao trabalho²³⁹.

Outro fenômeno intermediário exemplificado por Lukács é o “sadio senso comum” ou a “sabedoria popular”. O homem comum do cotidiano, mesmo sem base científica ou erudição, ocasionalmente pode não se pôr de acordo com uma determinada teoria científica ou concepção artística, pode, pois, insurgir-se – com ou sem razão – contra as posições categóricas que vêm de cima e reivindicar a sua falibilidade. Obviamente, trata-se sempre de uma reação espontânea, de uma resistência carente de demonstrações e profundidade, resistência “que não pode ir além de uma negação simples, de uma recusa”. Quando não transcende os limites da espontaneidade e imediaticidade que definem seu nível de objetivação necessariamente mediano, o pensamento cotidiano pode desempenhar um papel orientador, na medida em que conte com o respaldo de uma espécie de saber popular, de um “sadio senso comum”. Este nada mais é do que a síntese das experiências de um povo, transmitidas de geração em geração sob a forma de sentenças proverbiais, de generalizações que, muitas vezes, manifestam um certo “caráter apodítico”. Generalizações que não “se baseiam em prova alguma, pois são simplesmente resumos de experiências às vezes arcaicas, de tradições, costumes, hábitos, etc.”. Lukács observa ainda que o laconismo dessas expressões decorre da natureza prático-imediate do conhecimento cotidiano, da obrigação de uma reação imediata face às exigências do dia-a-dia. “E precisamente esta forma pode convertê-la em guia da ação; sua forma reflete, pois, a conexão imediata, tão típica da cotidianidade, entre a teoria e a prática”²⁴⁰.

Como veremos no próximo capítulo, é a partir do exame dessas zonas de transição que Lukács logra explicar o processo genético das categorias estéticas, que, inicialmente, aparecem como categorias da vida cotidiana e somente depois, por força do impulso

²³⁹ LUKÁCS, 1981a, I, p. 65.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 68.

humanizador das necessidades espirituais do ser social, crescem e ganham conotações e finalidades novas no interior da constelação categorial das obras de arte. O trabalho e a magia são, em sua origem primitiva, formas históricas de transição entre o pensamento cotidiano e as formas superiores de objetivação.

2.6. Particularidade e singularidade sensível: um breve “estudo de caso”

Antes de finalizar este capítulo, convém aflorar brevemente um problema a que Lukács alude no capítulo 15 da *Estética* a respeito do lugar do amor na vida pessoal. Mas, para tanto, convém aproximar a formulação teórica de alguns testemunhos autobiográficos do autor. Com isso, advirá uma imagem mais nítida e concreta do caráter ontologicamente primário da vida cotidiana, ao mesmo tempo em que se poderá realçar a distinção entre a visão de mundo do jovem e a do velho Lukács.

Quando analisamos o significado da “cultura da vida” no ensaio sobre Gorki e o contrastamos com a vigência dos aspectos patológicos que Lukács destaca em suas considerações sobre Kleist, chamamos a atenção para a relação entre a vida do escritor e sua obra. Acreditamos ter deixado claro que, na visão do filósofo húngaro, a obra de um escritor possuirá dimensões sempre proporcionais a sua vida. Agora, aproximando um pouco mais as lentes para visualizar o centro mesmo desta vida, chegamos ao domínio da particularidade ou privacidade. “A vida cotidiana é, sem dúvida, como temos visto, o domínio próprio da particularidade (*Partikularität*)”²⁴¹. Num primeiro desdobramento, isto significa que a vida cotidiana está centrada nas necessidades e interesses imediatos dos indivíduos, portanto, em seu ser pessoal, privado. Sobretudo no mundo moderno, é lícito dizer que cada um vive imediatamente como ser privado, como um “eu” que é o centro de si mesmo. A rotina da cotidianidade é regida pelas necessidades e desejos deste “eu”. O cuidado com a alimentação, o vestuário e as atividades domésticas em geral encerram o indivíduo numa esfera que é, por assim dizer, apenas sua. Para ela confluem as necessidades emocionais inerentes aos seres humanos. Os amigos, os pais, os filhos, a esposa e o marido, mas também os animais de estimação, são as vértebras

²⁴¹ *Ibid.*, II, p. 577.

vivas desta coluna sensível e sentimental que sustém o homem em sua singularidade particular.

Disso se segue, pela via da lógica, que a privacidade é a esfera própria dos sentimentos, portanto, da vida sensível dos indivíduos, onde o amor erótico vibra com uma pungência toda peculiar. Pois se o homem do cotidiano é constantemente impelido a ultrapassar sua privacidade, ultrapassando-a efetivamente pelas sendas universalizadoras da arte e da ciência, desde sempre, a lei universal do amor, mais que a de qualquer outro sentimento, é a afirmação tenaz da singularidade privada, a concentração de todas as energias do “eu” neste elo insubstituível e indivisível com a pessoa amada. Sobre essas duas tendências opostas do homem cotidiano, Lukács escreveu:

mas, pelas mesmas razões da vida prática, ela [a vida cotidiana] mostra simultaneamente um constante movimento de superação deste domínio da particularidade. De fato, na medida em que se orienta até as objetivações superiores da existência humana e social, o homem se vê obrigado a um processo de superação da própria particularidade, porém, o traço essencial do amor erótico, tal como se realizou no curso dos milênios, é precisamente a afirmação incondicional e sem reservas da mesma²⁴².

Com sua gigantesca força sobre a vida dos indivíduos, o amor não nos impele para fora da particularidade, mas antes reforça e amplia o sentido interno de seu círculo vital. O amor, não importa se breve ou longo, fugaz ou duradouro, é, por essência e lógica o império indevassável da singularidade, logo, do ser privado. Com isso, é também uma afirmação da própria cotidianidade do homem, de forma que a negação desta represente a negação da própria afetividade, um verdadeiro auto-de-fé contra a nervura sensível da vida.

Em seus diários de 1910-1911, o jovem Lukács deixou registrado um conjunto de anotações pessoais sobre seus sentimentos e idéias. Um documento de grande valor intelectual, pois nos ajuda a melhor compreender os motivos pessoais que se ocultam por trás da obra escrita durante esse fértil período de juventude, os ensaios de *A alma e as formas* (1910-1911) e o ensaio publicado na *Neueblätter*, *Da pobreza de espírito*, redigido em 1911. A profunda raiz humana destes escritos resplandece nas anotações privadas do autor. Neles, a atitude negativa diante do sensível – do amor erótico – foi registrada em tom

²⁴² *Ibid.*, II, p. 577.

confessional. Lukács vive uma relação conflituosa com a vida, arrimada no sentimento de exclusão entre pessoa privada e universalidade, ou, para usar os seus termos na época, entre o “eu criatural” e o eu normativo. O escritor clama pelo sacrifício do homem, da criatura sensível, para a consumação da obra, do universal.

Inseguro de seu talento, Lukács busca o retiro, pois nele precisa provar sua vocação para as enteléquias. Em 11 de maio de 1910, ele anota:

Penso que a causa da *débaçle* [de sua crise existencial] é esta: não sou fraco como “cientista” – embora isto seja possível e até provável; mas sim como homem. Preciso de algo. Preciso dos seres humanos – até mesmo de calor (...). Não é verdade o que há alguns anos venho repetindo: que eu não preciso de ninguém; que se pode viver assim. Não acredito que eu possa²⁴³.

Em seu drama, Lukács ele anseia pela universalidade, quer expandir-se, cultivar-se e dar frutos, mas sabe, pela força implacável dos sentidos, que a particularidade também reclama seus direitos. Os anos de 1909-1911 representam em sua vida um retraimento de horizontes prático-ideológicos ocasionado pelo fim da experiência com o *Thalia* – a companhia de teatro fundada por Lukács e alguns amigos em 1904 e destinada a encenar peças “de esquerda”, como Ibsen e Hebbel. Um período de recolhimento, que ficará marcado por episódios traumáticos. Em breve, Lukács iria perder, em golpes sucessivos, as duas principais relações que o atavam ao mundo da sensibilidade: Léo Popper e a Irma Seidler, “companheiros a priori”²⁴⁴. A fatalidade o abate, inspirando-lhe idéias suicidas. Tragicamente, encerrava-se a fase poética de sua juventude, arrelvada pelo afeto de Popper e Irma. Um afeto que se fazia sentir em todas as fibras, propagando-se como sinapses nervosas pelo intelecto e revertendo-se, por fim, em cultura. Os ensaios de *A alma e as formas* transmitem o calor de uma vida compartilhada, mesmo quando neles o tema é a solidão, a nostalgia, a morte. O existencialismo do jovem Lukács – em suas raízes biográficas – não se inspira no ópio da interioridade ressentida. Não há aqui vestígios daquela atmosfera soturna e monótona, daquela religiosidade sem deus, daquela palidez de quem cresceu à sombra do fascismo, tão própria do pensamento que veio a florescer na Alemanha dos anos 20.

²⁴³ LUKÁCS, 1981a, I, p.12.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

Pela felicidade vivida, pelas descobertas que juntos fizeram em Florença, pela fecunda interlocução, pelas confissões, a morte de Irma e Poper abriu um vácuo vertiginoso na alma de Georg Lukács. A perda de Irma castiga-o mais severamente. “Pois ela era tudo. Tudo” – assim escreveu o autor no dia 24 de maio de 1911, dia de seu suicídio. E acrescenta: “Todos os meus pensamentos eram flores colhidas para ela, e a alegria e o valor destes pensamentos residiam em pertencer a ela – que ela talvez os notasse e se alegrasse”²⁴⁵. Lukács amava Irma, sua presença estimulava-o, mas, ao mesmo tempo, ele não consentia na possibilidade de casar e assim levar uma vida “normal”. Neste “período-Kierkegaard”²⁴⁶, como futuramente anotaria nos esboços de sua autobiografia, o casamento representava um compromisso com a particularidade, com o reino do empírico e do contingente. Lukács buscava a autenticidade pura, e pelos parâmetros de seu idealismo, ela residia nos altos cumes do espírito, no puro éter da consciência e das formas. Não se tratava de uma vida poetizada ao modo ingênuo de um Novalis, sua personalidade e sua consciência avizinham-no muito mais do rigorismo dos místicos, dos santos medievais e da crueldade justa de um Robespierre. “O que não é decisivo, não merece existir”, teria dito Lukács ao amigo Balázs²⁴⁷. Por esse padrão de medida, muito pouco da vida sobraria além da nostalgia de um mundo adâmico. No ensaio de 1910 sobre Charles Louis Philippe, *Nostalgia e forma (Sehnsucht und Form)*, que nos *Diários* Lukács chama de “ensaio-Irma”²⁴⁸, o “amor empírico” é platonizado. Trata-se de uma confissão: “Na vida resta ao amor ser sempre uma nostalgia: eis sua felicidade e sua tragédia. O grande amor é sempre ascético”²⁴⁹. Diametralmente oposta é a atitude madura de Lukács. A mudança teórica espelha a mudança diante dos fatos. Os sinais se invertem e o filósofo conclui que a vida cotidiana, e com ela a esfera da privacidade e do amor, representa para *todo e qualquer* homem uma parte abrangente e irrenunciável de sua humanidade. No capítulo da *Estética* mencionado no começo desta seção, a propósito do tema do amor, Lukács reproduz o seguinte trecho de uma carta de Marx à esposa:

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁶ LUKÁCS, 1999, p. 154.

²⁴⁷ Cf. HELLENBART, 1996, p. 59.

²⁴⁸ LUKÁCS, 1991, p. 26.

²⁴⁹ LUKÁCS, 1971, p. 137.

Uma vez que estás longe, meu amor por ti aparece como o que é, como um gigante no qual se condensam toda a energia do espírito e todo o caráter do coração. Volto a me sentir homem porque sinto uma paixão grande; e a dispersão em que nos põe o estudo e a formação moderna, e o ceticismo com o qual acusamos necessariamente todas as impressões subjetivas e objetivas, são tais que nos fazem a todos pequenos, débeis chorões e irresolutos, mas o amor, o amor não ao homem feuerbachiano, nem ao metabolismo moleschottiano, nem ao proletariado, o amor à amada, o que quer dizer a ti, faz o homem ser homem outra vez²⁵⁰.

Com isso, pode-se apreciar por outro prisma o significado da vida cotidiana: como domínio do privado, é nela que os homens encontram o arrimo e o sentido efetivo de seu viver. O próprio Lukács, no momento dramático da morte de sua esposa, em 1962, confessa numa carta ao amigo Ernst Fischer que a profunda comunhão com a mulher que o acompanhou por meio século foi a “maior auto-confirmação de minha existência”, acrescentando, mais adiante, que tentaria dar consecução ao seu trabalho em prol do “renascimento do marxismo”, mas ciente de que o fará em “um nível de vida infinitamente reduzido”²⁵¹.

Findos os anos de juventude e superada a disjunção entre norma e mundo empírico, Lukács aprenderá a extrair das contingências e finitude da vida um cabedal de possibilidades. O homem não se confirma em seu sentido apenas quando se universaliza pelo pensamento, pela ciência e arte, mas também quando sabe agir como singularidade privada, quando toma a particularidade como momento e condição de sua própria expansão. A revolução, o trabalho clandestino, a vida partidária, o exílio na Rússia, as ameaças do stalinismo, mais uma porção de vicissitudes e adversidades, ensinaram a “consciência infeliz” a marchar com a história e sempre de braços com a realidade. Ao contrário do que muitos acharam (e achar todos podem), Lukács não abdicou de sua inteligência em nome do socialismo real, pois transigir não é ajoelhar-se. Sua vida em Moscou foi uma constante vigília. Devotado ao trabalho e ao sonho – em linguagem teórica: ao dever-ser – que move os homens de valor, ele apostou num projeto histórico que, por suas debilidades originárias e adquiridas, desfaria-se num humilhante fracasso.

²⁵⁰ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, II, p. 578.

²⁵¹ Carta de 6 de maio de 1963. Lukács-Archiv.

Entre 1910 e 1911, Lukács procurou esquadriñar, em vista de seu tempo, as possíveis relações entre o drama e a vida autêntica. Em *Metafísica da tragédia*, esta relação aparece subsumida a um prisma absolutamente pessimista: só o herói trágico encarna o sentido da vida, na medida em só ele é capaz de se rebelar contra a empiricidade e apostar nos valores absolutos. Sua vitória é também sua aniquilação. Esta concepção, porém, é revista em outro ensaio (duplicado em duas versões, uma delas não publicada em vida), onde o autor, com um gesto verdadeiramente socrático, põe em dúvida a necessidade da tragédia e aponta, com base no drama não-trágico, para novos caminhos. Na versão publicada, cujo título é *O problema do drama não-trágico*²⁵², Lukács esboça a utopia de um mundo absolutamente indiviso, a comunidade orgânica dos indivíduos livres e plenos, sem necessidade de heróis ou mesmo de sábios, pois nele, assim como, mais tarde, na Grécia imaginária de *Teoria do romance*, todos seriam igualmente filósofos e teriam as respostas antes mesmo de formularem as perguntas. Esta utopia, que desabrochou plenamente durante a Guerra, conduziu o jovem Lukács à práxis revolucionária e à adesão ao socialismo, culminando em *História e consciência de classe*. Já na segunda versão, Lukács destaca a figura do sábio, rastreando sua presença em vários momentos da história, a começar pelos dramas indianos, passando pelos últimos dramas de Shakespeare e chegando, sob formas problemáticas, até a contemporaneidade. Ora, foi justamente esse o caminho que Lukács trilhou a partir dos anos 30: o caminho do sábio. Não daquele que se resigna, mas do que “luta contra o destino”²⁵³ e evita colidir com o inexorável. Caminho que exige doses altas de estoicismo, mas também serenidade e leveza. Os quase quinze anos de vida em Moscou foram, para o filósofo húngaro, anos de arriscado exílio. Convivendo com imigrantes, sem falar russo, ele sabia que era preciso medir cada palavra, cada gesto. Era preciso, sobretudo, ter paciência. Uma paciência com a qual contaria para viver e criar. Nem tudo podia ser dito e muita coisa podia, quando muito, ser sussurrada. *O Jovem Hegel* permaneceu engavetado por 10 anos graças à pecha de reacionário com que

²⁵² *Das Problem des untragischen Dramas*, publicado em 1911 na revista *Schaubühne*, Jahrgang 7, nº9. Em 1998 uma nova publicação aparece na *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang. Carlos Eduardo Jordão Machado traduziu-o e anexou ao seu livro *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)* (MACHADO, 2004). A outra versão, não publicada pelo autor, saiu em 1997 com o título *Die Ästhetik der "Romance" – Versuch einer meyoaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Dramas* (Estética da “romança” – Uma tentativa de fundamentação metafísica do drama não-trágico) em *Heidelberger Notizen* (Notas de Heidelberg) (1910-1913).

²⁵³ LUKÁCS, 1997, p. 211.

revestiram o filósofo alemão dentro da União Soviética. Ademais, obras de um pensador “suspeito” como Lukács dificilmente eram aceitas por uma editora russa. Em 1939, porém, ele consegue publicar uma coletânea de ensaios sobre o realismo e, imediatamente, a crítica soviética lhe desfecha um ataque veemente. Em 1940, a revista de oposição *Literaturnii Kritik*, a que Lukács estava ligado, é fechada pelas autoridades e, em 1941, por razões que nunca chegaram a ser esclarecidas, ele é detido pela polícia política.

Com o fim da Segunda Guerra, Lukács quer mudar para Viena, mas é convencido a retornar à Hungria. As coisas correm bem apenas no começo, pois logo ele se veria novamente colocado na berlinda. No final dos anos 40, membros do PC húngaro organizam uma campanha difamatória contra ele. Começava o exílio em seu próprio país. A construção do socialismo na terra pátria se mostraria impossível. Lukács viaja, faz palestras, dá aulas, mas continua sendo malquisto e indesejado por muitos de seus “companheiros”. Vem o degelo e, em 56, ele participa da revolução que empossa o democrata Imre Nagy. As tropas soviéticas não tardarão em demonstrar seu poder: depois de uma repressão sangrenta, Lukács é novamente encarcerado. Daí em diante, seu exílio seria completo. O exílio de um socialista empedernido, mas, acima de tudo, de um homem sábio. Pois, apesar de tudo, das adversidades infundas, Lukács não se rendeu, nem se apequenou em sentimentos mesquinhos. Lutou contra o destino. E tanto na vida quanto no pensamento deixou um exemplo concreto de tenacidade, flexibilidade e lucidez. Lucidez que foi também um ideal proclamado. Num ensaio dos anos 70 sobre a teoria do drama do jovem Lukács, Ferenc Féher fez uma sensível observação: em 1963, a propósito de Lessing, a figura do sábio reaparece na obra do filósofo marxista. “Em idade avançada”, diz ele, Lukács “se volta para a utopia (ou esperança) de juventude”, resgatando não “o aristocratismo do homem trágico consagrado pela tragédia”, mas sim “a solução para todos, a liberdade dos iguais”²⁵⁴. Não se trata do sábio clássico, forjado pela consciência, aquele

²⁵⁴ FEHÉR, F. In : HELLER et al., 1977, p. 48. No ensaio intitulado *Minna von Barnhelm*, que recorda e presta uma homenagem póstuma à esposa recém-falecida, Lukács versa sobre as relações entre moral e ética, contrapondo a rigidez estóica de Tellheims, sua moral abstrata, insensível ao particular, à sabedoria de Minna, dotada de um verdadeiro senso moral, porquanto fundado no concreto, guiado pela vida. Para tornar mais claro o estilo desta última peça de Lessing, Lukács a aproxima da música de Mozart, metaforizando com imagens musicais. Concluindo o ensaio, ele escreve: “Eu sei: todos estes dizeres são apenas parábolas. Literatura é literatura, música é música (...). Mas fizemos esta comparação com a música para dar uma melhor caracterização desta proximidade intelectual e artística entre Minna von Barnhelm e Mozart. A leveza flutuante, que, com passos de dança, ultrapassa todos os perigos sombrios, todas as trevas ameaçadoras, sem empobrecer sua realidade como conteúdo da vida – a graça da compreensão racional como poder imbatível da

cujo destino é resignar-se frente à loucura e à estupidez do mundo. O exemplo de sabedoria é Minna von Barnhelm, “que, embora seja apenas uma ‘mulher’, consegue transpor, com passos de dança, as vias estreitas do rigorismo moral hostil ao homem e os abismos de todas as forças sinistras que atentam contra a vida”²⁵⁵.

Esta sagaz e pertinente observação do intelectual húngaro, para ser efetivamente justa, carece, porém, de uma correção ou simples complemento: este ideal humano, esboçado na juventude, mas reforçado e matizado pela experiência comunista do autor, fora plenamente delineado num texto de 1939 sobre Gotfried Keller. De fato, aqui é feito um elogio das personagens femininas que Goethe e sobretudo Keller, no interior de uma rica tradição humanista, souberam configurar com substancialidade poética e traços proeminentes positivos. Assim como Minna, que é sábia porque espontaneamente refuta, como falsa moral, a rigidez e a intransigência de postulados abstratos, mas sem nunca perder a integridade de seu caráter, alegre e justo, também as personagens de Keller traduzem o ideal de uma vida sábia, que cativa e educa:

Essas figuras femininas de Keller cumprem sempre a mesma função de Ifigênia [de Goethe]: em virtude de sua presença e do trato humano e veraz com elas, os homens se vêem impelidos a abdicar de sua unilateralidade, de suas tendências ao individualismo rígido e à vulgarização; graças a elas, revelam-se e frutificam neles esse sentido moral, essa dignidade, esse valor pessoal que antes existia de forma latente e subterrânea.

São palavras de um sábio, não se pode negar. De um homem que, “com passos de dança”, contornou inúmeros abismos, todos fatais.

vida que avança: este o fundamento – não meramente metafórico – do espírito mozartiano nesta peça. Na grandeza e fascínio do iluminismo, ela se encontra com a grandeza e o arrebatamento da figura de Mozart”. LUKÁCS, 1964, p. 37-8.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

CAPÍTULO 3

A dedução das categorias estéticas

3.1. Esclarecimentos preliminares

A determinação do processo histórico-categorial de diferenciação e formação da esfera estética é um momento de absoluta singularidade no contexto da obra de Georg Lukács, um evento inédito que, embora responda a necessidades efetivas de sua teoria, surpreende pela amplitude e desdobro com que se apresenta. No que concerne ao método, o vínculo com o legado de Hegel e Marx é patente. Como já vimos, para Lukács, o princípio da dedução histórica das categorias cria uma ampla área de contato entre a *Fenomenologia do espírito* e as análises genéticas empreendidas por Marx a propósito das determinações econômicas, sobretudo sua dedução do valor em *O capital*. Em ambos os casos, *mutatis mutandis*, é positivada uma articulação explícita entre gênese e estrutura. Na esteira desta tradição, a *Estética* toma como eixo analítico o processo de formação das categorias que constituem a essência da obra de arte.

É preciso dizer: nenhum outro pensador foi tão longe na tentativa de extrair da história primordial da arte o conceito de sua formação genética. É verdade que na primeira metade do século XX veio à tona uma série de trabalhos importantes sobre a arte e a cultura pré-histórica, obras clássicas como *Primitive Art*, de Franz Boas, *Man makes himself*, de Gordon Childe, *The Golden Bough*, de J.G. Frazer, além dos trabalhos de Arnold Gehlen, Levy-Bruhl, Karl Bucher, dentre outros. A contribuição desses especialistas será decisiva para a realização da *Estética*. Lembremos que no prefácio ao texto sobre a categoria da particularidade, Lukács explica que “no momento de expor a gênese filosófica geral e a especificidade do fato estético, surgiram certas dificuldades que recolocaram em discussão o plano geral original”²⁵⁶. É desta mudança de planos que surge a tarefa de expor a gênese histórico-filosófica da arte. Para tanto, seria preciso munir-se da bibliografia fundamental sobre o assunto, posicionando-se de forma autônoma e crítica em face dela. Mesmo não sendo especialista em arqueologia ou etnologia, a análise de Lukács está longe de ser um mero resumo de aquisições instituídas.

²⁵⁶ Cf. nota 62.

Para o filósofo húngaro, somente sob um prisma filosoficamente correto, isto é, ontologicamente fundado, é possível compreender o distante universo da arte pré-histórica, pois ninguém viaja no tempo desprovido de pressupostos. Donde suas reservas e críticas a muito do que foi escrito sobre o tema. Assim, por exemplo, ele irá denominar de “escolástico” o debate entre Riegl e Semper acerca da arte ornamental: o primeiro quer explicar tudo por uma suposta “vontade artística”, ao passo que o segundo se atém aos progressos da técnica, como se esta não fosse mais do que um mero pressuposto para a criação²⁵⁷. Já Lévy-Bruhl, classificando o pensamento dos povos primitivos como “pré-lógico”, anula qualquer possibilidade de uma interpretação cientificamente adequada dos fatos²⁵⁸. Scheltema, a semelhança de Worringer, desfigura acontecimentos complexos da pré-história da arte para sustentar o preconceito da superioridade do povo nórdico²⁵⁹. E Gehlen projeta sobre fatos corretamente analisados aspectos ideológicos da consciência moderna²⁶⁰. Para recuar até o obscuro marco-zero da arte e reconstruir os elos principais de sua cadeia evolutiva não basta se apropriar de conhecimentos empíricos, há que ter um ponto de apoio arquimediano, um método. Segundo Lukács, foi na *Introdução de 57* que Marx formulou o princípio correto para esclarecer as etapas evolutivas dos fenômenos históricos. Eis o trecho integral citado pelo filósofo húngaro:

A sociedade burguesa é a organização histórica mais desenvolvida, mais diferenciada da produção. As categorias que exprimem suas relações, a compreensão de sua própria articulação, permitem penetrar na articulação e nas relações de produção de todas as formas de sociedade desaparecidas, sobre cujas ruínas e elementos se acha edificada, e cujos vestígios, não ultrapassados ainda, leva de arrastão, desenvolvendo tudo que fora antes apenas indicado e que toma assim toda a sua significação etc. A anatomia do homem é uma chave da anatomia do macaco. O que nas espécies animais inferiores indica uma forma superior não pode, ao contrário, ser compreendido senão quando se conhece a forma superior. A economia burguesa fornece a chave da Economia da Antiguidade etc. Porém, não conforme o método dos economistas que fazem desaparecer todas as diferenças históricas e vêem a forma burguesa em todas as formas de sociedade²⁶¹.

²⁵⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 299.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 430-31; pp.464-65.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 426-27.

²⁶¹ Marx *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 31.

A dedução genética parte do objeto maturado e devidamente elucidado em suas conexões, bem como da compreensão das tendências históricas reais. Para Lukács, isso implica no uso de “hipóteses reconstitutivas”: a elas cabe preencher as lacunas inevitáveis de nosso parco saber sobre eras desaparecidas e de escassa ou nula documentação.

A arte e o homem civilizado são as balizas que orientam o caminho ao passado. Não se trata de discutir a gênese das próprias objetivações, pois isso levaria a investigação a se haver com problemas de natureza biológico-antropológica. O ponto de partida da reconstrução é, pois, uma “situação com o mínimo de objetivações”, quando o homem já está formado em sua estrutura antropológica e vive em sociedade. Já está pressuposto o salto do plano natural para o do ser social – salto, obviamente, que não anula a ação das determinações naturais, mas estabelece uma nova lógica sobre ela, mediatizando-a cada vez mais.

Neste contexto originário, o comportamento do homem frente ao mundo externo se encontra reduzido a formas bastante modestas. Grosso modo, ele luta pela sobrevivência. Os sistemas de espelhamento superiores ainda não se diferenciaram entre si e nem se descolaram da base cognitiva restrita do cotidiano. O solo primitivo das origens é dominado por modos de objetivação imediatamente referidos à prática. Neste sentido, é plausível enxergar certa analogia entre esse momento histórico e o raciocínio cotidiano do homem civilizado. Acontece que lá, por um lado, a vinculação imediata entre teoria e prática é a condição única do homem e, por outro, o trabalho o impulsiona continuamente no sentido contrário a seus limites, fazendo avançar também a sua capacidade de comunicação, entendimento e linguagem. O ato lingüístico mais simples é sempre uma mediação, um signo interposto entre o homem e seu objeto, em outras palavras, um aumento da liberdade. Ao interiorizar, pelo nome, objetos dados à percepção, o homem ganha liberdade para projetar-se no mundo e agir.

O trabalho atua sobre a linguagem, mas também humaniza os sentidos. A águia pode ser capaz de enxergar objetos distantes, porém, o homem, graças ao trabalho, descobre que pode captar propriedades táteis apenas com o poder da visão. Esta divisão do trabalho dos sentidos beneficia o homem, na medida em que suas mãos são liberadas para a execução de atividades “especializadas”. Um novo passo nesta direção é dado pela fabricação de ferramentas e armas de caça e pesca. A interposição de mediações práticas e

ideais entre o homem e a natureza é o processo fundamental de seu desenvolvimento, de sua humanização.

Pelo trabalho e seus produtos o homem se socializa. Inicialmente, ele recolhe pedras, passando em seguida a reproduzi-las e por fim a fabricar instrumentos. Esse caminho é também o da cooperação e da divisão do trabalho. Os homens interagem, rompem a mudez e o isolamento animal dos primórdios. Surgem as representações coletivas, as inferências decorrentes da experiência. O homem já conhece pela prática a conexão entre causa e efeito e sabe que nem todas as determinações objetivas podem ser captadas pelos sentidos. A busca pelo domínio do entorno o conduz à magia, o primeiro “sistema” de elaboração intelectual originado da atividade social:

Dada a imediaticidade das emoções e das formas de pensamento nesses níveis, os homens suspeitam da presença de alguma força desconhecida por trás do obstáculo, e assim se produz o intento de submeter esta força à atividade humana ou, pelo menos, influí-la em sentido favorável²⁶².

A magia é a primeira força aglutinadora da cultura pré-histórica, embora estruturalmente limitada por uma consciência que ainda não se elevou efetivamente acima dos padrões cognitivos da cotidianidade. Lukács fala de uma “semelhança genérica” entre a magia e o pensamento tipicamente cotidiano, já que ambos funcionam com base em procedimentos subjetivos e imediatistas. Esta semelhança, obviamente, não pode ser marcada em excesso, pois serve apenas como referencial para a compreensão dos fenômenos mágicos, muitas vezes, segundo o filósofo, mistificados pelo irracionalismo moderno. O traço particular da magia, e que a distingue da religião, é o fato dela não estabelecer nenhum vínculo moral com as forças transcendentais, visando apenas à obtenção de resultados práticos através de determinados procedimentos mágico-ritualísticos. Na visão de Lukács, foi Thompson quem descreveu com mais exatidão esse fenômeno social dos primórdios:

A magia primitiva apóia-se na idéia de que, uma vez forjada a ilusão de que se domina a realidade, esta é dominada efetivamente. É uma técnica ilusória, que compensa a falta de uma técnica efetiva (...).²⁶³

²⁶² *Ibid.*, pp. 90-91.

²⁶³ THOMPSON *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 93.

A magia é uma generalização do aspecto subjetivo do trabalho, isto é, do pôr teleológico. Se no trabalho esse pôr finalístico está intrinsecamente associado ao ato objetivo de manipulação causal dos meios reais, na magia ele se autonomiza e produz a ilusão do domínio. Neste sentido, a magia é um obstáculo ao desenvolvimento da ciência.

O mesmo não se pode dizer de sua relação com a arte. Ora, a magia é laboratório e a principal fonte pré-histórica da arte. Isso se explica pelo imenso papel da imitação nas práticas ritualísticas que compõem a cultura. Se a imitação é um traço espontâneo do comportamento dos animais, nos homens o ato de imitar está orientado para finalidades conscientes. Lukács observa que as primeiras ferramentas são imitações de objetos naturais. Na verdade, do ponto de vista subjetivo, a imitação é mesmo inerente ao trabalho, pois através dela as experiências bem-sucedidas serão fixadas. Porém, é na magia que a imitação se torna uma prática sistemática e em permanente desenvolvimento, responsável pelo surgimento das primeiras e imberbes formações estéticas. A dança e a pintura são as expressões mais eloqüentes da relação originária – e contraditória – entre mimese mágica e estética.

Além da mimese mágica, existem as “formas abstratas do reflexo estético”: produtos estéticos não-miméticos que nascem diretamente do processo de trabalho. Trata-se de ritmo, simetria e proporção. No mundo pré-histórico, esses elementos, originados da vida, confluem para uma formação estética abstrata e típica do grau de desenvolvimento das culturas sedentárias do neolítico: a arte ornamental. A gênese histórica da arte é, assim, dupla. A arte ornamental e a mimese mágica constituem tendências que, a um dado momento da história, vêem-se superadas por um tipo de configuração capaz de reunir e desenvolver o que antes germinava de forma apenas fragmentária e unilateral. Para Lukács, o desenvolvimento da arte propriamente dita, madura em sua peculiaridade, consistirá numa espécie de síntese entre a mimese sem mundo da magia e o formalismo da arte ornamental.

É o que pretendemos mostrar daqui em diante. Antes, porém, cumpre fazer a seguinte observação: em face da amplitude e da extensa ramificação da argumentação lukasciana, a exposição realizada pretende oferecer apenas as determinações principais e não um quadro completo e detalhado dos problemas levados e discutidos pelo autor. Posto em termos mais específicos: o que se quer é evidenciar o encadeamento fundamental do

processo de derivação das categorias estéticas a partir da sua base cotidiana. Encadeamento com que Lukács intenta demonstrar não apenas uma conexão entre o plano ideal e o plano empírico, mas uma relação de derivação que, por princípio, nega a existência de determinações a priori. Ora, neste sentido, o procedimento genético da *Estética* reformula completamente o problema que Lukács pôs pela primeira vez em sua obra sociológica sobre o drama, publicada em 1911. Nela, o autor buscava estabelecer a relação entre forma e sociedade, uma vez que “na literatura, o verdadeiramente social é a forma”²⁶⁴. Relação que, a seu ver, não anulava a vigência de elementos invariáveis no plano formal, nem impossibilitava sua intelecção. Da massa sócio-histórica de variações formais nascia um quadro das “manifestações constantes da história do drama”²⁶⁵.

No entanto, em virtude das pressuposições kantianas, Lukács não era capaz de conceber nexos genéticos entre o plano formal e o plano empírico, mas apenas o influxo deste sobre aquele. O pensador admite que uma dada realidade social possa promover ou dificultar historicamente a realização de uma forma. (No estudo sobre o drama, o autor pretende justamente demonstrar que o drama moderno, em razão de circunstâncias sociais, distancia-se paulatinamente da essência do autêntico dramatismo). Épocas não-dramáticas não podem engendrar obras dramáticas, isto é, trágicas. Sobre esta correspondência entre arte e sociedade Lukács jamais teve dúvidas, no entanto, dela não se seguia que a realidade empírica pudesse engendrar princípios universais. Esses se explicavam unicamente pela aprioridade.

É justamente contra esta concepção metafísica entre empiricidade e forma que a *Estética* mobiliza seu poderoso arsenal teórico. Ora, as formas estéticas respondem a necessidades postas pelo ser social, necessidades que, embora históricas, são próprias do homem, isto é, de seu processo de auto-constituição. A arte é uma necessidade posta pela humanização e a ela inerente, na medida em que ser homem implica auto-consciência. Isso quer dizer que a lei que rege os fenômenos estéticos não parte de um princípio autônomo, de uma “vontade de arte”, de uma faculdade estética a priori, mas sim de uma necessidade heterogênea à própria arte. Daí que a esfera estética possa se constituir preliminarmente em sua estrutura categorial antes mesmo de se converter num impulso consciente, antes

²⁶⁴ LUKÁCS, 1981b, p. 9.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

mesmo, pois, de ser necessária enquanto fenômeno estético propriamente dito. A gênese da arte é um processo social objetivo e inconsciente. Ao se humanizar pelo trabalho o homem se faz estético. É neste sentido que o trabalho é a base originária das determinações estéticas em seus dois troncos primordiais: as formas abstratas do reflexo e as categorias miméticas.

3.2. As formas abstratas do reflexo estético

No segundo capítulo da sua *Estética*, Hegel tratou da “beleza da forma abstrata”, como a regularidade, a simetria, a harmonia, etc. Para o filósofo idealista, esses elementos “interiores”, na medida em que não possuem ainda uma verdadeira interioridade, aparecem como “uma unidade que tem uma determinação exterior numa realidade exterior”²⁶⁶. Vale dizer, neles o espírito ainda não se fez plenamente efetivo, corporificando-se apenas abstratamente, como interioridade externa. Para Hegel, esta beleza das formas abstratas é a beleza natural, aquela que ainda não se manifestou através do homem, portador do ideal. “Na fase em que nos encontramos, a beleza não alcançou ainda esta unidade concreta; a ela aspira como a um ideal”²⁶⁷. Isso explica a ausência de uma efetiva dedução genética em suas análises, pois as categorias formais da beleza são, para ele, categorias dadas na natureza. Apesar da riqueza e finura de suas considerações, elas esbarram no limite de uma dualidade restritiva, superável apenas por meio da categoria trabalho, onde natureza e espírito se mediatizam concretamente.

Como veremos agora, é a partir do trabalho que Lukács explicita a formação e o sentido das categorias abstratas do belo, lançando sobre elas uma nova luz, mais matizada e capaz de ampliar enormemente a compreensão de fenômenos aparentemente simples.

3.2.1. O ritmo

Dentre as três formas de reflexo, o ritmo é aquela que mais diretamente provém do processo de trabalho. O exame desta relação apareceu pela primeira vez na obra de Karl Bücher *Arbeit und Rhythmus (Trabalho e ritmo)*, de 1896. Lukács considera o

²⁶⁶ HEGEL, 1996, p. 163.

²⁶⁷ *Ibid.*, loc. cit.

empreendimento do teórico alemão uma contribuição fundamental, fornida de ilustrações abundantes e convincentes. Lukács o acompanha em muitas considerações, mas a partir de uma estrutura argumentativa própria.

Parte-se de uma evidência: o ritmo existe antes e para além do trabalho. A natureza que cerca o homem está repleta de processos rítmicos, como o dia e a noite, as estações etc. Segundo Levy-Bruhl, muitos rituais de magia tinham por objetivo assegurar a regularidade desses processos. E fisiologicamente o ritmo também é um fato presente na vida do homem. A respiração e o batimento cardíaco pulsam ritmicamente e qualquer alteração nesta regularidade sinaliza para algum tipo de disfunção. Por esta razão, a regularidade de movimentos rítmicos se apresenta, via de regra, com conotações positivas aos indivíduos.

No entanto, é através do trabalho que o homem se torna efetivamente consciente da existência e do significado do ritmo, fazendo intencionalmente uso dele em sua vida. Antes de mais nada, o ritmo atua como elemento ordenador e facilitador de processos que exigem regularidade. Lukács cita Bücher:

Bücher parte do fato de que o cansaço é sobretudo uma consequência da contínua tensão espiritual produzida durante o trabalho. Isso pode ser amenizado apenas pela automatização, pela transformação do movimento em algo mecânico e involuntário. Ora, esta é justamente a função do ritmo²⁶⁸.

O ritmo exerce uma função prática, objetiva, mas que logo se transubstancia numa aquisição espiritual. Esse processo decorre dos efeitos que a facilitação – simplificação, abreviação etc. – do movimento gera na alma do trabalhador. Por um lado, o automatismo – e aqui não se pode ter como parâmetro o padrão industrial, aquele imposto pela máquina – libera a subjetividade do esforço causado pela constante atenção aos movimentos. Por outro, este trabalho facilitado engendra novas experiências perceptivas. Também aqui Lukács acompanha a argumentação de Bücher, apontando para o fato de que o contato da ferramenta com o material produz sons. Esses sons se multiplicam “sinfonicamente” quando os trabalhadores executam seu labor em conjunto²⁶⁹.

²⁶⁸ LUKÁCS, 1981a, I, pp. 238-239.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 239-40.

O ritmo que surge com o trabalho é, pois, qualitativamente distinto daquele que a natureza produz por si mesma. O ritmo natural se desenvolve de modo espontâneo, instintivo, não demandando nenhuma participação da consciência. Seu impacto sobre a subjetividade é necessariamente muito menor que aquele outro, adquirido através de um processo de exercitação e que possui uma gama imensurável de variações e complicações. Como produto do trabalho, o ritmo faz o homem voltar o lume de sua consciência para si próprio. É verdade que, a este nível de elaboração, ainda não se pode falar de uma consciência estética, mas certamente os rudimentos desta consciência já estão em processo de gemulação:

O caráter estético do ritmo no cotidiano do homem primitivo existe tão somente na medida em que um tipo de trabalho, por diminuir relativamente o consumo de energia e produzir ao mesmo tempo melhores resultados, suscite sensações agradáveis de alívio, de domínio de si mesmo e do objeto, desencadeando assim uma autoconsciência do processo de trabalho (...).²⁷⁰

Como elemento facilitador da vida e do trabalho, o ritmo torna-se fonte de emoções agradáveis. Essas emoções ampliam a vida interior do homem e promovem a consciência de si. Trata-se da consciência do homem que se dá conta de viver num mundo criado por ele e adequado a ele, mundo que é contrário ao viver imediatamente natural e dado. Apenas pela ação e interação a subjetividade descobre a si mesma. Esta consciência de si ou autoconsciência desencadeada pela aplicação de fórmulas rítmicas retroage sobre a causa e pouco a pouco o ritmo vai se propagando na vida, descolando-se do processo de trabalho, universalizando-se e assumindo formas mais complexas e espirituais. Como ser mimético, o homem acabará por reproduzir esse ritmo na voz. De fato, ao fazer-se voz que acompanha, o ritmo enriquece subjetivamente o trabalho. A princípio, isso ocorre sob a forma de sons inarticulados, expressão espontânea de sentimentos ainda abstratos e de contentamento e segurança. Lukács cita um trecho do livro de Bücher. Pela sua eloquência, convém reproduzi-lo também:

O primeiro passo dado pelo homem primitivo em seu trabalho na direção do canto não consistiu, pois, em pronunciar palavras

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 241-42.

significativas segundo uma determinada lei silábica e com objetivo de expressar idéias e sentimentos de um modo agradável para ele e compreensível para os demais. Consistiu, antes, numa variação de sons semi-animais pronunciados numa determinada sucessão, de forma a se adequar ao trabalho, no intuito de robustecer a sensação de alívio que aqueles sons, em si e para si, produzem nele e, talvez, para aumentar a sensação positiva de prazer.²⁷¹

Até que essas vocalizações tornem-se canto efetivamente, levará um longo tempo. Os cantos de trabalho, segundo Lukács, pressupõem uma socialização mais complexa e, na maioria dos casos, estão relacionados ao lamento do trabalhador explorado, do escravo. Na essência, o processo da constituição estética do ritmo – que inclui os desdobramentos promovidos pela mimese mágica – é o movimento pelo qual ele deixa de ser um simples dado da vida para se converter em seu espelhamento. É assim que ele atua na dança, na música, na poesia e nas artes figurativas. Seu papel é ordenar os elementos materiais de modo a conferir-lhes unidade, clareza e poder de evocação. Funções que apenas de forma marginal, casual e limitadamente, o ritmo podia cumprir no âmbito originário do processo de trabalho.

3.2.2. simetria e proporção

Diferentemente do ritmo, a simetria e a proporção parecem muito mais independentes da atividade humana e mais diretamente ligadas à experiência natural do homem com o entorno. Desde sempre esse espaço será percebido e representado por ele num sentido antropomórfico. Sobre isso, existe um considerável acervo de conceituações. Lukács passa em revista o principal: 1) de acordo com Hegel, as coordenadas espaciais – altura, comprimento, largura – não se diferenciam entre si, senão a partir do referencial geocêntrico; 2) essa idéia seria completada pela observação de Darwin e Engels: para ambos a verticalidade humana é um fator decisivo para a fixação da relação de altura; 3) Franz Boas, por sua vez, destaca a relação entre simetria e verticalidade. A partir de suas investigações, ele pôde concluir que os arranjos simétricos das culturas primitivas, na grande maioria dos casos, são formados em torno de um eixo vertical, portanto, entre os lados direito e esquerdo; 4) quanto a isso, Weyl chama a atenção para o fato de que, sob a

²⁷¹ *Ibid.*, p. 245.

ótica do homem, direito e esquerdo possuem conotações distintas; 5) mas foi Wölfflin quem, pela primeira vez, observou em suas análises pictóricas a tendência natural do homem a valorizar distintamente o direito e o esquerdo. Assim, quando o espectador de uma tela acompanha uma linha diagonal que se descola do esquerdo para o direito, ele é propenso a associar esta linha com um movimento ascendente. E se o ponto alto está no canto esquerdo da tela, ele tenderá a ver aqui um movimento de descida.

Esta antropomorfização do espaço atua de forma significativa sobre a vida e sobre a arte²⁷². No que concerne à simetria em particular, Lukács destaca o fato de que a mais imediata percepção do homem já envolve uma valoração assimétrica das partes. E, também, no mundo natural, a simetria não tem nenhum império absoluto. Alguns seres inorgânicos, como os cristais, podem apresentar formas estritamente simétricas, porém, no nível orgânico, a assimetria é um fenômeno constante. O rosto humano, por exemplo, é simétrico e assimétrico ao mesmo tempo. Evidentemente, esta contradição também se faz notar nas próprias refigurações estéticas, com exceção da heráldica, cuja principal característica é a conformação de simetrias puras. No entanto, a pureza da heráldica é menos uma virtude que um sinal de suas limitações. Sobre isso, Lukács buscará o respaldo de Riegl. Nas palavras deste:

O princípio do estilo heráldico, a simetria absoluta, desempenhou um papel muito importante na Antiguidade tardia em geral, o que talvez tenha a ver com a debilitação da potência criadora na vida artística dessa época, pois a arte helenística ainda cultivou a simetria relativa na decoração e evitou dentro do possível a monotonia da simetria absoluta²⁷³.

Na ordenação do espaço, a proporção é o princípio de maior elasticidade e abrangência. Através da proporção, qualquer objeto pode ser ordenado. Também aqui é legítimo falar de um fenômeno que ingressa na realidade do homem por vias naturais,

²⁷² Em relação à arte, este fenômeno é discutido pedagogicamente e com grande riqueza de exemplos pela artista brasileira Fayga Ostrower em seu livro *Universos da arte*. Assim, por exemplo, ela sintetiza o problema do espaço pictórico dizendo: “Toda obra de arte representa, essencialmente, uma imagem do espaço, pois cada imagem é constituída de indicações espaciais. Entretanto, aqui cabe uma ressalva importantíssima: não será a imagem *do* espaço. Nem tampouco, como em propostas científicas, será uma definição neutra do espaço em si. Os artistas não se propõem a fazer uma imagem *do* espaço e sim a imagem *do seu* espaço”. Cf. OSTROWER, F., 2004, p. 31. Entenda-se este “seu” num sentido amplo, social.

²⁷³ RIEGL *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 268.

intuitivas. A proporcionalidade rege os fenômenos imediatamente presentes no seu entorno. Para Lukács, não há problema em reconhecer que tanto a simetria quanto a proporção surgem para o homem de uma forma mais natural do que seria possível supor em relação ao ritmo. Esta margem mais ampla concedida ao fator natural não diminui a importância do trabalho como mediação dos processos de conscientização. Por mais que a natureza cerque o homem com formações simétricas e proporcionais, despertando seus sentidos e sua percepção, é na relação com o trabalho que ele se vê obrigado a capturar e dominar esses princípios, trazendo-os à consciência. Ora, as artes geométricas não são manifestações do instinto, como quer Worringer, sua existência depende do esforço intelectual empreendido no contexto social do fazer metabólico. Nas palavras de Lukács:

Parece pouco verossímil que o homem ainda em devir, o homem que ainda não desenvolveu sua cultura de ferramentas e utensílios, fosse capaz de observar ou conceituar determinações tão complicadas, tão inacessíveis sem uma generalização relativamente intensa, como são a simetria ou a proporção. A experiência teve que mostrar ao homem que inclusive no caso primitivo da cunha a utilidade máxima supõe uma observância, ao menos aproximada, de certas proporções entre o comprimento, a largura e a espessura.²⁷⁴

Observância que aqui não deve ser confundida com a compreensão teórica, pois se trata exclusivamente de um domínio prático. O trabalho impõe a percepção de conexões objetivas e seu manejo adequado em função de finalidades previamente postas no plano ideal. O mesmo se passa com a arte: “Também aqui o mais provável é que um longo período de tentativas e erros com as proporções nos diversos ramos da produção orientou a atenção até a proporcionalidade na vida orgânica e possibilitou a formulação de problemas razoáveis”²⁷⁵. Depois de um longo período de domínio prático e sobretudo artístico, a proporção se tornaria um problema teórico, ensejando reflexões que mais tarde fecundariam o terreno das preocupações estéticas. Lukács observa que a reflexão científica se antecipa à estética no que diz respeito à discussão sobre os problemas da proporcionalidade. Neste campo, a formulação esteticamente orientada é tardia.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 272.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 273.

Mas como a proporção deixa de ser uma questão prática do trabalho para se tornar um princípio ordenador do reflexo estético? Esse processo de mutação é semelhante ao já aludido do ritmo. Também a utilidade, através do agradável, precede e prepara o desdobramento rumo à complacência e à contemplação, isto é, ao processo pelo qual uma categoria prática da vida se torna espelhamento ordenador e evocativo da realidade. A este propósito, Lukács não esquece de passar em revista a valiosa contribuição de Kant. Nas suas palavras: “Kant percebe corretamente que a linha fronteira deve ser buscada nas relações reais que subjazem a ambos os conceitos”,²⁷⁶ isto é, ao agradável e ao belo. O sentimento do agradável exige a presença real do objeto, alimenta-se dela. O belo, porém, desperta uma complacência desinteressada. O erro de Kant, coerente com suas premissas metafísicas, foi supor que o sentimento do belo significa indiferença total em relação à existência de seu objeto. Segundo Lukács, o que faltou a Kant foi a compreensão de que toda configuração estética é espelhamento da realidade e, desse modo, também afirmação da realidade de seu objeto, isto é, da própria vida. “A vivência de toda ‘realidade artística’ contém sempre um momento de referencialidade à própria realidade ‘real’²⁷⁷.”

Em sua necessária imediaticidade, por um lado, a vivência se concentra exclusivamente sobre a representação, pondo em suspenso todo interesse prático, mas, por outro lado, ela só pode ter efeito real sobre o sujeito receptor quando for capaz de transmitir conteúdos evocativos, diante dos quais esse sujeito encontra a si próprio e a seu mundo. O receptor é sempre o homem inteiro, real, com interesses e carecimentos práticos, o homem da experiência. Por isso, a vivência estética, a complacência no belo, não cria uma descontinuidade abrupta com a vida, mas se constrói a partir dela e no interior de seu fluxo temporal:

Mesmo o receptor mais simples se apropria da arte em sua condição de homem inteiro: suas vivências, suas experiências de vida etc., antes que a obra de arte exerça seu efeito sobre ele, são um pressuposto ineliminável de tal efeito, e a impressão realmente profunda, autenticamente estética da obra, torna-se assim posse irrevogável desse homem inteiro²⁷⁸.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 274.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 275.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 276.

Essa compreensão deve nortear a análise dos fenômenos estéticos, sobretudo quando se trata de fixar os pontos nodais de sua gênese. Se o belo supera o agradável, não o faz por meio de uma negação categórica, mas sim de um processo de ampliação do momento espiritual contido no agradável. Entre a complacência puramente estética diante da obra de arte e o sentimento particular de agradabilidade gerado pelos objetos materiais, úteis à vida, certamente há uma escala de transições. Ao aprimorar seu trabalho, produzindo objetos bem proporcionados, os homens descobriram um prazer que não é apenas o contentamento diante da utilidade, mas sim um deleite visual, a vivência imediata de algo que, por suas propriedades formais, é capaz de agradar os olhos:

A conversão em direção ao estético só pode ocorrer na medida em que os resultados da construção prática formam um sistema fechado puramente visual e se convertem assim em objeto da percepção imediata. Mas esta percepção ainda não precisa ser estética, ela pode representar simplesmente um exame visual de êxito técnico. E se faz estética quando essa perfeição passa a ser evocativa, isto é, quando o sistema de proporções visualmente realizado é capaz de despertar efeitos desta natureza. Isto tem uma larga pré-história: a alegria pelo trabalho consumado, pelo objeto útil e manejável, etc., que desencadeia necessariamente sentimentos agradáveis que contém sem dúvida os germes de uma intensificação da autoconsciência no sentido estético que já indicamos²⁷⁹.

Da alegria pelo êxito prático chega-se à vivência do objeto como sistema formal. Porém, este passo à frente não significa ainda um movimento rumo à contemplação pura. Existem conexões profundas com a utilidade:

No que toca ao caráter evocativo de tal sistema de proporções visuais realizado no objeto concreto, sua peculiaridade consiste em que a construção, intimamente ligada à utilidade, obtém, com um único golpe de vista, uma clareza sensível-imediata²⁸⁰.

Opera-se, assim, um distanciamento em relação à pura utilidade, mas que supõe a vigência deste aspecto primordial. A beleza das proporções é a propriedade de um objeto acima de tudo útil à vida, é a utilidade revelada sob um aspecto imediatamente vivenciável enquanto

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 278.

²⁸⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

forma e, por isso, sensivelmente aclarado em seu significado humano mais amplo. A forma do objeto, sua proporcionalidade, é o veículo vivencial de seu sentido para ao homem. O homem capta e frui a utilidade do objeto – sua essência – antes mesmo de vir a utilizá-lo:

Uma tal síntese sensível-imediata de fatos materiais e temáticos e conexões da mesma natureza desencadeia um sentimento agradável que é qualitativo, especificamente distinto dos produtos pela simples satisfação com o trabalho, o rendimento, o uso, a posse etc. (...) Este sentimento abarca a unidade sensível-imediata antes de tudo do interno e do externo, pois, justamente a “oculta” construção interna do objeto aparece agora visualmente na visibilidade das proporções articuladas no sistema. Com isso a essência de um objeto se converte num fenômeno da percepção imediata²⁸¹.

Novamente, é importante ter presente que esse desvelamento da essência não é um ato intelectual, pois o objeto não é ponto de partida para uma reflexão, para uma análise, mas contém em si mesmo um sentido profundo e intensamente vivido. Trata-se de um objeto vivido imediatamente como signo do “mundo próprio do homem”. Evidentemente, neste contexto, a relação é ainda abstrata, pois os objetos não são portadores de determinações estéticas capazes de configurar uma totalidade coesa e exclusivamente orientada à evocação, como será o caso da arte ornamental. É neste sentido que Lukács refere-se a uma “ante-sala” do estético.

Enquanto categoria estético-formal, a proporção suscita uma certa complexidade teórica que está diretamente vinculada ao problema da beleza como princípio antropomórfico. Os estudos sobre a relação entre proporção e beleza remontam à antiguidade – Lukács cita o problema do “corte de ouro”²⁸² – e culminam no Renascimento. Qual a relação entre a beleza artisticamente substantiva – em particular a beleza da figura humana – e a proporcionalidade? Para Lukács, as reflexões de Albrecht Dürer são emblemáticas da complexidade do tema, ou melhor, da contradição interna que o vivifica, pois o artista e teórico renascentista considerava que a arte de medir era uma pré-requisito para qualquer um, mas ao mesmo tempo tinha claro para si que a beleza não surge da proporcionalidade matemática, portanto, que a beleza não se resume a uma questão de

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 278-279.

²⁸² *Ibid.*, p. 280.

proporções justas. Trata-se, segundo Lukács, de um problema ontológico fundamental do ser orgânico:

Simetria e proporcionalidade exatas, mensuráveis com precisão, exercem seu domínio lá onde as leis físicas podem se manifestar como tais em sua pureza, principalmente no mundo dos cristais. Quando a vida aparece na realidade como forma de organização da matéria – e tanto mais quanto mais intensamente organizada –, as leis físicas, sem perder sua vigência, convertem-se em meros momentos de complexos complicados, nos quais não podem se manifestar senão aproximadamente²⁸³.

No reino do orgânico, a proporcionalidade é um princípio relativo. O corpo humano, independentemente de qualquer outro fator, participa desta ordem vital que não se faz apreensível em sua essência por meios exclusivamente físico-matemáticos. Na arquitetura, esta problemática também se verifica, pois nela a proporcionalidade atua como um princípio básico, não apenas por razões estéticas, mas também pela funcionalidade intrínseca de todo edifício arquitetônico. Por outro lado, a estrita proporcionalidade não pode reger autocraticamente o fenômeno espacial, sob pena de contradizer outra exigência imperiosa da arte: a referência antropomórfica aos sentidos humanos. Observando o templo de Paestum, Jacob Burkhardt deixou um valioso relato, que Lukács reproduz para ilustrar e respaldar o conjunto de suas considerações:

É possível que uma vista aguçada, contemplando cada lado em perfil e segundo sua longitude, descubra que não há uma só linha reta matemática em todo o edifício. Pensar-se-á sem dúvida antes de tudo em medições inábeis, no efeito dos terremotos e outros fatores dessa natureza. Porém, por exemplo, o observador que se situe frente ao ângulo direito da fachada, de tal modo que possa ver encurtado pela perspectiva a cornija superior, apreciará nela uma inflexão de várias polegadas que só pode ter sido intencional. Há vários outros detalhes deste tipo. Todos são manifestações de uma mesma sensibilidade, a que exigiu a tumefação das colunas e que intenta manifestar inclusive nas formas aparentemente matemáticas e em todas as partes uma pulsação de vida interna²⁸⁴.

²⁸³ *Ibid.*, p. 281.

²⁸⁴ BURCKHARDT *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 282.

Ora, a contradição entre proporção e não-proporção pode agora se revelar em seu conteúdo exato: a proporcionalidade estrita não é uma categoria absoluta do universo artístico, pois ela precisa se relativizar pela atuação de um princípio antropomorfizador contrário a toda exatidão matemática. O prédio arquitetônico só poderá definir-se esteticamente por uma referência à subjetividade, ou seja, mostrando-se dotado de “vida interna”, superando a rigidez das formas simétricas e das proporções justas. Retornado a Dürer, Lukács tece o seguinte raciocínio, que citamos em passo conclusivo:

O dilema de Dürer, irresolúvel do ponto de vista de um estabelecimento de leis para pintura, expressa – de modo muito fecundo para a prática artística – um fato elementar da vida humana, a saber, que se trata da unidade contraditória do ordenado e do espontâneo, que sua legalidade não pode impor-se senão como eixo, como força promotora e ordenadora da espontaneidade que penetra até o meramente individual, e que a espontaneidade não pode conseguir verdadeira vigência senão como tendência modificadora, de concreção, suscitadora de ulteriores formações, no seio daquela legalidade. Esta contradição e íntima interação de tendências que, metafisicamente concebidas, parecem formar rígidas contraposições excludentes, é um princípio básico da arte porque é um princípio básico da vida humana (social)²⁸⁵.

Se a arte estabelece seu sentido fundamental pela referência à vida, então suas leis devem obedecer a uma lógica que é, antes de mais nada, expressão desta mesma vida.

3.2.3. A arte ornamental

Graças ao trabalho, ritmo, simetria e proporção agregam-se à vida cotidiana do homem, agindo de variadas formas sobre sua interioridade sensível e intelectual. Tanto nos movimentos quanto no produto do trabalho verifica-se a presença materializada de um componente subjetivo que, embora ligado à utilidade, aponta para além dela. Do trabalho e de seu progresso técnico nascem sentimentos que vão conduzir o homem desta era primordial à primeira formação com caráter efetivamente estético: a arte ornamental. Trata-se de

uma formação fechada em si mesma, estética, com intenção evocativa, e cujos elementos construtivos são as formas abstratas de

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 285.

reflexo, o ritmo, a simetria, a proporção etc., como tais, ao passo que as formas concretas de reflexo, as formas como conteúdo, parecem excluídas do complexo ornamental²⁸⁶.

Apenas “parecem”, já que não há formas sem conteúdos. No caso, ocorre que o conteúdo em questão comparece abstratamente. Esse tipo de configuração ornamental surge de motivos temáticos extraídos de plantas e animais. Toda forma é forma de um conteúdo. A peculiaridade da ornamentística reside justamente em se desenvolver num plano abstrato de referencialidade aos fenômenos sensíveis. Em primeiro lugar, faltam-lhe os meios para reproduzir a estrutura interna e concreta dos objetos, que são assim reduzidos a arranjos abstratos; em segundo lugar, e conseqüentemente, eles existem fora de qualquer contexto articulatório. A arte ornamental é “sem mundo”, isto é, sem objetos concretos e sem conexões. No lugar dessas determinações põem-se formas estritamente geométricas²⁸⁷.

A origem da arte ornamental, segundo Lukács, é uma síntese de muitos fatores, dentre eles, o do prazer despertado pelo adorno. Ora, o aumento do domínio sobre a natureza repercute sobre a interioridade dos homens através dos efeitos subjetivos das formas abstratas, ritmo, simetria, proporção; com o tempo, essas formas são abstraídas de seu contexto original – o trabalho – e aquele aspecto subjetivo (evocativo) que antes cumpria uma função secundária, derivativa, torna-se o fator precípua da elaboração. Lukács partilha da hipótese arqueológica segundo a qual o adorno corporal é anterior aos adornos gravados nas ferramentas de trabalho, mas refuta a tese darwiniana do adorno como dado pré-existente na natureza e dela derivado. Baseando-se em Marx, na distinção feita por ele entre a atividade animal, instintiva, e a atividade humana, consciente, Lukács escreve:

Não é muito difícil obter dessa base as conseqüências relevantes para nosso problema. Em primeiro lugar, o ornamento é inato ao animal; por isso não pode nem aperfeiçoá-lo nem piorá-lo. Ao contrário, o homem não está adornado por natureza, mas se adorna ele mesmo; adornar-se é, para ele, atividade própria, um resultado de seu trabalho.

Trata-se do trabalho socialmente mediado:

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 291.

²⁸⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

Que o homem tome como adorno os emblemas da comunidade (em sentido estrito) a que pertence, ou que o adorno expresse seu nível social dentro dela etc., em qualquer caso, o tipo de adorno nasceu socialmente, não é inato²⁸⁸.

Para Lukács, Darwin está certo em sustentar que o adorno representa, nos animais, um signo de caráter sexual. Também entre os homens o adorno e a vida sexual estão intimamente relacionados, porém, sempre de forma mediada. Não se pode admitir derivações diretas. O trabalho e a socialização acrescentam aos signos da sexualidade valores que não se encontram na natureza, que são de ordem puramente social, mais ou menos convencionais, mais ou menos universais.

A linha evolutiva do adorno segue, pois, uma progressão que começa pelo adorno somático, passa pelo adorno das ferramentas de trabalho e culmina no adorno arquitetônico. No primeiro caso, tem-se um embelezamento espontâneo ligado à vida sexual, ao passo que, no segundo, predominam fatores mais sutis. Porém, é apenas com a arquitetura que a arte ornamental expande-se na direção de sua autonomia, deixando de ser um elemento acessório e contingente no interior de uma lógica utilitária. Ainda que esteja subordinado ao espaço arquitetônico ao qual se liga, a ornamentação se torna um princípio decorativo destinado a uma finalidade contemplativa. Nas palavras de Lukács:

Precisamente sob este ponto de vista tem grande importância a diferenciação que temos traçado entre ornamentação de ferramentas e utilização decorativa da ornamentística na arquitetura. Pois o processo objetivo de separação encontra-se realizado, em princípio, no segundo caso²⁸⁹.

Ao tracejar esse processo, Lukács pretende, ao mesmo tempo, definir a razão de ser da arte ornamental, uma arte que, como já sabemos, carece de mundo, que se resume a conexões formais de linhas e pontos, isto é, ao ordenamento geométrico do espaço. A seu ver, existe uma correspondência profunda entre essa prática artística específica e a vida do homem primitivo. Correspondência que explica a importância histórica universal da arte ornamental. Trata-se de uma arte típica dos começos da humanização, mais exatamente, do período neolítico, quando o domínio da vida se fazia extremamente precário e incerto.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 294.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 301.

Neste sentido, a arte ornamental é a arte abstrata – no sentido de Hegel – de um momento abstrato da humanização:

No nosso ver, não há necessidade de provar, aqui, que este primeiro domínio consciente e intelectual da realidade, que, do ponto de vista da evolução humana, tem importância mais duradoura que todos os logros artísticos, muito mais deslumbrantes, do período da caça (incluindo as circunstâncias mais favoráveis, como as do sul da França), tem também um caráter abstrato no sentido hegeliano recém-recordado. Mas essa abstração adquire um *pathos* particular na circunstância de sua captação inicial: o homem primitivo vive num mundo circundante que ele não domina, e agora um diminuto rincão deste mundo é iluminado pela luz de um verdadeiro conhecimento. E que este conhecimento seja interpretado a princípio magicamente e depois religiosa ou miticamente, não o põe, de todo modo, no nível do pseudo-saber mágico²⁹⁰.

A arte ornamental, geométrica, é, ao mesmo tempo, arte e ciência. Os limites entre uma e outra ainda não estão demarcados. O procedimento geométrico – justamente por seu caráter abstrato – conduz aos dois pólos, aproximando-os sem jamais confundi-los. De fato, a geometria é o primeiro modo de aparição da ciência. As formas geométricas homogeneízam e ordenam o espaço, criam relações claras, unívocas, estabelecendo um domínio da ordem sobre o caos. Ao mesmo tempo, são formas dadas à intuição, imediatas em sua apreensibilidade:

A facilidade da percepção, da visão conjunta do todo, da recepção dos detalhes, tem, pois, já um caráter puramente estético: o caráter de um reflexo da realidade objetiva cuja intenção não ultrapassa, apesar de tudo, a transformação mais adequada possível do em-si em um para-nós²⁹¹.

A arte ornamental amplia a potencialidade estética dos produtos do trabalho que, como já vimos, por sua perfeição formal, estão aptos a desencadear sentimentos ligados à utilidade. Mas aqui já não há mais substrato utilitário e sim uma devoção pura à forma. Forma, todavia, que não é mera ausência de conteúdo, como supunha Kant, mas sim a realização abstrata de um conteúdo efetivo: o domínio do homem sobre a realidade objetiva, a

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 306.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 307.

adequação deste mundo à subjetividade. Do âmago desse domínio abstrato surge a essência alegórica de toda ornamentística. Como escreve Lukács:

As formas geométricas não estão organicamente ligadas a nenhuma objetividade concreta da vida real; e quando na arte ornamental aparecem tais formas da objetividade (plantas, animais, homens), tampouco essas podem ter algum ser-assim concreto, sensível, particular, mas antes devem representar meros hieróglifos de seu sentido, abstratas abreviaturas de sua existência²⁹².

A interpretação alegórica é, pois, inerente a esta formação estética, que, por suscitar apenas impressões vagas de algo humanamente vital, impele a subjetividade ao domínio da especulação. A isto vem se reunir uma outra determinação: a falta de profundidade da arte ornamental. Por um lado, isso significa que se trata de uma arte bidimensional. A terceira dimensão – a de um cubo, por exemplo – quebraria a unidade imediata do sentido decorativo do objeto, posto sobre uma superfície, pois o cubo, “por conta de sua reprodução necessariamente perspectivística, representa a reprodução da realidade concreta, com a qual se separam marcadamente o científico-ilustrativo e o princípio de conformação artística”²⁹³. O cubo não se insere organicamente na superfície de um complexo como decoração, mas é sempre ele mesmo como figura existente para si. Por outro lado, a arte ornamental, não sendo mimética, é incapaz de fazer emergir conteúdos determinados, ricos por sua contraditoriedade. E aqui o conceito de profundidade assume a seguinte denotação: “um reflexo da realidade que dê forma veraz à contraditoriedade da vida em todas as suas determinações decisivas, em sua dinâmica plenamente desdobrada”²⁹⁴.

Mas isso implica o enfrentamento com o negativo. Para Lukács, a única arte mimética – arte, pois, no sentido pleno do conceito – que, por sua peculiaridade, não está apta a expressar o negativo, sem prejuízo de sua efetividade, é a arquitetura. A ornamentística é incapaz disso devido ao seu caráter não-mimético. Ela não lida com o material social, não está comprometida com os conflitos, dores e colisões que acometem e complicam a vida dos homens. Sua esfera é a abstração das formas geométricas, dos motivos decorativos, o reino plácido de uma beleza sem máculas, posta ao abrigo de toda e

²⁹² *Ibid.*, p. 310.

²⁹³ *Ibid.*, p. 314.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 315.

qualquer perturbação. Esta nova ordem criada pela arte ornamental estrutura-se a partir da matéria inorgânica, trabalhada de modo a fazer aparecer os elementos visuais desejados pelo artista. Ordem que se impõe sobre a mera materialidade, que a transcende, na medida em que a toma como veículo de sua configuração ideal. Neste sentido, Lukács refere-se à “contradição externa” entre materialidade e imaterialidade ou idealidade da arte ornamental. A explicação é dada através de uma comparação com a pintura. Sobre esta, diz o filósofo:

Quando, por exemplo, um pintor quer fazer visível com meios pictóricos o caráter livre, flutuante, de uma figura (como na Madona Sistina ou na Assunção de Tiziano etc.), tem que expressar uma objetividade real (com sua correspondente gravidade), um movimento real etc., de tal modo que uma orientação de movimento em si impossível ganhe evidência sensível num mundo de objetos reais. Trata-se, pois, de uma contradição que penetra profundamente a natureza objetiva de cada elemento figurativo e que, por tanto, pertence à dialética da essência no sentido de Hegel, descobre as contraditoriedades internas do todo e das partes, do fenômeno e da essência etc., nasce da universal vinculação de tudo com tudo, coloca e resolve a contradição no seio da materialidade conformada pela pintura mesma²⁹⁵.

Trata-se de uma contradição interna ao objeto e que, portanto, o afirma. No caso da arte ornamental, esta contradição é externa, ou seja, situa-se fora de toda objetividade concreta, ainda que se valha de um meio material:

Os objetos ornamentalmente trazidos à intuição não possuem, como se segue necessariamente do dito até agora, nenhuma materialidade própria; possuem simplesmente – na composição – a materialidade do todo, comum a todos eles (madeira, pedra, marfim etc.) e ao faltar-lhes materialidade própria não podem produzir as tensões que indicamos na pintura²⁹⁶.

Plenamente arrimado na lógica de Hegel, Lukács deixa ainda mais claro o sentido desta oposição entre contradição externa e interna:

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 318.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 319.

A imaterialidade antes descrita da ornamentística não se encontra, pois, em contradição senão com a materialidade do material (pedra, marfim etc.), com sua elaboração fiel ao mesmo e não com uma materialidade dos objetos mesmos a que houvesse que dar forma. Por isso a contradição tem que ser simplesmente externa, uma “passagem a outra coisa”, o que foi considerado por Hegel como sinal do nível mais baixo da dialética, “a esfera do ser” (por contraposição à da essência)²⁹⁷.

Graças a esta contradição puramente exterior, a arte ornamental pode radicalizar o vínculo entre forma e conteúdo, levando-o a uma fusão perfeita, sem arestas, sem fissuras. Lukács se recusa a projetar sobre os produtos dessa arte o mesmo caráter formalista da arte abstrata do século XX, antes considera que sua específica falta de mundo é espelho de condições históricas singulares, de uma fase do desenvolvimento humano que jamais se repetirá. É a infância do homem:

Infância deve ser entendida aqui num sentido específico e ainda mais carregado que na interpretação da arte grega por Marx. Primitivismo não significa neste contexto um estágio pouco evoluído da concepção artística, nem da técnica, como se pode ver, ao contrário, nos começos da arte figurativa. Antes, pelo contrário, trata-se de uma perfeição da forma que se considera logo inalcançável e cuja base é uma tal unidade de conteúdo e forma que não poderá se realizar nunca mais nas condições sociais e anímicas tão complicadas de tempos posteriores²⁹⁸.

E foi essa perfeição, inatingível pela arte mimética, que suscitou o mito primitivista da superioridade da arte abstrata propagado na modernidade e cujo principal expoente, segundo Lukács, é Wilhelm Worringer, autor de *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia). Veiculando uma ideologia irracionalista e anti-humanista, centrada nos sentimentos de angústia e medo, Worringer pretendia fazer da arte abstrata e da ornamentação geométrica os pilares universais da atividade estética. Para Lukács, ele “se situa na linha desses ideólogos imperialistas que tentaram ‘destronar’ a Antiguidade e o Renascimento para pôr no lugar a arte dos povos primitivos, do Oriente, do gótico ou do barroco”²⁹⁹. Sua filosofia seria, assim, um misto de “deformações e meias-verdades”³⁰⁰,

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 319.

²⁹⁸ *Ibid.*, pp. 321-322.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 323.

pois Worringer não só universaliza o terror como condição anímica do homem, como pretende que a arte ornamental, abstrata, seja expressão desse sentimento, na medida em que o elemento inorgânico, a seu ver, é o lugar onde o homem estabeleceria a ordem possível em meio a uma vida caótica.

Lukács refuta não só a teoria de Worringer, mas também sua interpretação do percurso histórico da arte:

Ocorre pois – inclusive no gótico, no barroco etc. – precisamente o contrário do que supõe Worringer: não que a ornamentística imponha suas leis do inorgânico à realidade orgânica (humana) artisticamente refletida, mas que princípios nascidos da ornamentística aderem aos princípios de um reflexo concreto-objetivo da realidade, convertem-se em elementos formais de uma arte não mais abstrata, não mais carente de mundo³⁰¹.

Ao se debruçar sobre a constituição das artes mimética no interior da cultura mágica, o filósofo húngaro tentará demonstrar esse processo de adesão do princípio ornamental ao princípio mimético. Acompanhemos agora este novo passo de sua dedução.

3. 3. A formação das categorias miméticas

Ao elucidar a relação entre o trabalho primitivo e as formas abstratas do reflexo e como dessas resulta um tipo singular de composição, Lukács traçou, no quadro de sua abordagem genética, um primeiro círculo determinativo. O segundo, mais extenso e complexo, tem por centro os processos miméticos conaturais ao mundo mágico. De fato, a mimese mágica é a mais importante atividade preparatória da arte, o invólucro no interior do qual os elementos constitutivos do futuro universo estético germinam com maior profusão, desdobros e nitidez. Diferente da arte ornamental, as produções miméticas oriundas da magia portam referências diretas ao mundo, ou melhor, são reproduções desse mundo, do mundo das experiências primevas da humanização.

Em termos filosóficos, retornar analiticamente às práticas estéticas do mundo mágico é recuperar e estabelecer conceitual e geneticamente a categoria da mimese.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 325.

³⁰¹ *Ibid.*, pp. 326-27.

Mencione-se que a dissociação entre a realidade empírica e a esfera normativa impediu o jovem Lukács de assumir, frente aos procedimentos miméticos, uma atitude positiva. Em seu estudo sobre a história do drama, a estética naturalista foi duramente criticada pela sua incapacidade de transcender a mera descrição dos fatos, isto é, de expressar nessas descrições o “simbólico”, o “típico”, a “validade universal”, “a necessidade” etc. Ele escreve: “Nessa arte há somente vida individual, conquanto rica de fatos episódicos, mas privada de estilização, há tão-somente cópia da realidade (...)” E mais adiante, referindo-se, em tom de censura, aos irmãos Goncourt: “Para eles a realidade era isto que acontece e na forma como acontece”³⁰². O que falta ao naturalismo, na ótica do jovem Lukács, é essa força misteriosa que transforma fatos empíricos em realidades metafísicas, perduráveis por seu caráter paradigmático, ou seja, por constituírem valores. À oposição entre empiria e normatividade corresponde a polarização entre imitação e “estilização”. No segundo capítulo da *Filosofia da arte*, nos é dado o sentido exato deste segundo conceito: “um exagero contraditório e uma negação igualmente contraditória do dado individual”³⁰³. Como veremos, trata-se do problema da individualidade típica. Lukács não concebe a universalização individual no e pelo individual como um processo imanente, mas sim como paradoxo, cuja configuração não resulta do comportamento mimético. Isso explicaria a debilidade intrínseca do naturalismo: mesmo sentindo o “contraste estridente e inconciliável entre a subjetividade criadora e o ‘mundo externo’”, ele “se esforçava inutilmente por ‘copiar’ ou ‘imitar’” esse mundo.

Para o Lukács da maturidade, a mimese não é um mero ato mecânico de cópia. Tal como o ato mental de espelhamento, a prática mimética envolve um complexo processo de seleção e elaboração, pelo qual a realidade percebida é capturada e reconstituída, surgindo, assim, em sua legalidade e ao mesmo tempo como “segunda imediatez”, isto é, como realidade sensível. A mimese é, por isso, categoria estética fundante.

Como todas as determinações inerentes à arte, a mimese é primeiramente momento e condição da vida cotidiana. Na definição de Lukács, ela é a conversão do reflexo em prática, constituindo um elemento essencial não só aos homens, mas a “todo ser vivo organizado a um nível mais elevado”³⁰⁴. Embora sua importância tenha sido maior no

³⁰² *Ibid.*, p. 123.

³⁰³ LUKÁCS, 1974b, p. 54.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 329.

cotidiano das sociedades primitivas – quando a linguagem ainda não havia se desenvolvido no sentido das abstrações e os indivíduos recorriam freqüentemente às analogias, metáforas e gestos –, também o homem civilizado constantemente lança mão de procedimentos miméticos. Ora, a imitação não vem em socorro apenas da significação dos conteúdos comunicáveis, mas também da evocação do que se pretende comunicar. A comunicação entre os homens é mais do que troca de informações, mais do que transmissão de conteúdos, pois os indivíduos implicados no ato comunicativo são totalidades anímicas, seres sensíveis, que vivem e atuam segundo necessidades e interesses concretos. Isso significa dizer que a comunicação na vida cotidiana não repousa sobre uma plataforma de neutralidade e impassibilidade. Ao interagirem, os homens lançam mão – com ou sem consciência – de fatores expressivos, evocativos, destinados a persuadir, sensibilizar, provocar etc. Nos termos exatos do autor, que convém citar:

Isso não é apenas consequência do modo de expressão primitivo e menos exato do ponto de vista conceitual, embora isso, no princípio, naturalmente represente um fator decisivo; ele [o aspecto evocativo] surge antes do fato de que toda comunicação social vai de homem inteiro a homem inteiro e por isso não pode se contentar apenas com a simples transmissão de conteúdos conceitualmente elucidados, mas tem de apelar também à vida emocional do interlocutor (...). Por outro lado – e isto se refere à totalidade da comunicação, em conteúdo e forma – na grande maioria dos casos, a comunicação se propõe convencer de algo o interlocutor, levá-lo a alguma ação, a algum comportamento etc., o qual, como a relação é de homem inteiro a homem inteiro, suscita necessariamente em cada comunicação elementos correspondentes, de natureza evocativa³⁰⁵.

A força expressiva da comunicação dimana dos procedimentos miméticos, que falam diretamente aos sentidos. Esse aspecto natural do comportamento cotidiano será amplificado pelas práticas antropomorfizadoras do universo mágico; amplificação que se converte em ruptura através de um salto categorial qualitativo dado posteriormente com a formação do universo estético. Conforme vimos, para Lukács, o traço peculiar do comportamento cotidiano é a relação imediata entre pensar e fazer, portanto, a predominância de um pragmatismo que reduz e restringe a atividade intelectual dos indivíduos. A evocação de sentimentos por meio da linguagem é, por princípio, um aspecto

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 353.

subordinado e lateral, ainda que em determinados momentos ele possa sobressair-se, como no caso dos gracejos, das anedotas etc. Também o lamento pode ter como finalidade principal essa sensibilização do outro. Lukács oferece dois exemplos:

Quando, por exemplo, uma mãe desesperada pela perda de seu filho prorrompe em lamentos apaixonados por sua morte, canta as virtudes do morto etc., é coisa de ordem muito secundária se os elogios em questão suportariam o controle da realidade. Coisa parecida ocorre, por exemplo, quando se conta uma anedota caracterizadora de uma pessoa; se a anedota destaca acertadamente determinados traços típicos da realidade social, anímica ou moral, agirá evocativamente, e não se perguntará – também com uma relativa justificativa – se o fato contido nela é um fato real ou uma ficção pura (...).³⁰⁶

É somente na arte, com sua capacidade formal para captar e expressar o mundo humano, que a evocação pode se consolidar como essência e *télos*. Os pesos se alteram e o que era secundário ascende ao primeiro plano. Já sabemos que Lukács define a arte como um tipo de comportamento normativo que não exclui, mas pelo contrário, integra e potencializa o plano da sensibilidade, dos afetos. Neste sentido, ao contrário da ciência, que isola seu objeto de todo sentimento e projeção subjetivos, a arte realiza-se justamente como fazer antropomórfico, como confecção de um mundo imediatamente – sensivelmente – adequado ao sujeito. Como veremos no capítulo seguinte, a arte é a consumação do sujeito-objeto idêntico. Isto é, através dela a subjetividade eleva-se de si mesma à esfera da objetividade sem abdicar de sua dimensão subjetiva, sem dissolver-se no seu objeto. Como subjetividade mimética, ela capta o real antropomorficamente, oferecendo-o à subjetividade do receptor como mundo que lhe é próprio, ou seja, como realidade sensível e evocativa. Tanto no âmbito da criação quanto no da recepção, a subjetividade é arrancada temporariamente do fluxo da cotidianidade.

Mas a formação das categorias estéticas e sua separação em relação à vida cotidiana é inicialmente obra da mimese mágica. Ao fomentar e nutrir o fenômeno mimético, a magia se constitui em si mesma e, simultaneamente, abre caminho até a arte, isto é, ao terreno onde a força expressiva e antropomórfica da linguagem deixa de ser casual e se faz princípio organizativo do discurso.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 386.

Segundo Lukács, a magia é uma atividade antropomórfica, baseada “na identificação ingênua das forças motoras do sujeito com as do mundo objetivo”³⁰⁷. Para a consciência primitiva, a distinção entre subjetividade e objetividade, transcendência e imanência, parte e totalidade, imitação e realidade, não são claras³⁰⁸. Daí que o ritual de magia possa prometer o cumprimento de determinadas finalidades práticas a partir de um procedimento mimético concebido como manipulação de forças transcendentais. Essa ideologia mágica fomenta não apenas o exercício da mimese, mas também seu poder evocativo, já que o êxito ou fracasso do ritual mágico estão imediatamente associados aos efeitos comportamentais obtidos pela mimese sobre os próprios membros da tribo. O ritual precisa ser convincente. Assim, a dança guerreira propicia aos indivíduos a vivência emotiva prévia da vitória e os incita a lutarem com fervor e confiança. Neste ponto, a mimese mágica orientada à transcendência “manifesta-se em termos práticos, numa imanência imediata que está muito perto do estético”³⁰⁹.

A finalidade transcendente da magia confunde-se, na sua forma concreta de realização, com a finalidade estética de despertar vivências. Assim, é natural que as categorias miméticas e seu poder de evocação sensível cresçam no interior do universo mágico. Quanto mais elaborado e preciso for o procedimento mimético, mais potente será o sentimento deflagrado nos indivíduos, cuja precisão não deve ser entendida como correspondência de detalhes, mas sim como fidelidade ao essencial. A construção mimética do cenário de uma guerra vitoriosa, por exemplo, é viável apenas como condensação do processo efetivo, como reconstrução ideal que elege, reúne e reelabora os aspectos especificamente centrais do objeto. Através dela emerge um microcosmo evocativo, destacado da realidade e fechado numa moldura espaço-temporal determinada.

Já por meras considerações práticas era forçoso que os fatos em questão, que na realidade talvez se desenvolvessem em lugares distintos, no marco de um espaço provavelmente muito extenso e às vezes durante dias, e até semanas e meses, concentrassem-se num só lugar e num tempo relativamente curto³¹⁰.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 357.

³⁰⁸ Lukács se apóia sobretudo na análise de Cassirer. *Cf. Ibid.*, 41et seq.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 362.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 369.

As implicações disso são esteticamente da maior relevância. Em primeiro lugar, a categoria da fábula tem aqui sua origem:

A fábula é inclusive em sua forma mais primitiva mais do que uma mera sucessão: precisamente a finalidade mágica aspira a uma ordenação teleológica das partes, no sentido de uma finalidade determinada e representada pela qual ocorre não só que, dentro de certos limites, a sucessão se faz gênese, vinculação causal (ainda que a causalidade seja fantasmagórica), mas também que determinadas exacerbações, pausas, retrocessos etc., ordenem-se uns com os outros e se encaixem no sentido da finalidade e se desenvolvam uns com os outros³¹¹.

A fábula é a ordenação dos acontecimentos que constituem a trama, a história. Ordenação coerente e coesa, urdidura basilar das obras de arte. Na fábula primitiva, essa ordenação não é tão rigorosa quanto a fábula artística posterior e se concentra exclusivamente sobre situações gerais, sem poder dar uma configuração concreta das individualidades, pois estas, na própria vida, ainda se expressam dentro de espaços reduzidos, homogeneizantes. Essa insuficiência ou inexistência da caracterização singular torna-se ainda mais flagrante quando se considera a categoria do típico.

O típico – categoria que, como veremos, está no centro da reflexão estética de Lukács – não é apenas agrupamento e ordenação de acontecimentos e experiências, mas a exacerbação dos aspectos humanos significativos de uma dada realidade, seu desenvolvimento em direção à exemplaridade, sua universalização concentrada. O típico artisticamente realizado enfatiza e expande o singular na medida em que desenvolve, nele, determinações humanas potencialmente dadas num quadro social específico. Os grandes personagens da literatura são típicos neste sentido: por meio deles chegamos ao âmago da vida mesma, da realidade de uma época e sociedade. Ele reúne e elabora ao máximo as contradições e momentos significativos da vida, dando à fábula substancialidade para além do enredo, para além da história. Mas o típico primitivo não conhece este adensamento do singular, nele “não aparece mais do que o lado social da posterior unidade das contradições, e nisso precisamente (...) como típico de situações e fatos e não como típico de

³¹¹ *Ibid.*, p. 370.

caracteres”³¹². Em outras palavras, a mimese mágica potencializa determinações sociais, aspectos da vida, mas não tem força – porque não tem a base humana real – para produzir figuras concretamente individualizadas e, nessa individualização, típicas, universais. Nisso se pode ver os limites da mimese mágica, que, em virtude de seu caráter cerimonial, “tende a deixar cristalizar o primitivamente típico no convencional, na tradição rigidamente fixada”³¹³.

Em todo caso, existe um efetivo trabalho de forma proto-artística no fazer mágico-mimético responsável pelo posterior salto categorial realizado sobre a lógica da vida cotidiana. Já observamos acima que, segundo Lukács, na arte, a evocação de sentimentos não é algo acidental ou secundário, mas princípio estruturador de seu papel social. Isso ocorre porque, na arte, o material refigurativo é disposto de acordo com uma finalidade premeditada. O trabalho formal implica a regência de uma reflexão teleológica, reflexão cujo objetivo é despertar as vivências a partir da atitude contemplativa do receptor. Na esfera estética, o receptor não se relaciona com a própria realidade, mas sim com seu reflexo. O criador, por sua vez, não age em função de finalidades imediatas, não submete a estrutura interna da obra a necessidades práticas do dia-a-dia. Sua obra precisa ser fiel à realidade, sem o que ela degrada-se numa retórica sofisticada e efêmera, mas essa fidelidade não é garantida pela correspondência de detalhes e sim pela expressão veemente de uma verdade global, acessível a todos a partir das próprias experiências pessoais. A arte deve cumprir, assim, uma dupla exigência: ser fiel à realidade e ser capaz de apresentar uma imagem dessa realidade que, articulada de forma a constituir um todo coeso, desperte nos indivíduos sentimentos intensos a respeito de sua própria vida. A propósito, Lukács observa que:

(...) formalmente (...) composição e direção são pelo menos duas caras de um mesmo processo. Erro metafísico de muitas considerações estéticas – principalmente modernas – é a pretensão de traçar uma divisória precisa entre ambas: como se pudesse haver uma conexão compositiva das partes de uma obra de arte independentemente do esforço para concordar os efeitos evocativos das partes, dos detalhes, em relação à impressão do todo e da sua intensificação³¹⁴.

³¹² *Ibid.*, p. 372.

³¹³ *Ibid.*, p. 373.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 392.

Dessa necessidade de ordenação, que subjaz à totalidade orientada no sentido da evocação, nasce todo um conjunto de categorias e leis estético-formais. No caso das artes que reproduzem acontecimentos no tempo, a inversão do decurso temporal é um princípio basilar. Distintamente do movimento real das ações na vida, aqui é forçoso partir do fim, do ponto de chegada, selecionando, ordenando e estabelecendo os fatos segundo esse referencial teleológico. Nas representações mágicas, esse princípio ordenador é imprescindível. Lukács tece sobre isso a seguinte consideração:

Todas as partes, todos os detalhes etc., elegem-se e se compõem de tal modo que exacerbem o efeito em sua linha principal e constituam um caminho vivenciável como necessário e que chegue a essa coroação dos efeitos; é muito verossímil que a evolução real haja partido de uma simples linearidade; mas uma vez que se produza nessa construção a menor complicação – e isso, segundo toda verossimilhança, haverá ocorrido também sem demora, muito antes da separação do estético em relação ao mágico – têm que originar-se categorias estéticas de grande importância futura, como a diminuição, o episódio, o contraste, a reação etc.³¹⁵

Outro princípio fundamental, comum a todas as formações miméticas, e que também deriva do referencial teleológico, é a unidade tonal do conjunto. Ora, se os elementos constitutivos de uma obra são ordenados segundo um fim previamente instituído, então é necessário que esses elementos irradiem uma mesma atmosfera, variando e se diversificando dentro da órbita estabelecida pela tonalidade que domina o todo. Tonalidade que é

imediatamente e em primeiro lugar um problema de forma: ordena as diversas refigurações da realidade numa série, dá a elas as proporções e o ritmo, modela cada elemento (palavra, som, gesto etc.) segundo uma qualidade efetiva, para que possa surgir o estado de ânimo desejado³¹⁶.

O efeito evocativo de uma reprodução mimética nasce de um processo cumulativo, de um movimento coerente em direção a um fim. Movimento feito de passos singulares, de

³¹⁵ *Ibid.*, p. 394.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 396.

articulações concretas. Neste sentido, a unidade tonal das obras é, como toda questão formal, também – e primariamente – questão de conteúdo. A qualidade específica de uma obra, o estilo que a determina, realiza-se por meio de sua matéria, de cada parte que a compõe. Somente assim a obra nasce como uma totalidade homogênea capaz de orientar as vivências do receptor, arrebatando-o de sua existência normal cotidiana e inserindo-o numa realidade que, embora fictícia, possui ligações profundas com a vida e pode, por isso, despertar, no receptor, sentimentos profundos, catárticos.

Segundo Lukács, a dança ritualística dos povos primitivos é a expressão mais eloquente dessa primeira etapa da gênese, pois ela reúne as primeiras categorias estéticas com máxima coesão e eficácia. Ele chama a atenção, inicialmente, para o fato de que, se a dança guerreira logra atuar emocionalmente sobre a personalidade dos membros da tribo, fortalecendo-lhe o ânimo etc., a razão desse efeito está na própria composição, na obra mesma, que prescreveu antecipadamente aos atores o modo apropriado de atuação. Na dança existe uma escolha prévia dos gestos e passos que os dançarinos devem fixar com a ajuda da “fantasia do movimento”, isto é a capacidade de antecipar e preparar somaticamente com a imaginação cada parte da série compositiva. Lukács enfatiza esse aspecto objetivo da dança recorrendo à análise de Diderot sobre a arte do ator em seu *Paradoxo sobre o comediante*, no intuito de deixar claro a inconsistência das teorias que defendem a transmissão direta, espontânea, de sentimentos, e ignoram a centralidade da própria obra nessa questão. Contra a teoria psicológica da espontaneidade, Lukács sustenta a idéia de uma distância operada pelo sujeito em relação a si mesmo, à sua subjetividade cotidiana. Distância a que correspondem modificações qualitativas em relação ao comportamento prático do homem cotidiano. Convém reproduzir seu exemplo:

Quando na vida real, por exemplo, lança-se um dardo, todos os movimentos motores juntos compõem uma unidade, cujo valor deve medir-se pela efetividade de sua totalidade (o êxito em relação ao alvo, distância coberta pelo lançamento etc.). Na dança, ao contrário, este complexo de movimentos enlaça com o anterior e prepara outro que lhe segue, com o qual aparece no lugar da efetividade real a evocação do conteúdo de cada caso, de tal modo que às vezes o despertar da impressão de que algo fracassou pode valer como êxito. Por um lado, não há dúvidas de que com tudo isso se aumenta a distância em relação à causa individual de uma reação. Por outro lado, a correção de cada movimento – e especialmente sua vinculação

– exige uma motilidade maior e mais diferenciada do que aquela que, via de regra, é possível na vida cotidiana, pois, como temos visto, seu efeito é muito complicado: seu ponto de gravidade não é o acerto real, senão a evocação imediata produzida. Essa motilidade seletiva, porém, precisa ser interrompida de forma crítica e fixada definitivamente em cada caso uma vez descoberta a versão adequada³¹⁷.

É nos rituais de magia que a dança adquire sua substantificação, mesmo se aí ela esteja condicionada a finalidades extrínsecas, ou seja, transcendentais. A importância histórica da dança consiste em explicitar, pela primeira vez, o caráter de mundo da arte, isto é, a constituição de uma imagem reflexa da realidade capaz de se apresentar como totalidade concretamente articulada.

A mundanidade ou o caráter de mundo (*Welthaftigkeit*) das obras de arte surge apenas com as representações miméticas, pois as configurações da arte ornamental, como já vimos, embora sejam totalidades coesas, por princípio não evocam nem referem nenhuma realidade específica, de contornos determinados e concretamente articulada. A arte ornamental é carente de mundo. No entanto, esse passo adiante em relação à arte ornamental esbarra na limitação inerente à dança. Limitação que é, ao mesmo tempo, sua peculiaridade. Ela consiste no fato da dança ser uma arte dependente do corpo humano. Ora, o mundo representado pela dança não pode nascer senão com a presença dos dançarinos. Para Lukács, a dança e a arte do ator constituem práticas estéticas que jamais podem expressar plenamente essa dimensão própria da arte: a de ser “uma formação verdadeiramente substantiva que se contraponha ao homem como um *em-si* com base própria”³¹⁸.

3.4. O caminho da mundanidade: o caso exemplar da pintura

Em relação à categoria da mundanidade, a pintura e a escultura se distinguem da dança. Nelas, o caráter de mundo da obra de arte firma-se, desde o começo, com maior vigor, ainda que, no caso da pintura, contraditoriamente, como veremos. Comentando a observação de Gehlen a propósito da distinção entre a pintura e a dança, Lukács dirá:

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 417-18.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 419.

A forma particular de distanciamento em relação à vida cotidiana, na qual se amplia a distância, mas junto com uma intensificação da força evocativa sensível-imediata, conscientemente posta como fim, aumenta sem nenhuma dúvida na imagem, em comparação com a dança. Por isso, o subjacente reflexo da realidade toma perspectivas incomparavelmente mais amplas para seu desenvolvimento: pode fazer-se mais amplo, mais mediado, mais profundo, mais intenso etc.³¹⁹

Para Lukács, a pintura, a escultura e as artes poéticas, já em sua gênese, mostram-se superior à dança. Superioridade definida duplamente. Nos seus termos:

Superior negativamente, porque a possibilidade de uma ação para dentro, da produção de um êxtase orgiástico nos que dançam, fica fora de discussão desde o princípio nessas artes. De formas distintas, mas convergentes, as artes figurativas e as da palavra, tendem a conseguir como efeito um comportamento imediatamente contemplativo, o qual constitui já o correlato subjetivo da criação de mundo. E superior positivamente, pelo fato de que nelas se faz vivo, com maior riqueza e desenvolvimento que na dança, o desejo de criação de mundo, o qual evoca subjetivamente idéias e emoções que têm de ser essencialmente independentes da magia, ainda que a diferença não possa fazer-se consciente no momento em que a tendência aparece e nem mesmo durante um bom tempo depois³²⁰.

Neste sentido, Lukács se volta para o exame do processo de constituição da pintura rupestre, começando pela pintura dos caçadores do período paleolítico. Trata-se de um caso bastante específico, pois o realismo das imagens contrasta com a ausência de mundo das mesmas. A pintura dos caçadores é a um só tempo realista e amundanal, pois as figuras aí reproduzidas, geralmente de animais, não se encontram ligadas a nenhum entorno, mas pairam como que num vácuo espacial. “Isto se reconhece hoje faticamente de um modo bastante geral, e só há grandes diferenças em relação à interpretação histórica e estética e na estimação do fenômeno”³²¹. Lukács lamenta que alguns historiadores, acompanhando a tendência ideológica das estéticas modernas, depreciem o caráter realista dessa pintura reduzindo-a a um tipo de naturalismo.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 426.

³²⁰ *Ibid.*, p. 429.

³²¹ *Ibid.*, p. 431.

Seguindo as indicações de Gordon Childe, Lukács observa que essa pintura reflete um caso muito específico na história do homem pré-histórico, pois se trata “de uma cultura relativamente alta que se elevou sobre a base da caça, da pesca e da coleta, ou seja, sob um nível muito baixo da evolução econômico-social”. Cultura que não teve continuidade, pois, como explica Gordon Childe, as condições ambientais especialmente favoráveis de seu florescimento não se repetiram depois, após o fim da Idade Glacial.

Diferentemente da ornamentística, a pintura rupestre é mimética, de modo que a ausência de mundo não nasce como consequência interna e coerente de um princípio criador, mas antes aparece em contradição com sua base. Lukács expõe essa contradição em termos bastante cristalinos:

Mas realismo e amundanismo são, esteticamente, pontas de uma contraposição excludente: todo reflexo da realidade que não se detenha no nível superficial do naturalismo e do imediato, que se oriente à reprodução da totalidade intensiva, da totalidade das determinações essenciais e sensivelmente manifestas dos objetos, cria uma espécie de mundo, com intenção ou sem ela³²².

Como explicar e desfazer tal paradoxo? Segundo Lukács, antes de mais nada, é preciso ter presente que o homem dessa era remota possuía uma sensibilidade extraordinariamente aguçada para a percepção de fenômenos individuais. Uma capacidade muito superior à do homem civilizado. O baixo nível material dos povos caçadores fomenta o talento de observação, desenvolvendo-o de modo excepcional. Um exemplo clássico, embora referente a uma época mais avançada, é o dos pastores que “sem saber contar seus rebanhos, tinham, no entanto, tão claro e individualizadamente impresso na memória cada um de seus animais, que podiam instantaneamente dar pela falta desse ou daquele animal”³²³. Como sempre, tudo começa pela vida cotidiana. A habilidade estética dos povos caçadores para reproduzir imagens altamente individualizadas e típicas de animais não é nenhuma dádiva do além, mas um bem conquistado pelo ofício diário da sobrevivência.

Na verdade, a potencialidade pictórica que nasce da prática cotidiana, da capacidade de observação, é atualizada em função de uma demanda social, no caso a magia. Segundo Lukács, a “determinação externa” – fórmula goetheana – condiciona, em geral, a produção

³²² *Ibid.*, p. 433.

³²³ *Ibid.*, p. 435.

estética. Sem ela, o talento individual se esteriliza, ficando para sempre latente ou atrofiando-se e deformando-se. E quando ela desaparece, o artista já feito perde seu rumo e sua força. Na época da pintura rupestre, pintura que servia a finalidades mágicas, essa “determinação externa” provinha da comunidade, era posta por ela. Por sua finalidade específica, a pintura rupestre ignora o espaço contextual das figuras. O pintor pré-histórico é um feiticeiro e ao pintar não busca obter resultados estéticos, portanto, não se ocupa da imagem por si mesma (muitas pinturas eram feitas em cavernas escuras e em pontos de difícil acesso); sua preocupação é com o objeto, com o animal – a presa – sobre quem ele deve impor seu domínio.

O realismo sem mundo da pintura paleolítica é, pois, uma contradição que nasce da vida mesma, racional, derivada de condições objetivas. Ela corresponde à situação de uma arte guiada pelas necessidades e metas de uma cultura centrada na vivência de práticas mágicas. Situação, pois, contraditória, já que a magia e a arte se opõem em sua essência: aquela visa à consecução de finalidades materiais pela manipulação de forças transcendentais, essa visa a transformação da subjetividade do homem pela afirmação de sua terrenalidade. Será preciso esperar que a civilização grega entre em cena para que essa contradição desapareça e a arte se liberte da tutela ideológica da magia.

Em termos históricos, a cultura grega representa o desfecho desse processo genético fundamental, o encerramento do ciclo primordial de gestação categorial do estético. Esse salto é o começo da civilização em seu sentido mais profundo, vale dizer, como processo auto-consciente de construção de um mundo humanamente adequado. É quando a humanidade dá um salto qualitativo em seu domínio sobre a natureza, fazendo com que as barreiras inibidoras da objetividade natural recuem de modo significativo. Recuo que irá influir diretamente na relação do homem com o espaço. Sobre esse recuo, esclarece Lukács:

Só a expressão verbal é negativa quando se fala em recuo das barreiras naturais; na realidade se trata sempre de uma intensificação e um enriquecimento do intercâmbio da sociedade com a natureza, do que se segue necessariamente que o sujeito desse processo, o homem que constitui a sociedade, tem que desenvolver relações cada vez mais complicadas entre eles, o que aumentará, complicará e afinará também suas determinações internas³²⁴.

³²⁴ *Ibid.*, p. 443.

A vivência do espaço modifica-se quando o homem amplia seu domínio sobre ele a ponto de sentir-se seguro – uma segurança, obviamente, sempre relativa – num entorno socialmente construído e habitado. É a segurança e o conforto de viver cotidianamente num mundo que o acomoda e protege das intempéries e ameaças externas.

Do ponto de vista formal, o nascimento do espaço pictórico está associado à transição da cor fisiológica à cor local. No primeiro caso, não se estabelece uma relação objetiva, realista, entre a cor e os objetos, mas segue-se a lógica de determinados condicionamentos fisiológicos – socialmente mediados – no tratamento da cor. Historicamente, isso acontece na medida em que o espaço ainda não é um elemento contextual das figuras, como no caso da pintura rupestre ou mesmo de determinadas obras do período romano. Para esclarecer este problema, Lukács recorre aos resultados do historiador austríaco Franz Wickhoff. Diz o filósofo: “Wickhoff identifica a base dessa mudança revolucionária [da cor fisiológica à cor local] da história da pintura na presença da necessidade de representar o objeto indissolúvelmente unido ao espaço que o rodeia”³²⁵. E cita as palavras do historiador:

Quando se consumou a elaboração do fundo, como paisagem ou como interior, tornou-se impossível uma arbitrariedade na distribuição das cores ou, pelo menos, ficou limitada de um modo novo. A paisagem, com o céu em cima, o mar e os rios, os edifícios por dentro e por fora, suas coberturas, as ferramentas etc., não eram mais compreensíveis em sua conexão senão quanto à representação imitativa de suas cores naturais, e isto tinha que levar rapidamente a uma representação plenamente natural das figuras que se moviam naquele ambiente³²⁶.

Com o tratamento local da cor e a configuração de um espaço contextual para os objetos pictóricos, a mundanidade irrompe na face interna da obras, tornando-se uma categoria formal do reflexo. Para que a pintura possa apresentar-se como “mundo próprio”, as figuras retratadas precisam ser postas num contexto articulador espacialmente determinado. Citemos mais este passo:

Pois é claro que a mimese pictórica da realidade visível não pode adquirir o caráter de um “mundo” senão quando os objetos representados se encontram numa interação real, derivada de sua

³²⁵ *Ibid.*, p. 444.

³²⁶ WICKHOFF *apud* LUKÁCS, 1981a, I, *loc. cit.*

própria objetividade, entre eles e com seu entorno. O espaço pictoricamente conformado como unidade concreta sensível-intelectual de tais complexos relacionais é o único fator capaz de evocar artisticamente a existência de um mundo³²⁷.

Em torno da categoria de “mundo próprio” aglomeram-se três determinações básicas. Em primeiro lugar, a conformação de uma realidade humanamente digna, própria do homem, em plena conformidade com suas carências e potencialidades, onde ser e dever-ser não apenas se harmonizam, mas se apresentam numa identidade fática. Na obra de arte não há postulados, mas efetividades. O dever-ser é sempre ser efetivo. Em segundo lugar, este mundo se põe ao receptor como uma totalidade intensiva, totalidade que emana de dentro da moldura espaço-temporal da vida refigurada na obra. Cada obra de arte é vivida como um mundo em si completo. Em terceiro lugar, trata-se de um mundo próprio no sentido artístico, isto é, criado a partir de uma lógica estética autárquica³²⁸.

O surgimento do espaço pictórico como resultado do recuo das barreiras naturais evidencia o sentido triplo da categoria de “mundo próprio”. Com meios estéticos visuais, o pintor não apenas representa figuras do mundo, mas é capaz de agrupá-las numa totalidade que evoca o sentido de uma totalidade enquanto mundo. O avanço em relação aos começos da pintura é enorme. A esse propósito, Lukács cita um comentário de Hoernes:

As mais antigas obras recebidas da arte figurativa contêm inumeráveis testemunhos da incapacidade de conseguir a mais simples composição de grupos. Essa incapacidade reina tanto no âmbito das formas figurativas quanto no das que não o são. O ritmo e a simetria, princípios que se tende a imaginar como de eficácia decisiva no começo da evolução, desempenham nesses âmbitos um papel assombrosamente modesto. A imagem solta, o signo solto, tem um ser separado sumamente curioso e alheio a nossos conceitos, nossos hábitos, uma existência tenaz sem vinculações recíprocas, sem coordenações nem subordinações, sem acentuação de um pelo outro etc³²⁹.

Esse avanço da arte rumo à configuração do espaço como totalidade, mundo articulado, não pode ser entendido apenas como um desdobramento de novos conteúdos,

³²⁷ *Ibid.*, pp. 444-45.

³²⁸ *Cf. Ibid.*, p.446.

³²⁹ HOERMES *apud* LUKÁCS, 1981^a, I, p. 458.

isto é, como aparecimento de um contexto – uma paisagem, um pano de fundo etc. – para as figuras que antes apareciam isoladas. É também e não secundariamente uma questão de forma. É capacidade de articular diferentes objetos e de criar através do conjunto a imagem orgânica e unitária de um todo.

Para que a arte tenha chegado a esse resultado, foi preciso que as formações miméticas e as formações ornamentais viessem a se encontrar em algum momento. Desse encontro resultou um tipo complexo de síntese. Sobre isso, Lukács adverte para o erro das interpretações logicistas, pois o movimento em questão não nasce de uma “exigência” posta por “uma determinada filosofia da arte”³³⁰, mas de um processo histórico fundado em necessidades criadas pela vida mesma. De fato, não há nenhuma teleologia no decurso que vai da arte mimética sem mundo do paleolítico, passando pela arte ornamental (abstrato-decorativa) do neolítico, até a arte mimético-decorativa da civilização.

Assim, que a mimese sem mundo do paleolítico tenha desaparecido e dado lugar à arte ornamental é um fato historicamente simples de entender: o fim da era glacial devastou a cultura dos caçadores e a cultura que surgiu depois, baseada na agricultura e no pastoreio, engendram necessidades distintas da anterior, necessidades para as quais a arte ornamental foi a resposta especificamente adequada no campo estético. Uma resposta que reflete imediatamente um desenvolvimento cultural e materialmente superior:

A ornamentística dos povos campestres primitivos é um produto orgânico de seu nível de produção. Considerada histórico-universalmente, encontra-se por cima dos começos, excepcionalmente favoráveis, da mimese originária, porque já pode – de acordo com o superior modo de produção que subjaz a essa sociedade – colocar e resolver problemas formais, como unidade, ordem, hierarquia, coordenação e subordinação, com o que não só é capaz de criar algo em si mesmo superior, mas também de por no mundo princípios que serão acervo permanente de toda a arte posterior³³¹.

A passagem do neolítico às sociedades civilizadas ocorreu de forma distinta, na medida em que não houve um corte abrupto, mas uma continuidade, um desenvolvimento que conduziu a um salto. A “revolução neolítica”, segundo Gordon Childe, desenvolve-se no

³³⁰ *Ibid.*, p. 466.

³³¹ *Ibid.*, pp. 465-66.

sentido de uma outra: a da “revolução urbana”. Lukács desdobra o problema nos seguintes termos:

Interessam-nos aqui as novas necessidades nascidas sobre essa base na vida cotidiana, as exigências do dia colocadas à arte pela nova sociedade. Por um lado, o decisivo é a decomposição do comunismo primitivo: a sociedade originária se dissolve, a vida mesma coloca o problema da contradição entre a sociedade e o indivíduo em formação³³².

Segundo Marx, dessa dissolução vieram à tona vários modos de produção, dentre elas o modo escravista dos gregos. Comenta Lukács:

A importância decisiva da Antiguidade grega se encontra – para nossas considerações – no fato de que um sistema de contradições antagônicas entre a sociedade e os indivíduos chega aqui pela primeira vez até o final, tem um desenvolvimento que abarca todas as determinações deste complexo problemático. Isto diferencia já o epos homérico dos poemas análogos do Oriente, mas se expressa também sobretudo na origem da tragédia como gênero (...)³³³.

O problema do conflito entre indivíduo e sociedade é decisivo porque a partir dele as necessidades e horizontes individuais crescem, complexificam-se, transbordando para o campo estético e fecundando-o. O nascimento da pintura está relacionado à formação de espaços privados onde os indivíduos se afirmam com vigor inédito – uma afirmação que não exclui a vinculação com a dimensão pública:

Para nossos fins é suficiente registrar que, a partir de um determinado nível cultural, os homens começam a viver com prazer espaços concretos povoados por objetos como um entorno natural, permanente; são espaços onde a geometria, por mais ornamental que fosse, tinha que se mostrar impotente, como expressão evocativa. Essa situação se apresenta ainda mais acuradamente quando se pensa que, para a atividade da fantasia, todos os templos, palácios, jardins, estão repletos de recordações míticas de heróis, deuses, semi-deuses etc., e que os acontecimentos de suas vidas relacionados com tais lugares são parte do efeito produzido, por exemplo, por um maço de flores. Partindo destes e de outros análogos fatos anímicos da vida

³³² *Ibid.*, p. 467.

³³³ *Ibid.*, *loc. cit.*

cotidiana nasce a exigência do dia para a pintura: a exigência de refiguração mimética de um espaço concreto em cada caso, povoado por objetos também concretos, que abarque figuras e objetos de tal modo que pareçam ter nele o lugar adequado de sua existência, e de tal modo também que todo ele tenha para o contemplador a forma aparente de ser a refiguração visível e dominável do mundo próprio do homem³³⁴.

Em termos artísticos, isso significa, primeiramente, a emancipação e universalização do princípio mimético, que, despojado do invólucro mágico, cresce no sentido da conquista do mundo objetivo em sua plenitude, isto é, dos objetos e de suas relações no espaço real, concreto e circundante. Em segundo lugar, a arte ornamental, no novo contexto dominado pela mimese, perde seu caráter abstrato-decorativo e se torna princípio ordenador do complexo criador de mundo. Os efeitos visuais cumprem funções miméticas quando subordinados à evocação de determinações materiais.

Isso dá origem a uma identidade complexa entre bidimensionalidade-decorativa e tridimensionalidade material. Identidade, pois a obra pictórica não se realiza senão quando esses dois momentos coincidem, isto é, quando os aspectos decorativos – coloração, tratamento da luz etc. – se inserem harmoniosamente no contexto tridimensional, figurativo, agregando expressividade e qualidade específica ao conteúdo representado. Também o princípio geométrico, sem perder seu caráter ordenador, aparece agora como fator material, isto é, como “limite extremo da concentração mimética, quase como uma ‘idéia regulativa’ no sentido de Kant, determinando ao mesmo tempo tudo e nada na objetividade real”³³⁵. Lukács ilustra essa idéia citando um comentário de Wölfflin sobre a Santa Ana de Leonardo. Convém seguir este passo de sua exposição:

Wölfflin descreveu essa composição como triângulo equilátero: segundo ele, “todas as figuras (...) se movem concentricamente e as direções contrárias se concentram em formas fechadas”; Leonardo havia tentado “fechar num espaço cada vez menor, cada vez mais conteúdos de movimento” etc.³³⁶

³³⁴ *Ibid.*, p. 468.

³³⁵ *Ibid.*, p. 472.

³³⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

Se os aspectos decorativos e o conteúdo representacional não podem ser concebidos como entidades autônomas, ainda menos pertinente é reduzir o pictórico ao decorativo, classificando os motivos materiais, iconográficos, de “extra-artísticos”. Como veremos concretamente mais adiante, para Lukács, a elaboração formal-artística pressupõe necessariamente conteúdos determinados e, mais que isso, está condicionada a estes. A escolha de conteúdos já é decisiva para a conduta do artista, que desse modo cria para si um “âmbito de jogo”, pois o conteúdo previamente selecionado indica caminhos possíveis de realização formal. Realização que é a concreção desse mesmo conteúdo, isto é, sua determinação específica. Conteúdo (socialmente dado) e forma se condicionam e determinam reciprocamente. Isso explica a diversidade estilística e expressiva que surge de motivos temáticos idênticos, como o “retrato de regentes” da pintura holandesa do século XVII. Lukács cita, dessa vez, o estudo de Riegl:

Riegl mostra como não só teoricamente, mas também com base num grande material fático, que esse tema promove e produz um modo de composição orientado a uma coordenação da atenção. Mas ao mesmo tempo mostra como Rembrandt, em suas *Stallmeesters*, põe no lugar da coordenação uma subordinação, uma vez que ele, de sua parte, seguia uma concepção de mundo que “em seus temas perseguia sempre o germe de um conflito”³³⁷.

Laborando sobre um tema comum em seu tempo, Rembrandt obtém um efeito artístico distinto, onde, graças ao seu modo específico de empregar os recursos formais, o que prevalece é a exteriorização de uma tensão. Para que se tenha uma idéia mais concreta desse problema, convém citar o exemplo que Lukács vai buscar num estudo de Wölfflin, dessa vez, centrado na exemplaridade “clássica” de Leonardo:

Precisamente a situação da mesa, paralela ao quadro, aposição de Cristo no centro exato, os apóstolos colocados em cada lado dos grupos de três, possibilitam essa clara tipicidade clássica, esse representativo dramatismo. Grandes pintores anteriores, como Giotto – que colocam as figuras ao redor da mesa – ou posteriores, como Tintoretto – que colocam a mesa apontando para a profundidade do fundo – podem conseguir um dramatismo talvez mais patético, mas sem realizar aquela síntese de unidade e tipicidade ordenada, individualizada, claramente articulada e rica. Essa comparação não é

³³⁷ *Ibid.*, p. 475.

um juízo de valor. Wölfflin pode ver em Ghirlandaio um esforço menos exitoso diante da perfeição de Leonardo, mas Giotto e Tintoretto se propõem conseguir efeitos completamente distintos. A comparação só é instrutiva na medida em que põe de manifesto a relação entre ordenação decorativa e conteúdo tonal espiritual³³⁸.

³³⁸ *Ibid.*, p. 478.

CAPÍTULO 4

A determinação do comportamento estético

4.1. Introdução

A premissa fundamental enunciada nas linhas de abertura da *Estética* estabelecia que a esfera da vida cotidiana e as objetivações superiores correspondem-se dialeticamente por meio de um sistema contínuo de demandas e respostas. Disto se seguia que uma dedução das categorias estéticas era possível apenas considerando-se esta interação recíproca, desencadeada pelas necessidades que nascem no seio primordial da cotidianidade. O excuro sobre a vida cotidiana no capítulo de abertura da *Estética* tratou de elucidar a preeminência desta esfera em face da ciência e da arte, derogando a cisão metafísica imposta artificialmente pelo pensar fenomenológico-existencialista. A longa exposição sobre os processos genéticos de diferenciação da ciência e da arte, seguida da análise das categorias estéticas a partir do trabalho e da mimese mágica, veio fixar os elos categoriais constitutivos da cadeia dedutiva. Com isso, a arte foi posta em seus fundamentos. O ciclo material e espiritual da cultura foi reconstruído sob o prisma de suas formas desenvolvidas e em concordância com as pesquisas antropológicas, etnológicas e arqueológicas.

Agora, se observarmos a estrutura dos manuscritos de Heidelberg, nas suas duas redações, notaremos que o autor passa, sem transições, da caracterização da *Erlebniswirklichkeit*, da vida empírica, para a descrição do movimento “fenomenológico”. As categorias não nascem nem se formam, mas supõem-se dadas *a priori*. Esse é o princípio do “hiatus irrationalis” entre valor e empiria que vinca o pensamento do jovem Lukács. Se, por um lado, a vida cotidiana pode ser enquadrada numa concepção pessimista e resignada, ecoando as lamentações de um Schopenhauer, por outro, e no mesmo espírito schopenhaueriano, o percurso fenomenológico é concebido como uma via de mão única, como um “salto”: a consciência empírica se eleva ao plano da arte, mas a arte não se reverte em vida ou, o que é o mesmo, a consciência retorna vazia ao plano da “realidade natural”

(Lukács fala de uma “lei de gravidade” que nos obriga a retornar sempre³³⁹). Esta permanece incólume, impassível, e o comportamento estético, que põe a obra ou que a ela se abre, concentra e esgota todo o seu sentido na mera vivência, na relação fugaz com uma “realidade utópica” dissociada dualisticamente do plano material. Nesse sentido, a arte aparece como uma janela transcendental, por onde os homens podem contemplar e vivenciar nostalgicamente a imagem de um mundo que jamais é alcançado em vida. Puro alento, mas não libertação. Esta idéia foi claramente anunciada no capítulo inicial da versão de 1912-1914, onde se lê que os indivíduos são “continuamente impelidos a abandonar a realidade da experiência vivida”, dado que esta é “inadequada” à subjetividade³⁴⁰. A arte consola, pois condensa valores irrealizáveis na vida prática, ordinária, cotidiana. É a realização do que não se pode realizar:

Essa completude como unidade do interno e do externo no ir-até-o-fim de ambos os extremos não é encontrável em parte alguma no mundo da experiência vivida; mas a aspiração nostálgica por uma completude que a realidade da experiência vivida não supera, mostra – de forma mais ou menos clara – o conceito de sua realização: a obra de arte³⁴¹.

A resignação do jovem Lukács manifesta-se aqui numa linguagem teórica de notável sobriedade. Sobriedade que marca ambas as versões da sua estética de juventude. No entanto, como já apontamos anteriormente, ela não retém toda a verdade de seu autor. Tomados isoladamente, os manuscritos de Heidelberg transmitem uma melancólica resignação em face da imutabilidade do estado de coisas descrito, da separação entre ser e dever-ser, vida e valor, utopia e realidade. Neles não se vê qualquer vestígio de orientação crítica, mas apenas a “objetividade” de um autor diante de seu tema: a arte como fazer normativo e problemas afins. As inquietações pessoais do autor são aqui amortecidas pelo andamento técnico do intrincado conceitual, disciplinadas pelo rigor da analítica, extravasando raramente e apenas sob a forma de melodias e acordes suavemente lamentosos, livres de dissonâncias e tensões agógicas. Para ser claro: Lukács não se expõe em suas convicções messiânicas, em sua crença íntima na completa insustentabilidade do

³³⁹ LUKÁCS, 1974b, p. 20.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

status quo ocidental. Mas tal resguardo é imposto apenas pela órbita do trabalho acadêmico, pois “lá fora”, isto é, em sua atividade ensaística, Lukács põe todas as cartas na mesa.

Desse ponto de vista, a *Teoria do romance* e o projeto sobre o livro de Dostoievski são imprescindíveis para se compreender o problema da estética heidelbergiana. Buscando em Hegel o princípio da historicidade dos gêneros literários, mas movido por um espírito fichteano de absoluta não-conciliação, Lukács introduz um pressuposto histórico-filosófico em seu sistema e abre, com isso, uma fenda na estrutura imóvel dos mundos divididos. Surge então uma nova imagem dos fatos. A separação entre a vida e as formas, a vida e seu conceito, aparece como o flagelo de um mundo decaído, desencantado, “abandonado por deus”³⁴². Houve um tempo em que as estrelas iluminavam os caminhos dos homens, em que o mundo era seu lar e suas ações uma expansão natural da alma. Nenhum abismo, nenhuma distância, nenhuma solidão, mas a integração plena das partes numa totalidade pulsante e abençoada. O mundo grego, outrora, foi esta terra povoada de sentido, aquém da dúvida e do erro³⁴³.

O afresco idealizado da cultura grega servirá a Lukács como ponto de apoio para uma crítica radical do presente e, mais do que isso, para a prospecção de um porvir luminoso e redentor, presentificado pela obra de Dostoievski. Com isso, também se evidencia que a disjunção metafísica entre vida e sentido, por ser uma condição temporal, é reversível. A visão nostálgica dos gregos em sua *Teoria do romance* não deixa dúvidas quanto a isso:

Dizíamos que o grego conta com as respostas antes de formular as perguntas. Isso também não deve ser entendido psicologicamente, mas (quando muito) em termos psicológico-transcendentais. Significa que, na relação estrutural última, condicionante de todas as experiências e configurações, não são dadas quaisquer diferenças qualitativas, portanto, insuperáveis e só transponíveis com um salto, a separar os *loci* transcendentais entre si e estes do sujeito que lhes é designado *a priori*; significa que a ascensão ao mais elevado e a descida ao mais vazio de sentido concretizam-se por caminhos de adequação, ou seja, na pior das hipóteses, por intermédio de uma escala graduada, rica em transposições³⁴⁴.

³⁴² LUKÁCS, 2000, p. 89.

³⁴³ Cf. *Ibid.*, p. 25 et seq.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

Desta imagem evolva-se o ideal de um verdadeiro mundo com sentido, um “mundo homogêneo”³⁴⁵, onde as diferenciações apresentam contornos claros, mas nunca separações hiatizantes, fragmentariedades e pulverizações. Um mundo onde o homem se afirma na simplicidade da imanência, da comunhão com as coisas que o cercam. Imagem nostálgica de uma realidade cotidiana unitária e significativa:

Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado³⁴⁶.

Esta visão difere da perspectiva exposta na estética de Heidelberg, tanto na anterior quanto na posterior à *Teoria do romance*. Mesmo na segunda redação, Lukács não abdica dos fundamentos neokantianos, da separação entre empiria e norma. Mas isso não constitui necessariamente um enigma, pois talvez não haja propriamente contradições conceituais entre os dois projetos. Lukács teria apenas omitido uma premissa: o caráter histórico das estruturas transcendentais. Se este raciocínio estiver certo, não há incoerência entre o dualismo da *Estética de Heidelberg* e o hegelianismo de *Teoria do romance*. Assim, por exemplo, ficamos sabendo através desta que a arte se torna autônoma justamente quando o sentido metafísico da vida abandona a realidade. De fato, os gregos não possuíam uma estética, pois “a metafísica antecipou todo o estético”, da mesma forma que não possuía filosofia, já que “todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda filosofia”³⁴⁷.

Só quem busca pode encontrar. Lukács está em busca dos elos entre arte e vida e em 1918, deixando para trás o trabalho de habilitação e a perspectiva da carreira acadêmica, decide tomar armas contra o mundo reificado do capitalismo. Em *História e consciência de classe*, o milagre do sujeito-objeto idêntico deixa de ser um acontecimento restrito ao campo estético e se torna um destino impresso à história universal sob os auspícios do proletariado. Uma perspectiva aberta por sua *Teoria do romance*. Mas ao romper com o

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

dualismo neokantiano, desvencilhando-se de seu fatalismo, Lukács se fazia demasiado crédulo perante a promessa de reconciliação dos dois mundos, não percebendo o erro teórico que cometia. Sua categoria da totalidade não distinguia com clareza as mediações objetivas, dissolvendo a natureza numa determinação ideal. O trabalho, que liga os processos espirituais à materialidade causal das relações objetivas, cotidianas, ainda é, em certo sentido, um ponto cego para o filósofo.

Toda esta digressão era aqui necessária não apenas para evidenciar a complexidade da trajetória de Lukács e a coerência do caminho trilhado, mas também para que se pudesse ressaltar a importância da análise genética levada a cabo na *estética* tardia. Tudo leva a crer que o jovem Lukács, insatisfeito, buscava mediações entre a vida e seu significado, donde a ambigüidade indisfarçável de seu pensamento neste período. Nicolas Tertulian tem bastante acerto quando afirma que, nesta época, Lukács ainda não era capaz de “suspeitar quais os elos reais que unem a práxis humana e sua atividade normativa superior, quais as transições naturais entre o complexo da vida cotidiana a as altas objetivações do espírito”³⁴⁸, no entanto, por tudo o que já foi dito aqui, é preciso admitir que ele as buscava e, de certa forma, as intuía.

Elos e transições que seriam explicitados minuciosamente apenas na *Estética* de 63, onde seu autor pretende justamente demonstrar que, pelo trabalho, pela atividade sensível, o desenvolvimento do homem ascende paulatinamente, na contradição, na descontinuidade etc., a patamares cada vez mais elevados de espiritualidade. Uma espiritualidade – e aqui tocamos no cerne do problema – de maneira alguma dissociada da vida prática, mas pelo contrário, nela enraizada e a ela dirigida. A arte, como sistema originado da complexificação da vida e do trabalho, explica-se a partir daí: ela surge no mundo como uma necessidade irreprimível de humanização, expansão dos afetos e autoconsciência. Entre a obra prima do artista e o produto mais elementar do trabalho interpõem-se distinções qualitativas, mas nunca um abismo intransponível. Ambas atendem a necessidades humanas, ambas servem aos homens, ainda que uma, a obra de arte, o satisfaça numa dimensão mais “nobre”, mais mediada, mais espiritual.

³⁴⁸ TERTULIAN, 2008, pp.134-35.

Se assim o é, a obra de arte não traduz um acontecimento metafísico, cuja valência constitua uma ruptura com o plano da empiria. Essa compreensão norteia a nova exposição do processo fenomenológico, “encarregada” de corrigir e superar o passado. Diríamos tratar-se, para usar a expressão hegeliana tão cara a Lukács, de uma *Aufhebung*: a um só tempo, conserva, elimina e eleva a um plano superior.

Assim, antes de passarmos à exposição da análise fenomenológica empreendida na estética tardia, convém recompor sumariamente os lineamentos gerais que configuram o problema na sua versão original.

4.2. A fenomenologia do paradoxo

Já foi dito que Lukács pretendia estabelecer a autonomia da atividade estética a partir de Kant, mas sem incorrer nas suas limitações, ou seja, sem tomar o juízo – uma categoria lógica – como plataforma e nem reduzir a esfera estética ao campo da pura reflexão. Vejamos um pouco mais de perto o teor dessa divergência. Tanto na primeira (1912-1914), quanto na segunda (1916-1918) redação da estética, Lukács reprova a via kantiana. Suas objeções se articulam, no essencial, em torno de dois argumentos. Em primeiro lugar, Kant não percebe que, com base no juízo, é impossível estabelecer a autonomia da obra de arte, já que esta relação entre arte e subjetividade é mediada pela vivência. O reconhecimento da obra de arte, portanto, nada tem a ver com o juízo, ainda que este vise transmitir um sentimento que se supõe comum, aplicável a todos, mas antes com a vivência imediata da obra. Nas palavras de Lukács:

De outro modo, um sujeito não poderia nunca se tornar um sujeito estético, já que o juízo sobre uma obra de arte, ainda que “artisticamente justo”, não pode fundar uma relação sujeito-objeto estética, da mesma forma que uma afirmação justa, mas teórica, sobre uma ação ou opinião – própria ou de outrem – não pode ser fundadora do comportamento ético³⁴⁹.

O sujeito estético não é aquele que ajuíza, mas aquele que vivencia, de forma ativa ou passiva, ou seja, como criador ou receptor. E a segunda objeção de Lukács se coloca a

³⁴⁹ LUKÁCS, 1974a, p. 99.

partir deste ponto: a vivência da arte não é subjetivo-reflexiva, mas normativa e se relaciona com objetos que *valem* por si. Kant erra ao conceber a constitutividade dos objetos apenas através das “categorias racionais do âmbito teórico”, pois existe uma constitutividade própria da esfera estética, pela qual as vivências empíricas são elevadas ao plano normativo.

A vivência normativa, na qual a obra é criada como realização do valor estético, ou vem assumida como tal, equivale a um movimento do sujeito em relação a um mundo perfeitamente adequado às exigências da experiência, um mundo que se lhe contrapõe pelo objeto a ele normativamente ligado, ou seja, pela obra; para realizar em si a validade daquele, o sujeito é obrigado a desenvolver em si mesmo, levando ao máximo grau de intensidade, tudo o que se encontra sobre a diretriz de tal intensidade de experiência, potencializada e purificada, enquanto deve manter distante de si, ou melhor, deixar submergir na não-existência, na não-pensabilidade, tudo o que não pertence a esta corrente homogênea ou que possa obstaculizar o seu curso³⁵⁰.

O sujeito estético é o que se instaura pela relação com uma objetividade estética constitutiva e a ele correspondente, jamais através de um juízo reflexivo. Seu caráter mais essencial é a transformação da empiria imediata numa vivência normativa, cujo conteúdo são realidades vivenciais depuradas de tudo o que não faça eco às demandas da subjetividade, às suas necessidades de viver em si o sentido de sua humanidade.

Ao postular a constitutividade da objetividade estética e remetê-la ao plano da experiência vivida, Lukács ultrapassa a circunferência do pensamento kantiano, pisando, por assim dizer, em terra virgem. De fato, recorde-se, seu conceito de vivência também não se confunde com o da psicologia, não é mera vivência interior, como em Dilthey, mas sim vivência que, pela criação ou recepção da obra, eleva-se à norma. Neste sentido, sua preocupação fundamental é estabelecer uma diferenciação das esferas normativas: a lógica, a ética e a estética, com base na relação sujeito-objeto. “A construção interna de toda esfera de valor se diferencia entre si e da realidade ‘natural’ sobretudo – e do modo mais visível – pela modalidade que a relação sujeito-objeto assume”³⁵¹.

Esta diferenciação é concebida “fenomenologicamente”. Especialmente na segunda redação, Lukács irá estatuir sua fenomenologia com base tanto em Husserl quanto em

³⁵⁰*Ibid.*, p. 99.

³⁵¹*Ibid.*, p. 37.

Hegel, porém, com a predominância do segundo. Ele diz: “por ‘fenomenologia’, quando não for expressamente indicado o contrário, deve-se entender aquela de Hegel e não a de Husserl”³⁵². Lukács assume explicitamente sua vinculação a Hegel, melhor dizendo, ao método fenomenológico, destacando-a, porém, do sistema. O que lhe interessa é a idéia do processo de alçamento do sujeito como vivência às esferas do valor. Contrapondo-se ao sujeito lógico de Kant e ao sujeito vivencial, mas psicológico, de Dilthey, Lukács avança até Hegel, pois também não encontra em Lask uma formulação efetiva da distinção entre teoria e estética.

Interpretando o conceito de fenomenologia unicamente como um processo individual, não como o auto-devir do espírito absoluto, eis como Lukács a define:

A questão fenomenológica de Hegel, com a qual deveremos estabelecer um elo aqui, significa (...) a exposição da necessidade, para a filosofia, de partir do *Faktum*, isto é, dos fatos estruturadores da subjetividade e da objetividade na *Erlebniswirklichkeit*, no intuito de alcançar, através dela, a correlação normativa do sujeito filosófico e seu objeto, que para Hegel constitui uma identidade; e o caminho dado aqui, assim como seu alvo, mostra-se como condição imprescindível de um sistema filosófico rigorosamente fundado³⁵³.

É principalmente nos manuscritos da segunda fase – mais exatamente, no capítulo intitulado *A relação sujeito-objeto na estética* – que este esforço teórico obtém toda a sua clareza, antecipando, em vários e decisivos momentos, as formulações tardias do filósofo marxista. Façamos um breve resumo.

Segundo o autor, o sujeito da atividade teórica é impessoal. Para conformar-se à estrutura lógica do objeto, para elevar-se ao plano da teoria pela enunciação ou ao reconhecimento de proposições válidas, o sujeito deve ser capaz de despojar-se de suas particularidades subjetivas. O objeto, aqui, é o momento predominante da relação. Mas isso não é tudo: a adequação do sujeito à impessoalidade teórica é um processo inconcluso de infinita aproximação. Trata-se, pois, de uma relação aberta (impessoal) e inacabada, onde a objetivação do sujeito representa apenas um conceito limite, inatingível. Não é casual, observa ainda Lukács, que a idéia de um cumprimento absoluto do conhecimento, como em

³⁵² *Ibid.*, p. 37.

³⁵³ *Ibid.*, p. 38.

Aristóteles, empurre a teoria para o campo da ética e da religião. Já na esfera da ética pura, o sujeito é o único fator decisivo. Aqui a relação se dá entre a subjetividade empírica, na totalidade de suas inclinações naturais, e a subjetividade normativa que se impõe um dever. O objeto, neste caso, é o próprio sujeito. Não se trata, pois, de um objeto autônomo, delimitado, mas de um objeto a ser aniquilado pela realização da norma – o eu normativo subsume o “eu criatural”. Trata-se também de um processo aproximativo, sem realização final. Na verdade, a efetivação da norma começa sempre *da capo* a cada novo ato, de maneira que o sujeito jamais se torna substancial, isto é, “alma”. A estrutura desta esfera é, assim, “utópico-postulativa”. A “vontade sacra” é também apenas um conceito limite. Isto significa dizer que uma dupla negatividade afeta o campo da ética: por um lado, o sujeito nega-se enquanto criatura e, por outro, jamais alcança uma expressão positiva, real, de sua pessoa, contentando-se em mirar a si próprio no espelho ideal do dever³⁵⁴.

Somente no âmbito da estética, sujeito e objeto podem se colocar face a face, numa relação de simetria e equilíbrio perfeitos. Aqui, o objeto não está ausente, como na ética, nem se limita a figurar como um tecido inacabado de proposições lógicas, como na teoria. Por sua vez, a subjetividade a ele correspondente não se despersonaliza, sendo sempre uma subjetividade singular, plenificada na vivência de um cosmos significante. A relação que aqui se constitui é entre a vivência do sujeito e um objeto autônomo, conclusivo, “rigorosamente isolado”. A fenomenologia da subjetividade estética é descrita por Lukács como um “paradoxo”, já que através dela norma e vivência podem se tocar e ocupar o mesmo espaço simultaneamente, ou melhor, a norma e sua realização, sua materialização, coincidem. Esta realização da norma não é encarnação de uma verdade metafísica, mas sim a purificação da vivência através da forma. Nos termos do filósofo:

Com isso, esclarece-se (...) a singularidade e ao mesmo tempo o paradoxo do pôr estético: ele produz um *Erleben* normativo. Visto pelo lado da objetividade, isso significa que sua forma de validação é conexas à vivência, é o tornar-se-forma, o significado imanente da vivência. Em relação às outras esferas de valor, o elemento paradoxal emerge com grande evidência: a forma de validação significa sempre – seja a contemplação teórica, seja a atividade do agir normativo – um distanciamento de qualquer vivencialidade³⁵⁵.

³⁵⁴ Cf. *Ibid.*, p. 91 *et seq.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

Com esse paradoxo fenomenológico, uma espécie de sujeito-objeto idêntico, Lukács consignava sua originalidade, deixando cravada a pedra angular de sua estética tardia. De fato, no capítulo 7 da *Estética*, intitulado *O caminho do sujeito ao espelhamento estético*, ele volta a se referir aos “paradoxos”, mas desta vez com o intuito de refutá-los, tomando-os como uma mera aparência, por trás da qual veríamos surgir a imagem de “autênticas contradições”³⁵⁶. Ao se apoderar efetivamente de seu objeto, a racionalidade “dialética” desfaz “o estado de coisas paradoxal”³⁵⁷. A dissolução dos paradoxos, entretanto, não modifica o teor geral do problema. Em termos amplos, ele é descrito da seguinte forma: uma “contradição entre o ato antropomorfizador de criação e recepção da arte e a reivindicação incondicional de sua validade objetiva (*objektive Geltung*)”³⁵⁸.

Ou seja, a arte nasce de um ímpeto antropomorfizador, isto é, de uma subjetividade que não abdica de suas ligações com o plano da vivência sensível; no entanto, as representações que surgem desse movimento, em vez de distorcerem e obliterarem o ser-assim das coisas, num ato de violência subjetivista, dão provas de uma singular e vigorosa capacidade, por parte desta subjetividade, de penetração, apropriação e elaboração da matéria tomada. A subjetividade auto-referida da arte é ao mesmo tempo subjetividade referida ao mundo, elevação à objetividade e apreensão de suas formas e conteúdos. Subjetividade e objetividade formam, no interior da esfera artística, uma unidade peculiar rica em contradições que nada tem de irracional, sendo, antes, deriváveis da própria racionalidade do fenômeno estético.

³⁵⁶ LUKÁCS, 1981a, I, p. 502. Observe-se que, ao dirimir os “paradoxos”, descobrindo em seu lugar “autênticas contradições”, Lukács não está apenas jogando com as palavras. Por detrás dessa distinção terminológica há uma mudança de eixo filosófica muito específica: do irracionalismo de Kierkegaard à dialética hegeliano-marxiana. Com efeito, quando o jovem Lukács considera como paradoxo os fenômenos típicos da esfera estética, a influência de Kierkegaard se faz direta. Em *Temor e tremor*, ao analisar o relato bíblico sobre a história de Abraão e Isaac, a fé é apresentada como um paradoxo, ou seja, como um fato que, não obstante verdadeiro, é absurdo, inexplicável, pois “capaz de fazer de um crime um ato santo e agradável a Deus” (KIERKEGAARD, 1979, p.140). É pela superação da moralidade que o paradoxo se caracteriza em Kierkegaard, pois se a moralidade representa para o indivíduo sua dissolução no geral, a fé consiste, por seu lado, numa superação da moralidade, na medida em que eleva o indivíduo acima do geral, pondo-o numa relação “absoluta com o absoluto”(Cf. *Ibid.*, pp.140-149). Para o jovem Lukács, como veremos mais adiante, esta elevação do indivíduo acima do geral, ou antes, essa coincidência entre o individual e o geral (o universal) é o paradoxo supremo, mas seu *locus* transcendental não é, como em Kierkegaard, a religião e sim a arte. A propósito da influência de Kierkegaard sobre o jovem Lukács, Cf. MACHADO, 2004.

³⁵⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁵⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

Ao rever o problema da relação sujeito-objeto na estética tardia, Lukács enfrentaria um complexo de questões correlatas, quase todas também discutidas no passado. Destes, o que merece destaque, pela sua centralidade no assunto, é o da relação entre singular e universal. Para finalizar essas rápidas considerações sobre a fenomenologia no jovem Lukács, convém agora pontuar o problema da singularidade e, com ele, o do conteúdo do conceito de autonomia.

4.3. O solipsismo da *Erlebniswirklichkeit* e a autonomia da arte como *Mißverständnis*

Nos manuscritos de 1912-1914, particularmente no capítulo intitulado *A arte como “expressão” e as formas de comunicação da realidade vivida*, Lukács esgrime a tese de que a singularidade, em sua dimensão “qualitativa”, é imperscrutável. A comunicação entre os homens só é possível pela redução do conteúdo comunicado ao seu aspecto “lógico”, “quantitativo”, portanto, pela exclusão do que é singular: “a ‘cor’, que na esfera lógica é comunidade, não tem nada a ver com as vivências dos sentidos e menos ainda com a diferença que, relativamente a sua qualidade, emerge nos diversos indivíduos”³⁵⁹. Existe uma “discrepância entre signo e coisa” inviabilizando a comunicação da experiência individual, pois o signo é “qualquer coisa de abstrato, uma redução que jamais colhe a qualidade particular do que é mais importante, aquilo que constitui o caráter vivencial da vivência”³⁶⁰.

Ora, isso poderia ser um bom motivo para anatematizar a racionalidade, a lógica, considerando-a um obstáculo a que se contraporiam as formas imediatas e intuitivas de comunicação. No entanto, Lukács derroga qualquer possibilidade de atalhos irracionais, o que é, diga-se de passagem, extremamente característico de sua *démarche* intelectual. Segundo o filósofo, o problema da comunicação não é superado pelas formas de expressão. Ele dá vários argumentos. Eis os mais importantes:

Por um lado, pela força de sugestão, os meios expressivos podem despertar a ilusão de uma comunhão, mas não caracterizam verdadeiramente nenhum encontro, já que sem a

³⁵⁹ LUKÁCS, 1974b, p. 18.

³⁶⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

mediação das palavras, toda e qualquer expressividade se esvai na indigência de sua falta de contornos e determinações. Por outro lado, os meios expressivos ou “estilísticos” – entonação, gesto etc. – também são mediadores e podem falsificar sentimentos e estados de alma. A intensidade de uma mensagem expressiva não é critério para julgar a autenticidade de seu efeito, “pois é sempre impossível decidir se este [efeito] provém da vivência ou se ao contrário foi produzido pelos meios expressivos”³⁶¹. Além disso, a expressão, por mais genuína que seja, não pertence ao transmissor, mas sim ao receptor, que se apropria do que foi transmitido segundo sua própria visão de mundo, seu próprio “esquema”. Os esquemas são estruturas individuais pelas quais cada um vivencia e capta o mundo que o cerca, “filtrando” o que lhe afeta sensivelmente desde o exterior, reelaborando-o de modo pessoal. Segundo Lukács,

cada homem vivencia diretamente nos outros homens somente suas próprias possibilidades de ação, sentimento etc., e consegue representar para si um elemento que – pela qualidade e possibilidade – resulta estranho à sua psique somente se o seu empenho intelectual aumenta e a intensidade da experiência diminui³⁶².

A vivência é sempre uma projeção de si mesmo na realidade, não uma projeção arbitrária, mas condicionada pelo seu objeto, pelo outro. Assim, posso vivenciar no objeto, projetando-me nele, apenas aquelas características que se relacionem ao meu próprio esquema. E isso explica o que diferencia a arte das formas de expressão da realidade empírica: nela, em virtude do esquema privilegiado que está na sua origem, cada receptor encontra uma confirmação positiva de sua própria personalidade:

Justamente o elemento mais pessoal, o caráter qualitativo purificado do esquema, não pode ter nada de unívoco na modalidade de seus conteúdos, de modo que, aquilo que na realidade da experiência vivida parecia representar uma força ofuscante, carente de correção e relativamente corrigível, na obra, na qual justamente esta conotação qualitativa é o objetivo pretendido e realizado, revela-se uma necessidade constitutiva e positiva. A obra de arte verdadeiramente completa, que corresponde a suas próprias normas, resulta numa imagem configurada que, a partir de sua própria forma, extrai o poder

³⁶¹ *Ibid.*, p. 30.

³⁶² *Ibid.*, p. 28.

de evocar nos homens de todos os tempos o seu aspecto mais pessoal e de fazê-lo aparecer como sua realização...³⁶³

O esquema da obra de arte é o da vivência purificada, isto é, normativa, que corresponde à sede de auto-realização e comunhão da subjetividade, sendo por isso capaz de despertar em todos os homens o sentimento ampliado de seu próprio ser singular. Aquele que se projeta na obra de arte, encontra nela uma pátria, uma comunidade. A razão de ser da obra de arte é então aclarada: ela consiste numa resposta ao solipsismo, “esta profunda miséria, o isolamento nunca superável do homem imerso na realidade vivida”³⁶⁴.

Aqui se realiza aquilo que em outras expressões humanas é negado ou permitido de maneira muito insuficiente e dúbia: o esquema da comunicação eliminou tudo o que é frágil – seja a abstração vazia, seja o elemento meramente pessoal – e a absoluta unidade do individual e do supra-individual parece, assim, alcançada na obra graças à conciliação dos contrários, à *coincidentia oppositorum*³⁶⁵.

A arte dá ao singular uma universalização sob medida, isto é, que não o desconsidera nem dissolve na uniformidade. O individual cresce, alarga-se, mas não perde suas particularidades. É o movimento inverso ao da teoria, que homogeneiza e abdica do particular, ou toma-o apenas mediatamente. Esta idéia germina nos manuscritos de Heidelberg, mas sua configuração acabada e redonda seria alcançada e exposta somente 50 anos depois, no texto definitivo da estética. Na juventude, Lukács persegue o problema, volta em torno dele e o envolve numa teia de conceituações inseguras, genéricas. Na verdade, as “ferramentas teóricas” em uso não se mostravam muito adequada para agarrar o objeto de sua busca: a unidade contraditória do singular e do universal. Mas isso não o impediu de reconhecer o fato. Em *A essência do pôr estético*, Lukács assinala que, na arte,

o “único”, o “singular”, não pode de fato encontrar-se em relação antitética com a “generalidade”, de qualquer tipo que seja; antes, a contraposição entre o “único” e o “geral” perde toda relevância neste modo de pôr; tudo que se dá como configuração formal válida é simultaneamente “único” e “geral” e é individualidade simbólica,

³⁶³ *Ibid.*, p. 56.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

singularidade canônica, e isso com uma tal exatidão que seu simbolismo, sua canonicidade, reside na própria singularidade³⁶⁶.

No entanto, ao mesmo tempo, Lukács separa “transcendentalmente” este fato normativo da faticidade empírica. A subjetividade do criador e a obra realizada estão tão distantes um do outro quanto a terra está das estrelas. Assim, não se pode falar efetivamente de uma superação do solipsismo pela estética, já que na obra o receptor não encontra a subjetividade do artista, mas uma subjetividade autônoma, isto é, o sujeito-objeto idêntico. A superação do solipsismo pela arte é uma ilusão e a vivência estética, por isso, define-se como um “mal-entendido”, um *Mißverständnis*. Nele funda-se a sua autonomia. A arte

...possui uma imediatez normativa e geral e possui um valor objetivo supra-individual que, por um lado, está necessariamente ligado aos processos subjetivos de sua realização, mas, por outro, e a partir destes processos, nunca é capturado em sua essência. Apenas esta singular e paradoxal colocação da arte entendida como eterno equívoco torna possível a autonomia e imanência da estética³⁶⁷.

Se a obra de arte não se confunde com as vivências individuais propiciadas por ela (nem com a subjetividade do criador), é porque toda obra é um ente por-si, fechado e isolado como uma mônada, um mundo próprio. Embora se destine à vivência, a arte está para além dela como individualidade autônoma³⁶⁸.

Como veremos no que se segue, todo este complexo de questões reaparece na tematização do capítulo 7 da *Estética*, que traz, não por acaso, o título de *O caminho do sujeito para o reflexo estético*. Trata-se aqui do mesmo “caminho fenomenológico” a que Lukács se refere constantemente em sua tese de doutorado, embora o termo não seja mais utilizado. Agora, porém, o filósofo examina o movimento fenomenológico à luz de uma aparelhagem conceitual visivelmente mais robusta, claramente fundamentada e orgânica. O antigo hibridismo cede lugar a um quadro teórico homogêneo e coerente, centrado nas

³⁶⁶ LUKÁCS, 1974a, p. 76.

³⁶⁷ LUKÁCS, 1974b, p. 37.

³⁶⁸ Segundo WEISSER (1992, p.41) “Lukács...distingue entre a ‘obra vivenciada’ e a ‘essência verdadeira’ da obra”. Cf. também MACHADO. In: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, 1997, p. 67.

formulações ontológicas de Marx e desenvolvido com o auxílio de algumas categorias-chaves da *Fenomenologia do espírito*. A síntese Hegel-Marx, levada a cabo em *História e consciência de classe* um tanto desastrosamente, atinge aqui um rebuscamento e uma precisão inéditos. Talvez seja um excesso dizer, mas se *non é vero é ben trovato*: ao se apropriar de Hegel, Lukács descerra o véu especulativo da dialética, o que Marx chamou de “invólucro místico” (*mystischen Hülle*), para exibi-lo na face límpida de seu “núcleo racional” (*rationellen Kern*)³⁶⁹.

4. 4. A refundação da relação sujeito-objeto na estética

4.4.1. A necessidade subjetiva da arte: um problema histórico.

Como vimos no capítulo anterior, para o Lukács de maturidade, a partir de um determinado ponto da história do desenvolvimento humano, os aspectos estéticos presentes no mundo da magia libertam-se e passam a configurar o mundo sob formas autônomas. Desde então, a arte jamais deixou de ser produzida, tornando-se, ao lado da ciência, uma chama permanentemente acesa na vida do homem. Sabemos que a arte impulsiona a subjetividade para além do solo da cotidianidade, mas que, diferentemente da ciência, isso não significa o abandono de sua dimensão sensível e subjetiva. A necessidade da arte é algo profundamente ligado à subjetividade. Ao retomar o problema da relação sujeito-objeto na estética de maturidade, Lukács principia investigando o teor mais geral da subjetividade estética, ao mesmo tempo em que chama a atenção para o fato de que, na história da filosofia, muitos souberam identificá-la, porém nenhum soube deduzi-la apropriadamente.

Tal foi o caso de Klopstock, que definiu a poesia como um meio de expressão que, ao retratar o mundo, sobretudo o homem e suas ações, “põe a alma inteira em movimento”³⁷⁰. Analisando o testemunho do poeta alemão, Lukács observa, em primeiro lugar, que suas palavras valem não apenas para a poesia, mas para as artes em geral, unificadas por princípios comuns. É próprio das artes colocarem a alma em movimento, despertando os afetos de um modo enérgico. Este movimento da alma inteira, diz Lukács em seguida, é a questão central a ser destacada. Central, na medida em que a subjetividade

³⁶⁹ MARX, 1962, p.27.

³⁷⁰ LUKÁCS, 1981a, I, p. 504.

estética é não só uma intensificação da subjetividade média, “normal”, da vida cotidiana, mas também e simultaneamente a restauração de sua integralidade.

Novamente, a questão do “homem inteiro”. Para Lukács, como já vimos, a constituição da individuação é essencialmente contraditória, pois na mesma medida em que amplia as capacidades e qualidades humanas em sua pluralidade, cerceia e fragmenta os indivíduos, gerando, por meio da especialização, sobretudo a partir do capitalismo, seres mutilados e disformes. É o preço do desenvolvimento, que Lukács encara sem nenhuma ponta de melancolia romântica:

Esta crítica não vê na divisão do trabalho senão o negativo, a fragmentação e amputação do homem, sem ter em conta que se trata só de uma etapa necessária da evolução da humanidade até o mais alto, nem que a divisão do trabalho mesma – apesar de seus modos de manifestação no capitalismo, que destroem e envilecem os homens – desperta, ao mesmo tempo ininterruptamente, qualidades, capacidades etc., do homem, e até promove seu desenvolvimento e a conseguinte ampliação e enriquecimento do conceito de totalidade humana. Por isso, inclusive, a etapa do capitalismo mais desfavorável ao homem inteiro não pode acarretar nenhuma renúncia ao homem inteiro mesmo. Ao contrário: quanto mais intensamente se desenvolvem as tendências fragmentadoras, tão mais intenso pode ser o movimento de reação a elas³⁷¹.

A necessidade de integralidade ou completude espiritual manifesta-se nas mais diversas formas de objetivação, como o mito, a religião, a arte, a filosofia e a ética, tornando-se uma aspiração consciente justamente quando, a partir de um determinado estágio de desenvolvimento das forças produtivas, de uma certa ampliação do bem-estar material e do ócio, a perspectiva de auto-realização humana se põe na linha do horizonte e, com ela, também a presença de obstáculos e ameaças. “Daí surge – inclusive conscientemente – a nostalgia da completude por meio da arte, tal como Klopstock a expressou³⁷²”.

Lukács quer e precisa mostrar que o reconhecimento de uma gênese histórico-social da arte não contradiz o princípio da sua universalidade. Os universais, para receberem um fundamento, não precisam estar associados ao princípio transcendental da *aprioridade*. Eles

³⁷¹ *Ibid.*, p. 505.

³⁷² *Ibid.*, p. 505.

podem ser reconhecidos e confirmados pela história. Evitando o emprego do termo “ontologia”, ainda estigmatizado como sinônimo de metafísica, Lukács volta a discutir a universalidade da necessidade estética. Em continuidade ao trecho acima citado acerca da conexão genética entre a arte e os conflitos decorrentes da divisão do trabalho, ele diz:

Mas uma análise mais cuidadosa tem que mostrar que não se trata só de motivos limitados a uma etapa histórica da evolução, senão também de outros motivos mais gerais que, naturalmente, a despeito de sua universalidade, a despeito de sua fundamentação imediata e aparentemente antropológica, não deixam por isso de ser de caráter social. Mas ocorre que sua base não é tal ou qual formação social concreta – pois esta determina só o modo e o grau de sua aparição – senão a essência do homem em sociedade³⁷³.

Ou seja, a arte nasce por encomenda de necessidades históricas, mas ao mesmo tempo inerentes ao ser social. Prevenindo-se contra eventuais mal-entendidos, Lukács procura dissociar sua exposição de qualquer concepção antropológica, pois não se trata de atribuir ao homem – tomado em abstrato – uma necessidade estética originária e natural. Dizer que a arte implica num determinado grau de socialização, isto é, no desenvolvimento, a partir do trabalho, de um conjunto de mediações objetivas e subjetivas, é eliminar o risco de fazer da arte uma necessidade “natural” como comer e procriar. Pois mesmo que não se possa estabelecer uma fronteira exata e dualista entre determinações antropológicas e determinações sociais, o fato é que as distinções existem. Basta pensar que a estrutura antropológica do homem, uma vez definida, passa a operar como base imutável da existência, ao passo que as determinações sociais seguem em frente num ciclo contínuo de elaborações e mutações cada vez mais decisivas:

A nosso ver, o homem, em seu vir-a-ser como tal e ainda mais em sua existência como homem, é um ser social. Mas, ao passo que, com a consumação do processo de sua hominização, sua estrutura antropológica se fixa no principal, em suas determinações, e não fica já submetida a nenhuma alteração qualitativamente decisiva, a evolução social produz em princípio e ininterruptamente novidade, e isso não só a respeito das relações dos homens entre eles, com a natureza etc., senão também enquanto estrutura interna do indivíduo mesmo³⁷⁴.

³⁷³ *Ibid.*, pp. 505-506.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 506.

Estes importantes esclarecimentos sobre a estrutura ontológica do ser social abrem, do ponto de vista estético, uma via segura para o desdobramento de novas constelações categoriais, como a relação entre essência e fenômeno. Para Lukács, a aspiração a uma existência plena de sentido, harmoniosa etc., passa inevitavelmente pela distinção entre aspectos humanos essenciais e inessenciais. Fundamental também em outros setores da vida, esta distinção se faz de modo peculiar no âmbito da arte:

Enquanto ciência, ética, religião etc., produzem, no que tange à relação entre fenômeno e essência, uma clivagem no homem e até mesmo uma oposição, a peculiaridade do estético, no âmbito dessa tendência geral, que se desenvolve sem uma consciência clara, é a aspiração para encontrar no fenômeno do ser presente a essência profunda que o habita³⁷⁵.

A arte representa a possibilidade única de vivenciar substancialidades plenas, não afetadas por fatores que fragmentam e limitam o sentido da existência. Ela nasce de uma aspiração antiga, quando a magia ainda ocupava o centro da vida e do pensamento dos homens. Na concepção mágica, essência e aparência se fundem numa realidade que dificilmente se deixa separar. Aspectos externos e contingentes são imediatamente associados ao destino e à personalidade individuais.

Quando a magia chamada simpática estabelece como ponto de partida o princípio de que tudo o que esteve alguma vez em contato com um homem pode influenciar seu destino – e, na prática mágica, sobretudo, o que pertence a sua pessoa física (cabelos, unhas, etc.) –, sem dúvida, encontra-se por trás dessa convicção o sentimento de que o homem está co-determinado – em algum sentido – de um modo essencial por tudo o que se encontra em qualquer relação, por distante e superficial que seja, com sua existência física. Isso se expressa também nas universais crenças mágicas sobre a relação do homem com seu nome³⁷⁶.

Tudo isso mostra – e é importante lembrar que Lukács sempre busca o arrimo de trabalhos antropológicos – que a distinção entre sujeito e objeto ainda não se fazia clara para os homens primitivos. Neste sentido, entende-se por que a iniciativa em identificar o

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 507.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 508.

que é substancial na vida e nos homens só tenha ganhado terreno com a dissolução do comunismo primitivo e a separação entre indivíduo e sociedade. A essência, o substancial, o que perdura no caráter de um indivíduo, molda-se pelo seu intercâmbio social, manifestando-se em sua conduta de vida. Lukács ilustra essa problemática aludindo à questão da responsabilidade. Ser responsável é agir como uma personalidade estável, afirmando uma continuidade do próprio caráter. A responsabilidade faz da essência um dado visível e, por assim dizer, passível de verificação. Ao mesmo tempo, continua o filósofo, a estrutura mais interior de uma individualidade se manifesta em momentos de negação da mera continuidade, carregados de sentido em sua pontualidade imediata:

Há sempre um momento (uma ação, um fato, uma idéia etc.) que se isola do fluxo contínuo e da estrutura da totalidade e se contrapõe ao indivíduo como algo que lhe representa fundamentalmente – para o bem e para o mal – como algo que contém a essência do indivíduo. E tudo o mais é deixado de lado como mera aparência, como coisa secundária³⁷⁷.

Estes casos excepcionais são momentos constitutivos da personalidade, pois, como atos de radicalidade, afirmam uma postura, definem um tônus moral:

Essa negação é essencialmente um afirmar, um ato efetivo de constituição da personalidade; quando não se apresenta, como nos períodos nos quais as forças sociais destroem as normas éticas e se ergue frente ao saber um ceticismo geral, a personalidade se dispersa por sua vez numa co-presença e sucessão de instantes desarticulados³⁷⁸.

A pergunta pela essência da vida e a substancialidade do homem encontrou na religião dois tipos de resposta. A primeira consistiu em prometer a continuidade da personalidade no além, “de tal modo que a fé se apresenta como a satisfação mais óbvia e popular daquela necessidade”. A segunda – de orientação mística e ascética - consiste em “simular uma fuga do individual e sua problemática, numa auto-dissolução no transcendente ou no cósmico”.

A arte esteve desde sempre muito mais ligada à primeira tendência. Lukács explica as razões disso:

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 510.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 510.

A preservação da personalidade no além cria uma larga superfície de contato entre a arte e a religião, já pelo fato de que ambas necessitam de alguma espécie de mimese, da reprodução da totalidade humana, para poder satisfazer essa necessidade de duração³⁷⁹.

Ao longo da história, a religião buscou se servir da arte a fim de fornecer imagens sensíveis dessa existência metafísica. No entanto, a tentativa de cooptação esbarrou sempre em limitações insuperáveis, já que a arte, por princípio, encerra um pendor mundano-sensualístico incompatível com a imagem religiosa da vida. Lukács interpreta a relação entre arte e religião como um conflito histórico, conflito raramente consciente e do qual a arte termina sempre por sair vitoriosa. A religião não pode acolher a mimese artística, que insere o homem em seu contexto histórico-social e evidencia suas múltiplas conexões com este mesmo contexto, conexões que são a expressão imanente e finita de sua condição. O homem que surge à luz dessa imagem não existe como uma substância eterna, que paira sobre épocas e relações sociais; trata-se de um homem cuja essência se mostra a partir de seu devir singular na moldura de suas relações concretas. Por isso, segundo Lukács, só a arte é capaz de distinguir e equilibrar, numa relação de aproximação, os planos da essência e da aparência, já que só a arte pode colher as determinações reais da vida dos homens. A religião “tem que arrancar forçosamente o homem de seu entorno natural, tem que eliminar de sua personalidade os reflexos anímicos enlaçados a sua interação com o mundo”³⁸⁰. O homem da religião é um ser abstrato, que existe como substância isolada e separada dos demais homens. Nas palavras de Lukács:

A religião não pratica só uma rigorosa seleção entre suas qualidades pessoais, senão que, além disso, converte o homem num solitário: cada qual se encontra só ante o juiz transcendente. Se são seus fatos, suas obras, o que contam, estas são rigidamente objetivadas, separadas de seu sujeito imediato; e se – em outras religiões – o que conta é somente a intenção, esta assume uma figura própria separada do resto da vida³⁸¹.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 511.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 512.

³⁸¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

A religião falsifica a imagem do homem. Selecciona de sua concreta existência apenas os aspectos que podem legitimar o dogma, eliminando tudo o que diz da autonomia e da auto-atividade do homem como ser histórico e social. Somente a mimese estética pode fornecer a este homem uma imagem plena de si mesmo. De fato, a arte ordena a totalidade das coisas por meio de um processo intensificador, que ressalta o essencial sem perdas ou danos para a dimensão fenomênica. Hemsterhuis percebeu este fato e o traduziu numa fórmula lacônica. Lukács cita o trecho correspondente: “A alma deseja espontaneamente apropriar-se do máximo número de idéias no menor tempo possível”³⁸². O que aqui se põe é justamente o problema da intensidade do reflexo artístico. Para Hemsterhuis - que foi, segundo Lukács, precursor de revelações importantes para a estética, como a divisão do trabalho dos sentidos e a formação de um meio homogêneo -, a arte não tem por tarefa apenas refletir a realidade, mas também criar uma imagem que ultrapasse a natureza em riqueza de determinações. Às importantes elucidações sobre a peculiaridade formal do estético de Hemsterhuis falta apenas a formulação do princípio hierárquico que organiza os elementos da obra, pois “sua determinação indica só a sucessão ou a co-presença dos elementos daquela riqueza”³⁸³. Esta observação de Lukács incide sobre a questão de princípio segundo a qual os problemas formais são sempre e simultaneamente problemas de conteúdo. Com efeito, o que está na origem da riqueza da arte é, acima de tudo, a necessidade universal de ampliação e completude do eu. Necessidade que se faz universal pela particularidade de cada formação histórico-social:

Naturalmente, esta universalidade não é universal senão pela comparação com a concreção histórico-social que lhe corresponde, na relação com ela. Considerada em si, é de suma concretude: contém as determinações básicas da relação entre o homem e o mundo, entre o sujeito humano e as forças que decidem, segundo leis, seu destino, seu bem e sua dor³⁸⁴.

No sentido de ilustrar seu argumento, Lukács se vale das palavras de Francis Bacon, para quem, a poesia dá

³⁸² *Ibid.*, p. 514.

³⁸³ *Ibid.*, p. 515.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 516.

ao espírito humano a sombra de uma satisfação naquele ponto em que a natureza lhe nega; sendo o mundo tão fundo quanto a alma, agrada ao espírito humano encontrar uma grandeza mais ilimitada, um bem maior, uma variabilidade mais absoluta do que aquela que se encontra na natureza das coisas. Por isso parece evidente que a poesia serve à magnanimidade, à moralidade e ao deleite, e ao mesmo tempo os exige. Por isso acredita-se que ela participa do divino, pois ela eleva e enobrece o espírito, na medida em que põe a forma da coisa em conformidade ao espírito e põe a razão do espírito em sintonia com a natureza da coisa.

E diz, em passo conclusivo:

Por isso sempre se acreditou (...) que a poesia está a serviço da grandeza do coração, da moralidade e do deleite, e que as promove. Por isso sempre se acreditou que ela participa do divino, pois eleva e amplia o espírito, subordina a aparição das coisas aos desejos do espírito, ao passo que o entendimento submete o espírito à natureza das coisas³⁸⁵.

Lukács observa que Bacon, assim como outros pensadores do Renascimento, têm sempre em vista o fato de que “a arte é chamada a criar um mundo adequado ao homem e à humanidade”³⁸⁶.

Estas idéias não seriam tão fecundas se não tomassem por centro a operação mimética. Para Lukács, tanto a idéia de um reflexo fotográfico sustentado pelo materialismo mecanicista, quanto o abandono da mimese pelo idealismo moderno desfiguram os procedimentos e fatos estéticos fundamentais. Neste sentido, Lukács finaliza suas considerações prévias sobre o problema da subjetividade estética lembrando o significado histórico do materialismo de Chernichevsky. Diz Lukács:

Na última etapa evolutiva do materialismo pré-dialético, entre os democratas revolucionários russos, começa a elaboração consciente da conexão indissolúvel entre o reflexo estético da realidade objetiva e a essência antropocêntrica da arte³⁸⁷.

³⁸⁵ *Ibid.*, pp. 516-17.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 517.

³⁸⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

Para Chernichevsky, que foi um crítico sagaz do idealismo hegeliano, em todas as reproduções estéticas da realidade, mesmo naquelas cujo conteúdo imediato é a natureza, o centro significativo é o homem. Diz o filósofo: “É preciso acrescentar que o homem contempla em geral a natureza com os olhos do possuidor e o que lhe parece belo na terra é também o que está relacionado com a felicidade e o bem-estar dos homens”³⁸⁸. Chernichevsky também compreendeu que Aristóteles, em sua *Poética*, já assinalara o caráter antropocêntrico e antropomórfico da arte. O pensador russo chegou aos umbrais de uma concepção verdadeiramente dialético-materialista da realidade. Mas aqui suas idéias não são mais do que intuições:

Esse importante passo adiante leva, no entanto, só aos umbrais da solução, e não à solução mesma, porque Chernichervisky, ainda que com mais clareza que Hegel em certos aspectos, limita-se a adivinhar, sem reconhecer nem conhecer claramente a vinculação econômica da humanidade com a natureza³⁸⁹.

Esta vinculação é a pedra de toque de toda reflexão acerca de problemas subjetivos. Isso vale, obviamente para o caso específico da subjetividade estética. Para Lukács, não se deve partir de uma “subjetividade pura”, mas sim identificar sua gênese social. As teorias estéticas que giram em torno de uma tal subjetividade pura findam por desembocar num formalismo pouco proficiente.

Quando falamos de um formalismo, em princípio, da subjetividade “pura”, o núcleo do problema consiste em que a subjetividade isolada é algo abstrato, uma abstração a respeito do mundo objetivo que a determina, que é responsável pela sua riqueza, sua profundidade etc., e que necessariamente permanece inseparável justamente da qualidade decisiva da subjetividade, de seu específico e mais individual ser-assim. Não há caminho direto que leve à concreção partindo dessa abstração, porque sua origem está nas impressões do mundo objetivo, porque a abstração em questão reduz a momentos subjetivo-formais um material tomado do mundo objetivo, e objetivamente elaborado; esse formalismo não pode se retransformar diretamente em conteúdo³⁹⁰.

³⁸⁸ *Ibid.*, *loc. cit.*

³⁸⁹ *Ibid.*, pp. 518-19.

³⁹⁰ *Ibid.*, pp. 519-20.

E aqui a falha ingênita dos filósofos citados e examinados por Lukács – como a do próprio jovem Lukács, podemos acrescentar – se faz perfeitamente clara: apesar de seus esforços, de sua tentativa de demarcar o lugar próprio da arte no âmbito da vida, faltava-lhes a compreensão dos elos mediadores que atam a subjetividade estética ao plano estrutural das relações materiais, da vida prática (cotidiana) em sua dimensão social e histórica. É justamente em função da construção destes nexos que Lukács elaborou o problema da relação sujeito-objeto. Para tanto, o filósofo tomou como ponto de partida o processo metabólico do trabalho e, com base no conceito de alienação, explicitou o movimento que a subjetividade realiza em direção ao plano estético.

4.4.2. A alienação e seu retorno

Como já vimos, foi com o propósito de esclarecer o processo de diferenciação das forças de objetivação próprias do homem sob a partir do solo comum da realidade empírica que Lukács, em sua juventude, voltou-se para à *Fenomenologia do espírito*. No entanto, dadas as suas convicções neokantianas à época, esta inclinação ao hegelianismo, ao procedimento genético-fenomenológico, não podia se desenvolver de modo coerente, sendo antes obrigada a sofrer uma brusca restrição. É o que se constata com a ausência do conceito fundamental de alienação (*Entäusserung*).

Ao examinar a estética do jovem Lukács, Nicolas Tertulian faz uma observação importante que nos ajuda a formular e esclarecer o problema em tela. Segundo ele, em sua exposição sobre a fenomenologia do processo artístico de criação, Lukács põe toda a ênfase no momento subjetivo, na idéia da “purificação” da subjetividade que marcha rumo ao sujeito-objeto idêntico. De forma que:

Em parte alguma é visível a idéia de que o acesso ao estado de plenitude e de organicidade da subjetividade graças à purificação e homogeneização das experiências vividas, estaria intrinsecamente condicionada pela conquista e pelo domínio do mundo objetivo, por uma completa inserção [do artista] na realidade exterior³⁹¹

De fato, Lukács concebe este movimento de ascensão como um processo de destilamento da subjetividade, que só muito abstratamente é relacionado ao movimento de

³⁹¹ TERTULIAN, *op. cit.*, p.162.

exteriorização e objetivação. Isso explica por que o conceito de alienação não aparece na descrição de seu “caminho fenomenológico”. Nesta época, Lukács não podia ir muito longe em sua ligação com Hegel, pelo fato de que sua teoria era a dualidade entre norma e empiria. O plano normativo não nasce de uma “apropriação” da objetividade, mas sim do apriorismo das faculdades. Assim, embora almejasse à construção de um pensamento capaz de provar que a objetividade estética é uma instância autônoma, fundada na sua própria constituição categorial, e que nela norma e vivência, universalidade e historicidade, não se excluem, este impulso para o concreto se defrontaria com as limitações de uma teoria cifrada no sujeito. Contradição que não podia se resolver senão por uma reformulação de princípios, a começar pela demolição da muralha transcendental do neokantismo.

Assim, não é casual que o conceito de alienação apareça em *História e consciência de classe*, justamente numa época em que seu autor rompe com o neokantismo, concebendo as interdições fixadas pelo transcendentalismo como uma reificação, um limite histórico a ser supracumido com o advento da consciência de classe do proletariado. A missão do proletariado é justamente reapropriar-se dos produtos de sua alienação, dissolvendo seu caráter de coisa, ou seja, libertando-os da lógica auto-referida, fechada em si mesma, da engrenagem capitalista. Através do conceito de alienação, Lukács religa internamente os pólos da relação sujeito-objeto. A síntese Kant-Hegel é suplantada pela síntese Hegel-Marx. Por esse caminho, Lukács chegará a um domínio claro da dialética de Hegel, vindo a se tornar um dos mais importantes intérpretes e decifradores da obra de juventude do filósofo alemão³⁹². Este domínio iria se refletir na consciência dos erros de *História e consciência de classe*, demarcando assim os limites da aproximação entre Hegel e Marx. Mas é também a consciência desse limite que cria as condições para uma ampla apropriação do legado hegeliano. O próprio Marx, nos *Manuscritos*, declara expressamente que “encontram-se nela ocultos [na *Fenomenologia*], todos [grifo do próprio Marx] os elementos da crítica [ao mundo estranhado], muitas vezes *preparados e elaborados* de

³⁹²Ao assistir à conferência de Lukács sobre o jovem Hegel, em 1949, na França, Jean Hyppolite rendeu homenagens ao filósofo marxista e afirmou que a argumentação ali exposta parecia-lhe “corresponder a uma interpretação agora clássica desta obra”. Ele se referia a “sua distinção sobre os três momentos: o que não é ainda uma história; aquele no qual, no lugar das ‘figuras da consciência’, surgem as ‘figuras de um mundo’ e o espírito cria a si mesmo; e, finalmente, aquele no qual ele se interioriza na religião e sua história”. E conclui: “Tenho a impressão de que agora a interpretação da *Fenomenologia* pode ser objetiva”. *Debate sobre O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana*. In: COUTINHO; NETTO (Orgs), 2007, p. 108-09.

modo que suplantam amplamente o ponto de vista hegeliano”³⁹³. Ora, semelhante declaração de Marx – talvez, dentre todas as outras sobre a importância de Hegel, a mais incisiva – certamente calaria fundo na alma do filósofo húngaro. Isso explica porque a estética tardia expandiu as margens do princípio fenomenológico presente já na estética de juventude, uma expansão considerável, mas que em nenhum momento contradiz a base ontológica materialista, instituída de acordo com as orientações formuladas pelo próprio Marx em seus *Manuscritos*.

Em *O jovem Hegel*, Lukács clarifica o conceito de alienação em suas três acepções, retomando-as na *Estética* com finalidades analíticas e determinativas. A primeira, conectada ao processo de objetivação do trabalho, descreve o processo de objetivação social por meio da atividade individual. Os indivíduos, alienando-se, criam seu próprio mundo comum, posto frente a eles como uma realidade objetiva. Na segunda acepção, a alienação constitui a objetividade reificada, isto é *positiva*, (um prenúncio do conceito marxiano de fetichismo), já que esta objetividade instituída pelos indivíduos possui sua própria lógica, uma lógica autônoma, não controlável pelos indivíduos. Hegel chega até aqui através da economia política. Porém, a metafísica reivindica seus direitos, impondo uma terceira concepção: a alienação como a objetividade em geral, determinada pela idéia e destinada a ser superada no desenlace final do sujeito-objeto idêntico.

Baseado na crítica de Marx a Hegel, Lukács opera uma distinção interna, que não estava clara para o próprio Hegel, entre a segunda acepção, ou seja, a alienação como objetivação estranhada, típica do capitalismo, e a primeira, a alienação como objetivação em geral, inerente à atividade humana. No caso da terceira acepção, o esforço de Lukács se dá no sentido de mostrar que apenas no campo da arte é legítimo – e até certo ponto – falar de uma superação da objetividade pela unidade do sujeito-objeto. Como veremos daqui em diante, Lukács assimila e refunde o conceito de alienação, adequando-o em suas três acepções às novas medidas que seu pensamento lhe impõe.

4.4.2.1. O trabalho como fundamento da relação sujeito-objeto

No prefácio à *Fenomenologia do espírito*, Hegel explica que sua obra é a descrição do processo pelo qual a “consciência natural” ascende até o verdadeiro saber, passando por

³⁹³ MARX, 2004, 122.

uma sucessão de metamorfoses, de “figuras” intermediárias. Seu objeto é a experiência que a consciência faz de si, isto é, “o movimento em que o imediato, o não-experimentado, ou seja, o abstrato – quer do ser sensível, quer do Simples apenas pensado – se aliena e depois retorna a si dessa alienação”³⁹⁴. Experiência histórica, ou seja, a marcha do espírito absoluto que em seu devir se faz realidade, natureza, sociedade, cultura. Mas também experiência individual, pela qual cada um contribui na obra universal com seu próprio esforço. O mundo é obra da atividade dos indivíduos. No capítulo sobre a “razão observadora”, Hegel estabelece o princípio deste movimento: “Linguagem e trabalho são exteriorizações nas quais o indivíduo não se conserva nem se possui mais em si mesmo, senão que nessas exteriorizações faz o interior sair totalmente de si, e o abandona a Outro”³⁹⁵.

Ora, a “inversão materialista”, consiste em tomar o trabalho singular – e não o “espírito” – como momento originário da constituição do processo de exteriorização. E com o trabalho, também a objetividade natural surge como determinação originária, pois o trabalho é a ação do sujeito frente a uma objetividade independente e inderivável. Segue-se daí que, pelo trabalho, o homem surge como sujeito e a natureza, que existe por si, como objeto deste sujeito. Em seu movimento concreto, esta relação sujeito-objeto é o processo de exteriorização do sujeito que age sobre a objetividade dada, um movimento duplo: a alienação deste sujeito de si mesmo e o retorno a si dessa alienação. Lukács explica este duplo movimento de exteriorização no trabalho:

No trabalho, subjetividade e objetividade precisam se unir de maneira inseparável: a eficácia da teleologia posta pelo sujeito depende exclusivamente de que o ser-em-si do objeto do trabalho e da ferramenta seja corretamente refletido. Por outro lado, sua objetividade permanece morta, estranha ao homem (*menschenfremd*), estéril, se não é alimentada pela subjetividade que se estranha de si mesma e volta a si desse estranhamento. (*Entfremdung*)³⁹⁶.

Pelo trabalho, o homem cria uma realidade humanamente ordenada, superando as formas naturais que o cercam e desenvolvendo seu ser interior. Este movimento é efetuado em duas direções. Primeiro, a subjetividade precisa quebrar a barreira do não-saber, a

³⁹⁴ HEGEL, 2000, p. 40.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 198.

³⁹⁶ LUKÁCS, 1981a, I, p. 520.

distância que a separa das coisas, pela captação das leis que regem os objetos externos e os meios para submetê-los a seus fins. A subjetividade assim objetivada volta-se para um mundo *desconhecido, estranho*³⁹⁷, a fim de conhecê-lo e dominá-lo. Este empreendimento resulta na criação de um bem útil, o qual, posto a serviço dos homens, é incorporado a sua existência subjetiva e objetiva. O problema é que tais objetos criados pelo homem podem, por razões sociais, adquirir formas inóspitas ao seu criador e aos demais. Nestes casos, a alteridade natural e inadequada ao homem é substituída por uma determinação social estranhada³⁹⁸, na qual o homem não se reconhece. O ato de alienação torna-se estranhamento na medida em que o objeto da alienação – ou exteriorização – apresenta-se como coisa morta, ressequida, quando não “se alimenta” desta subjetividade, portanto, quando, em vista de sua hostilidade, não é por ela vivificada e vivenciada. Em seus *Manuscritos de Paris*, Marx forneceu exemplos. Convém, aqui, citar um deles:

O selvagem na sua caverna – esse pitoresco elemento natural oferecendo-se para fruição e abrigo – não se sente estranho, ou sente-se, antes, como em casa, como o *peixe* na água. Mas o porão dos pobres é uma habitação hostil, que ‘a ele resiste como potência estranha, que apenas se lhe entrega na medida mesma em que ele entrega a ela seu suor de sangue’, [habitação] que ele não pode considerar como seu lar – onde ele pudesse finalmente dizer: aqui estou em casa –, onde ele se encontra, antes, [como estando] na casa de *outro*, numa casa *estranha*, que diariamente está à espreita e o expulsa, se não pagar o aluguel³⁹⁹.

Este exemplo ilustra claramente o problema da objetividade morta, que se petrifica diante do sujeito ativo. Este se aliena e, pelo ato teleológico, produz seu objeto. Retorna a si de seu ato, mas depara com uma objetividade morta, que lhe é estranha e lhe hostiliza. A unidade sujeito-objeto foi fraturada. Para fechar o ciclo da criação, isto é, da produção e cultura do ser social, os objetos precisariam ser colocados a serviço das necessidades humanas e reconhecidos pelo sujeito como obra e extensão de sua subjetividade. Desse

³⁹⁷ O termo *Fremde*, de onde deriva *Entfremdung*, recobre tanto a idéia de “estranho” quanto de “desconhecido”. Lukács usa *Fremdheit* para falar desse tipo de “estranheza” do homem em face da natureza. Cf. *Ibid.*, p. 521.

³⁹⁸ Lukács (1973, p. 826) observa que esse estado de coisas configura o que o jovem Hegel, no período de Berna, para caracterizar a sociedade moderna, designava como “positividade”, ou seja, uma “instituição ou complexo ideológico que se contrapõe à subjetividade dos homens e sobretudo à subjetividade prática, como uma morta e estranha objetividade”.

³⁹⁹ MARX, 2004, p.146.

modo, a subjetividade se faz objetiva na criação e a objetividade criada se faz universalmente subjetiva em sua disponibilidade social.

Essa é, pois, a estrutura da relação sujeito-objeto no processo de trabalho. Por sua complexidade, observa Lukács, esta unidade de contrários da relação sujeito-objeto nunca foi, nem para a consciência comum, nem mesmo para a filosofia, uma realidade evidente e de fácil inteligibilidade. Em todas as épocas constata-se a prevalência de visões dualistas, unilateralmente fundadas, separando a objetividade da subjetividade e fazendo, ora de uma, ora de outra, potências autônomas, hipertróficas. O mito do demiurgo seria um caso exemplar da aniquilação da objetividade em favor de uma subjetividade onipotente, que não encontra nenhuma resistência externa diante de si; já o fetichismo das categorias econômicas denunciaria precisamente a tendência oposta a não enxergar, nas objetivações do ser social – em que pese seu caráter estranhado, que faz o trabalhador se sentir “condenado” diante delas –, aquilo que elas realmente são, ou seja, criações humanas e não fenômenos meramente naturais. Ao esboçar os traços gerais dessas duas vertentes simétricas, Lukács observa que, historicamente, a análise correta do problema só veio a lume com Marx, quando este, nos *Ökonomisch-Philosophische Manuskripte*, passou criticamente em revista os fundamentos da filosofia de Hegel.

Lukács cita Marx textualmente, chamando a atenção, em primeiro lugar, para aquilo que considera como um “filosófico ovo de Colombo”, a saber, a “inderivabilidade da estrutura objetiva da realidade”. Eis o primeiro trecho citado:

O homem é imediatamente um ser natural. Como ser natural e como ser natural vivo, está, por um lado, munido de forças naturais, de forças vitais (...) Um ser que não tenha sua natureza fora de si não é nenhum ser natural, não toma parte na essência da natureza (...) não é nenhum ser objetivo (...). Mas um ser não-objetivo é um ser não efetivo, não sensível, apenas pensado, isto é, apenas imaginado, um ser da abstração⁴⁰⁰.

Do núcleo desta argumentação em torno da categoria da objetividade, ou seja, da assertiva de que o ser é, antes de tudo, um ser objetivo, surge uma nova e correta forma de compreensão da relação teleológica do homem com o mundo externo. Se o fator primário é

⁴⁰⁰ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 521. Citamos o trecho conforme a tradução de Jesus Raniere. Cf. MARX, 2004, 127-28.

o mundo objetivo sobre o qual agem os sujeitos, e não uma misteriosa força modeladora da matéria, força que paira não se sabe onde, diz Lukács, “termina de uma vez para sempre o sonho do demiurgo”. E explica:

a ação do trabalho é “só” – mas este “só” abarca toda a história humana –, a transformação, correspondente aos fins humanos, das formas de objetividade presentes em si, mediante o conhecimento finalístico e a aplicação das leis intrínsecas àquelas objetividades⁴⁰¹.

A segunda determinação marxiana grifada por Lukács fere o problema da atividade sensível, portanto, da subjetividade. Trata-se, mais especificamente, do caráter genérico dessa atividade:

O comportamento *efetivo, ativo*, do homem em relação para consigo mesmo na condição de ser genérico, ou o acionamento de seu [ser genérico] enquanto um ser genérico efetivo, ou seja, na condição de ser humano, só é possível porque ele efetivamente explicita (*herausschafft*) todas as suas *forças genéricas* – o que é possível somente mediante a ação conjunta dos homens, enquanto resultado da história – comportando-se diante delas como frente a objetos de sua ação, o que, inicialmente, só é possível sob a forma de estranhamentos⁴⁰².

A idéia é clara: a ação do homem sobre o mundo externo implica, invariavelmente, na manifestação ativa e passiva de sua generidade, pois a obra produzida vale socialmente. Sobre isso, Lukács destaca ainda outra importante passagem:

Precisamente por isso, na elaboração do mundo objetivo, [é que] o homem se confirma, em primeiro lugar e efetivamente, como ser *genérico*. Esta produção é a sua ativa vida genérica operativa. Através dela, a natureza aparece como a sua *obra* e a sua efetividade (*Wirklichkeit*). O objeto do trabalho é portanto *a objetivação da vida genérica do homem*: quando o homem se duplica não apenas na consciência, intelectual[mente], mas operativa, efetiva[mente], contemplando-se, por isso, a si mesmo num mundo criado por ele⁴⁰³.

⁴⁰¹ *Ibid.*, pp. 521-22.

⁴⁰² MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 522; MARX, 2004, p. 123. (Tradução ligeiramente modificada por nós)

⁴⁰³ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 522; MARX, 2004, p. 85.

Aqui, a questão do estranhamento social também se apresenta em suas formas justas. Ao esclarecer os elos entre atividade sensível objetivadora e genericidade, Marx desfaz o nó especulativo de Hegel, para quem objetivação e estranhamento se fundiam numa mesma coisa. Em Marx, o estranhamento social é uma forma específica de objetivação, vale dizer, uma objetivação que, como já explicamos acima, põe em antagonismo ou dessintonia a atividade individual e a vida do indivíduo como ser genérico. Numa determinação mais concreta, isto significa que o estranhamento é a negação da genericidade do indivíduo, pois o produto que se aparta do sujeito é justamente a negação de sua obra enquanto ser genérico. Segundo Lukács:

Ao contrário do que acreditava Hegel, o estranhamento está muito distante de uma simples identificação com essa situação [a objetivação da vida genérica pelo trabalho], pois justamente ele – isto é, o estranhamento concreto, produzido pela concreta divisão do trabalho das sociedades de classe, pelo capitalismo antes de tudo – é o que obscurece e às vezes até destrói a vida genérica do indivíduo. “Mas quando – segue dizendo Marx para expor esse fato – o trabalho estranhado arrebatava ao homem o objeto de sua produção, arrebatava sua *vida genérica*, sua real objetividade genérica”⁴⁰⁴.

O esquema esboçado por Lukács a partir dos excertos marxianos não visa esclarecer só o principal nexos categorial da relação sujeito-objeto, mas também e especificamente fundamentar a necessidade básica que move o homem na direção do comportamento estético. Trata-se da “necessidade de viver um mundo a uma só vez real, objetivo, e adequado às mais profundas exigências do ser-homem (do gênero humano)”⁴⁰⁵. O trabalho é o nexos que sempre faltara no encadeamento da fundamentação. Todas as questões que surgem de dentro do mundo da arte encontram no princípio da humanização do homem pelo trabalho sua possibilidade efetiva de explicação. O comportamento estético é um lançar-se vertiginoso na realidade, um mergulho fundo na vida, mas também e ao mesmo tempo um ir-além dessa mesma realidade, sua superação dialética, na exata medida em que implica num apaixonado e interessado esforço de torná-la humanamente habitável. Separar metafisicamente os dois processos é cair em erro. Tanto quanto o processo de trabalho, o

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 522.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 523.

comportamento estético constitui uma unidade de contrários. As diferenças, entretanto, não são irrelevantes. Lukács explica:

A unidade desse ato ocorre num nível mais espiritual e mais consciente do que o próprio trabalho, no qual a teleologia que transforma o objeto do trabalho resulta inseparável da captação dos segredos da matéria dada. Mas enquanto que no trabalho se trata sempre de uma relação puramente prática entre o sujeito e a realidade objetiva, razão pela qual a unidade do ato não é mais do que um princípio coordenador do processo do trabalho e por isso perde sua significação na consumação desse processo, para atingi-la de novo no próximo movimento, na arte, ao contrário, essa unidade obtém uma objetivação própria; tanto o ato mesmo quanto a necessidade social que a suscita tendem a essa captação, fixação, eternização da relação do homem com a realidade, à criação de uma coisa objetiva na qual se encarna essa unidade sensível e significativa capaz de evocar precisamente uma tal impressão⁴⁰⁶.

A descrição desse processo evidencia que, em termos subjetivos e objetivos, a subjetividade estética se move num patamar de elaboração espiritualmente mais complexo que o trabalho. A complexidade do comportamento estético aumenta devido a sua ambivalência. Por um lado, a mimese artística não pode se furtar ao desafio de captar fiel e substancialmente traços essenciais da realidade; por outro, essa captação se nutre de um profundo envolvimento subjetivo, ou melhor, de uma força antropomorfizadora que satura e contagia seu objeto com todo um conjunto de significações humanas, configurados em processos altamente individualizados. Aqui, a exigência de objetividade não tolhe os direitos eternos e inalienáveis da subjetividade – fantasia, emoção, partidarismo etc. Além disso, esta subjetividade atuante na esfera estética, se for de fato capaz de alçar-se ao ser-assim das coisas, de penetrá-los e descobrir seus segredos, não poderá se confundir com uma subjetividade meramente particular (*Partikularität*). Em outras palavras, a transformação da realidade objetiva dada em realidade para o homem, adequada aos seus anseios mais puros, não é obra de uma subjetividade fixada em sua vida meramente pessoal. Nos termos do autor:

Mas o sujeito singular-particular não pode de modo algum produzir esta adequação; suas exigências subjetivas individuais não podem

⁴⁰⁶ *Ibid.*, pp. 523-24.

ultrapassar nunca uma nostalgia impotente, um desejar e opinar estéril e sem objetos. Pois a adequação de que falamos não é nada mais que uma manifestação do trabalho que a humanidade mesma tem realizado ao largo de toda a sua história com a natureza, com as inter-relações entre o homem e a natureza, com o homem e no homem mesmo: aquilo que, com uma expressão de Marx, temos chamado de metabolismo da sociedade com a natureza⁴⁰⁷.

O significado efetivo desse metabolismo, como já foi visto em contextos anteriores, é uma transformação não apenas da realidade externa, do entorno natural, mas também da própria subjetividade que, direta e indiretamente, está ligada ao metabolismo material. Portanto, a arte, que se desenvolve como uma atividade voltada especificamente para a transformação do momento subjetivo, para a humanização interior do homem, não poderia jamais ser mera projeção de sentimentos e veleidades particulares, sem eco e respaldo na vida efetiva. O mundo da arte é eficaz apenas porque expressa possibilidades inerentes ao objeto real e, desse modo, finalidades humanas possíveis. A arte não descumpra o princípio teleológico básico de toda atividade humana e neste sentido sua referência ao homem não é imputação pessoal de sentido, mas desvelamento de sentidos humanos objetivamente postos, ainda que apenas latentes:

Tudo isso mostra que a adequação das formações estéticas às necessidades do gênero humano não implica nenhum subjetivismo, senão que, ao contrário, nela se expressa o caráter específico da mimese estética, ou seja, que o pôr estético de uma tal adequação não pode ser senão um caso particular do reflexo da realidade objetiva independente da consciência⁴⁰⁸.

4.4.2.2. A relação sujeito-objeto na arte

A fim de aclarar a especificidade desse sujeito estético, Lukács adentra por uma intrincada discussão epistemológica, cujos passos fundamentais serão reconstruídos a partir de agora.

Em primeiro lugar, Lukács procura remover dois preconceitos: 1) que a mimese estética é uma ilusão; 2) que há na arte qualquer coisa de irracional, hostil ao

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 524.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 526.

conhecimento. Estes extremos dissolvem o problema real numa poeira de pseudo-soluções. A elas opõe-se a via científica justa: a epistemologia materialista. Para Lukács, não pode haver dúvidas de que a objetividade independe da consciência, portanto, de um sujeito. No entanto, disso não se segue nenhuma polarização abstrata, já que ambos se relacionam transitivamente. Transitividade que possibilita a existência de uma objetividade que está epistemologicamente condicionada à existência de um sujeito. Trata-se da objetividade estética. Nas suas palavras: “a proposição ‘não há objeto sem sujeito’, que na teoria do conhecimento tem uma significação puramente idealista, é, ao contrário, fundamental para a relação sujeito-objeto na estética”. A essa declaração, segue-se um primeiro aporte explicativo. Convém citá-lo na íntegra:

Como é natural, também todo objeto estético é em si algo que existe com independência do sujeito. Mas entendido desse modo, o objeto existe apenas materialmente, não esteticamente. Quando se põe sua positividade estética, põe-se ao mesmo tempo um sujeito estético, pois a essência estética do objeto consiste, como temos dito várias vezes, em evocar certas vivências no sujeito receptor por meio da mimese, que é uma forma específica de espelhamento da realidade objetiva. Quando se prescinde disso, a formação estética deixa de existir como tal; será um bloco de pedra, ou de tela, um objeto como outro qualquer, que sem dúvida existirá como tal objeto independente de toda consciência, de toda subjetividade. A proposição “não há objeto sem sujeito” se refere, pois, exclusivamente à natureza estética de tais formações⁴⁰⁹.

Mas não seria esse argumento extensivo ao universo de todos os objetos produzidos pelo homem, já que todos eles, como produtos humanos, só passam a existir efetivamente, em ato, quando devidamente manejados? Uma ferramenta que, durante um naufrágio, perdeu-se no fundo do mar não deixaria de ser uma ferramenta justamente por lhe faltar um sujeito? Para Lukács, há uma diferença crucial do ponto de vista epistemológico entre esses dois planos, isto é, entre estética e técnica. Certamente, uma ferramenta qualquer, se isolada de todo contexto social, de toda perspectiva de uso, desaparece do horizonte que lhe dá sentido e existência, incorporando-se a um contexto “natural” – o fundo do mar – e ali existindo como qualquer outra coisa que não uma ferramenta. Ocorre que essa situação,

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 526-27.

segundo Lukács, não é um problema de ordem epistemológica, mas sim de ordem prática. Nas suas palavras:

Porém, contemplada socialmente, essa vinculação da objetividade específica à possível função técnico-econômico-social é algo tão puramente objetivo como a circunstância de que todo objeto natural esteja vinculado, para a sua particular existência, a um determinado lugar do processo natural e, alheado desse lugar, perde também seu ser particular (os dois processos são sem dúvida qualitativamente distintos, mas isso não afeta a igualdade geral quanto à vinculação do concreto ser-objeto a esses processos). O trabalhador que utiliza uma ferramenta ou serve a uma máquina não é sujeito desse objeto em sentido epistemológico, e a sua existência desse objeto não pode depender de um tal “sujeito”. Ambos juntos são partes de um processo técnico-econômico-social, e a subjetividade do trabalhador em relação ao objeto-ferramenta é uma subjetividade prática, não epistemológica⁴¹⁰.

Retenha-se o núcleo do argumento: todo objeto, inclusive os naturais, a fim de existir em sua efetividade própria, requer um contexto objetivo, um contexto de relações que permita sua objetivação. Em se tratando de uma ferramenta, cujo contexto é uma certa organização “técnico-econômico-social”, não se pode falar de vínculo epistemológico, mas sim de conexões prático-objetivas:

Sem dúvida, de acordo com a concepção várias vezes exposta, a formação estética é também momento de um processo social. Mas a grande diferença consiste em que sua função social é a evocação mimética, isto é, a criação de uma peculiar relação sujeito-objeto, no seio da qual a formação pode finalmente converter-se num objeto estético⁴¹¹.

Com esta distinção, Lukács quer enfatizar o peso do momento subjetivo no campo da arte. Aqui, o objeto está sempre referido à subjetividade, ganhando sentido a partir da vivência do fruidor. A obra de arte é um “mundo” – “o mundo próprio dos homens” – que evoca em cada receptor ressonâncias particulares, ligadas à sua singularidade. Não há dúvida de que a objetividade estética se diferencia também da objetividade teórica, a qual

⁴¹⁰ *Ibid.*, pp. 527-28.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 528.

se impõe pela sua referência direta – correta ou falsa – a um mundo que existe por si e cuja relação com o sujeito é de caráter desantropomorfizador.

Ter clareza acerca dessa distinção é fundamental para compreender certas transposições conceituais ou categoriais inadequadas feitas a partir do terreno estético. Segundo Lukács, não é raro na história da filosofia que leis intrínsecas ao mundo da arte sejam aplicadas acriticamente a contextos diversos, gerando deformações e confusões conceituais. Assim, escreve ele:

seria fácil mostrar que os particulares matizes com os quais operam, por exemplo, Schopenhauer ou Nietzsche, ao colocarem a proposição “não há objeto sem sujeito”, estão amplamente determinados por vivências estéticas e por inadmissíveis generalizações destas a outros terrenos⁴¹².

Esta tese precisa aqui ser sublinhada: o postulado idealista da interdependência entre sujeito e objeto, em alguns casos, é decorrência de uma estetização da realidade. Também é possível entender determinados fenômenos religiosos à luz dessa problemática. Se a religião genuína jamais põe em dúvida a objetividade de Deus, aquelas expressões religiosas que surgem, por exemplo, em contextos místicos, tendem a uma subjetivação do objeto divino, na medida em que Deus se torna objeto de uma experiência subjetiva. Aludindo a estas relações promíscuas entre categorias estéticas e esfera religiosa, Lukács observa que o problema envolve pensadores de vulto da filosofia especulativa como Plotino e Schelling (este último de forma consciente), nos quais a arte é chamada a pavimentar o caminho para uma verdade inatingível por outras vias. No entanto, é em Hegel que essa infiltração da estética mostra toda a sua força, localizando-se na tese da conversão da substância em sujeito. Lukács cita o famoso trecho da *Fenomenologia do espírito* a esse respeito:

Mas esta substância que é Espírito – diz Hegel –, é o *via-a-ser* do que ela *em si* já é; e só como tal *vir-a-ser* reflexo em si mesmo é ela em si e em verdade o Espírito. Ele é em si movimento, que é conhecimento – a transformação daquele *Em-si* no *Para-si*, da *Substância* no *Sujeito*, do objeto da consciência em objeto da autoconsciência, isto é, no objeto igualmente superado ou no conceito. Esse conhecimento

⁴¹² *Ibid.*, p. 528.

é o círculo que se volta sobre si mesmo, que pressupõe seu começo e só o alcança ao final⁴¹³.

Para além dos problemas já apontados por Marx em relação a esta transformação, diz Lukács, existe aqui uma profunda imprecisão conceitual, já que a idéia da volta aos começos evoca uma coesão de caráter antes estético que ontológico. Eis seu comentário:

De fato, a última proposição, a unidade dinâmica circular do começo ao final, dá ao sistema aludido por Hegel algo do caráter de uma obra de arte, haja vista que a coesão fechada de um sistema – ainda que seja um sistema idealista, não concebido como sistema aberto, provisório, carente de complementação, destinado ao desenvolvimento posterior – não comporta de modo algum, necessariamente, uma volta aos começos ou aos pontos de partida⁴¹⁴.

Para fazer sentido, este retorno ao começo, “no sentido metodológico da negação da negação”, precisaria ser compreendido como o fez Lênin, isto é, como uma “mera ‘volta aparente ao velho’”, portanto, não como um retorno efetivo. É somente no terreno da estética que essa idéia corporifica um princípio verdadeiramente operante. Para Lukács, sua efetividade é especialmente visível no drama:

Esta constância, este regresso aos começos, é na tragédia e na comédia de caráter tão acusadamente estético que muitos a atacaram em nome da verdade natural (por exemplo, Strindberg em sua juventude), mas sem conseguir impor-se esteticamente⁴¹⁵.

Lukács não expõe, aqui, as mediações de seu raciocínio, mas conhecemos seu sentido geral de outros contextos: na literatura, o final ilumina o princípio, o conflito que se esboça, por exemplo, no primeiro ato do drama e que não se revela plenamente até o desfecho da trama. Como vimos no capítulo III, na obra de arte, a estrutura da trama, a sucessão e desfecho dos acontecimentos, obedecem a uma finalidade posta pelo autor, que assim inverte a lógica da causalidade real, partindo do fim. Mas além dessa circularidade formal, existe ainda uma circularidade de conteúdo. Em sua *Teoria do Romance* Lukács apresenta um caso típico: o

⁴¹³ *Ibid.*, p. 530.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 531.

⁴¹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

romance do dinamarquês Pontoppidan, *Lykke-Per*, (*Hans im Glück* na tradução alemã – *Pedro, o feliz*). A ilustração é aqui oportuna.

O herói deste romance vive um ciclo de decepções, mas decepções causadas pela saciedade de seus desejos e sonhos. Trata-se de um jovem que se rebela contra a pobreza e o pietismo de suas origens familiares e parte para o mundo, provando de tudo o que ambiciona para ao final descobrir o sem-sentido das coisas, retornando ao seio da religião e vivendo seus últimos dias de forma resignada e solitária. Eis como Lukács explica o final da história:

A transcendência desse desfecho, que se tornou clara, e sua harmonia pré-estabelecida com a alma – harmonia que aqui se torna visível – lançam uma luz de necessidade em cada erro precedente, e de fato, vistos a partir deles, a relação dinâmica entre alma e mundo sofre uma reviravolta: é como se o herói tivesse permanecido sempre o mesmo e, como tal, repousando em si, houvesse contemplado o desfile de acontecimentos; é como se toda ação tivesse consistido somente em que fossem erguidos os véus que encobriam essa alma⁴¹⁶.

No romance de Pontoppidan, o final é um claro retorno ao começo, não apenas no sentido de revelar o que já se anunciara ali, mas sim como um retorno – sob a forma da autoconsciência – a uma realidade originária. Aqui, retornar ao começo significa também a realização daquilo que já é – movimento que para Hegel também é próprio do espírito. E é neste sentido que Lukács dá continuidade a sua crítica:

Análoga é a situação no que concerne ao conceito quase sinônimo de um algo que vem-a-ser o que é em si; assim, este regresso, do ponto de vista do sistema [hegeliano], é a involução pseudo-estética de um logro essencial do método dialético de Hegel, a saber, a clarificação filosófica da origem da novidade radical; na exposição da “linha nodal das relações quantitativas” o próprio Hegel burlou daqueles que são incapazes de registrar o salto ao antes inexistente⁴¹⁷.

Em vez de demarcar o momento do “salto”, da *Aufhebung*, o autor da *Fenomenologia* desvia-se para uma interpretação formal de caráter estetizante. Mas é na transformação da consciência em autoconsciência que a *Fenomenologia* exacerba a confusão categorial com

⁴¹⁶ LUKÁCS, 2000, pp. 116-117.

⁴¹⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 531.

o plano da estética. Para Lukács, a teoria não pode se realizar senão quando o sujeito do conhecimento assume diante do objeto um distanciamento desantropomorfizador, que impede toda forma de autoconsciência, isto é, de uma identificação imediata do sujeito com seu objeto:

Só a consciência pode consumir o processo dialético de aproximação pela transformação do Em-si em um Para-nós, pois precisamente sua separação em relação à autoconsciência pode formar o ponto de partida da desantropomorfização, ao passo que a autoconsciência – não só em seu modo estético de manifestação, mas também na vida cotidiana, na moralidade etc. – tem que tomar uma direção oposta⁴¹⁸.

Vale dizer: a autoconsciência é uma categoria válida para a subjetividade estética, mas não para o campo da ciência, onde o sujeito se esforça por apreender seu objeto tal qual este existe em si. O auto-reconhecimento nos objetos do mundo a partir da revelação teórica é um ato mediado, é a consciência objetiva, impassível, impessoal, de uma realidade independente. Com esta denúncia, Lukács trilha o caminho que leva ao centro de suas considerações acerca da estrutura da relação sujeito-objeto no mundo da arte: o processo da subjetividade estética como alienação e retorno da alienação. Retomar as categorias hegelianas, porém, não é um procedimento simples e exige diferenciações muito claras. Neste sentido, Lukács faz um importantíssima advertência:

Estes dois atos constituem, sem dúvida, momentos ininterrupto e inseparavelmente entrelaçados de um ato que por sua essência é unitário; não são, como na *Fenomenologia*, dois atos claramente separados que se completam precisamente em sua contraposição⁴¹⁹.

De fato, na *Fenomenologia*, o espírito primeiramente se aliena, para, ao final, como espírito absoluto – arte, religião e filosofia – recuperar a si próprio. Isso não anula a distinção entre os dois momentos, os quais, embora no processo da arte não possam ser separados em duas etapas sucessivas, distinguem-se facilmente por seus respectivos papéis:

alienação significa caminho do sujeito ao mundo objetivo, chegando às vezes até à perda de si nesse mundo; o retorno de uma tal

⁴¹⁸*Ibid.*, pp. 531-532.

⁴¹⁹*Ibid.*, p. 532.

alienação representa, pelo contrário, a penetração completa de toda objetividade assim nascida pela qualidade particular do sujeito. Todo aquele que tiver simplesmente as representações mais elementares da gênese, estrutura e efeito das obras de arte verá claramente que esse ato, precisamente na unidade de seus componentes contraditórios, coincide essencialmente com as tendências decisivas da objetividade estética⁴²⁰.

E Lukács, numa observação que reafirma antigas convicções, presta um novo esclarecimento acerca do sujeito-objeto idêntico na filosofia especulativa:

O sujeito-objeto idêntico schellingiano-hegeliano está, sem dúvida, orientado muito mais no sentido de uma mística do que no de uma estética; dá lugar à dissolução do objeto e do sujeito no nada, pois com a imaginária superação de toda objetividade em geral se dissolve necessariamente também o sujeito⁴²¹.

Na arte, ao contrário, estes dois atos não são apenas inseparáveis na sua simultaneidade – aspectos distintos de um único movimento – mas também a concreção de uma intensificação recíproca de sua dupla direcionalidade, capaz de elevar a realidade – como realidade objetiva e para o homem (subjetiva) – ao nível de suas potencialidades máximas num dado contexto sócio-histórico. Dessa forma, a arte se configura como expressão objetiva da vida enquanto vida humana, ou, em outros termos, como objetivação do sentido humano do homem. E se arte e ciência, por um lado, refletem o mesmo mundo, por outro, a peculiaridade desta última, enquanto espelhamento desantropomorfizador, consiste em se ater ao em-si da realidade, em tomá-lo em sua legalidade impessoal, despida o máximo possível de aspectos subjetivos:

A fecunda contraditoriedade do reflexo estético consiste, ao contrário, em que ele, por um lado, esforça-se por captar todo objeto e, antes de tudo, a totalidade dos objetos, sempre em conexão inseparável, ainda que não explícita e diretamente dita, com a subjetividade humana – de um sujeito cujo caráter já discutimos e voltaremos a discutir com maior detalhe –, e, por outro lado, fixa e dá sentido ao mundo dos objetos não só em sua essência, mas também em sua forma de manifestação imediata: a dialética da aparência e da

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 532.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 532.

essência se impõe em sua legalidade geral e, ademais, em sua imediatez, tal como se apresenta ao homem na vida⁴²².

Lukács grifa com muita insistência a unidade desse processo, desse movimento duplamente orientado, vale dizer, que se move para a captação dos nexos objetivos do mundo, ao mesmo tempo em que faz de toda objetividade um espelho sensível-evocativo da condição subjetiva de um tempo, de um recorte do real. Nesta dialética, a alienação e a reabsorção, o movimento para o objeto e sua subsunção à subjetividade, não se colocam como contrários excludentes, mas sim como momentos que se superam, e isso, diz Lukács, “de tal modo que o momento da preservação e da elevação a um nível superior toma certa preponderância no ato completo da superação”⁴²³. O resultado é um quadro intensificado da vida, um microcosmo condensado e altamente significativo, onde objetividade e subjetividade se confundem, espelham-se, formando uma totalidade peculiar. Neste sentido, diz Lukács:

A entrega do sujeito à realidade na alienação, sua imersão nela, produz deste modo uma objetividade internamente intensificada. Mas esta – e tal é o sentido do retorno a si do sujeito – está penetrada de subjetividade por todos os seus poros, e precisamente de uma determinada subjetividade que não é nenhum acréscimo, nenhum comentário, nem sequer uma atmosfera que envolva os objetos, mas um momento construtivo integrante de sua objetividade mesma, um elemento inseparável de seu ser-assim, e mais ainda: o fundamento deste⁴²⁴.

Alienação: o debruçar-se do sujeito sobre o mundo. Retorno a si: a pregnância formal da subjetividade sobre o conteúdo apreendido. Com isso, fica descrito o fundamento geral que rege a atividade do sujeito esteticamente produtivo, ao mesmo tempo em que se abre caminho para a compreensão – num novo patamar de inteligibilidade – de um par conceitual sobre o qual assentou a produção ensaística lukacsiana dos anos 30: realismo e partidarismo. Ao mesmo tempo em que estes conceitos tornam-se mais claros em função do novo contexto categorial, com eles repõe-se, a um nível maior de concreção analítica, o processo de alienação e retorno, a conquista da objetividade e a transfiguração simultânea dessa objetividade em subjetividade estética.

⁴²² *Ibid.*, p.533.

⁴²³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴²⁴ *Ibid.*, pp. 533-34.

4.4.2.3. Realismo e partidarismo

A arte é imitação da vida – *mimese*. Em outros termos, a arte diz reconfiguradamente da realidade e por isso tende irresistivelmente a ela. Falar em realismo não é falar de um estilo dentre outros, como vulgarmente se entende, mas de um princípio. O princípio da *mimese* explicitado, reformulado: “Formalmente não é mais que outra formulação do mimético mesmo, mas essa nova formulação revela ao mesmo tempo novos conteúdos”⁴²⁵. O que o conceito de realismo explicita é a relação entre aparência e essência no interior da *mimese* estética:

Este conceito compreende tanto aquela aproximação máxima à objetividade, entitativamente em si, do mundo objetivo – quanto a subsequente fixação da imediaticidade sensível dos fenômenos. Com isso não se fixam, certamente, mais que dois pólos da universalidade do realismo no cosmos da arte, a saber: por um lado, a fidelidade ao ser e à essência do objeto, a sua conexão em cada caso, a sua totalidade em cada caso; por outro, a volta à imediaticidade da vida, na medida em que todo objeto se impõe inseparavelmente de seu modo de manifestação sensível-imediato⁴²⁶.

A arte não é realista pelo simples fato de dizer da realidade, por buscar a realidade em suas conexões mais decisivas, significativas etc. Seu realismo manifesta-se também sob o aspecto formal, ou seja, na medida em que ela constrói uma realidade similar ao real, estruturada concretamente, sensivelmente, não obstante, fazendo aparecer, por meio dessa estrutura sensível, um conjunto de determinações essenciais, de aspectos humanos que transcendem os horizontes habituais da percepção cotidiana. Sob este aspecto, a arte autêntica é sempre realista, mesmo quando revestida de elementos fantásticos, utópicos etc. A objetividade própria da *mimese* artística nasce de uma subjetividade capaz de se precipitar na realidade abertamente, sem concepções a priori, mas ao mesmo tempo interessada, com motivações – conscientes ou não – inseparáveis de um dado ponto de vista pessoal – não meramente particular e subjetivo – acerca das coisas. Neste sentido, não existe arte neutra, pois toda criação envolve sempre uma tomada de partido, uma tomada de posição contrária ou a favor diante de episódios e tendências da realidade. O artista, por

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 534.

⁴²⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

consequente, é também um juiz. Ora, isso requer um esclarecimento, pois na vida cotidiana o homem também atua como juiz:

Na vida cotidiana está claro que o fato e o juízo de valor são relativamente independentes um do outro; ainda que a tomada de posição do sujeito esteja essencialmente determinada pelo fato que a desencadeia, a natureza ou estrutura do sujeito é, na prática, um componente não menos importante da origem, da aceitação ou da negação tanto quanto o objeto mesmo. Por isso, o comportamento do homem nessa situação é antes de tudo subjetivo. Torna-se objetivo quando o decurso e o contexto das coisas conferem a correção da reação, mas inclusive neste caso se mantém a dualidade originária: seguem existindo os fatos objetivos, por um lado, e o juízo subjetivo sobre eles, por outro⁴²⁷.

Na vida cotidiana, julgamento e fato estão necessariamente separados. Trata-se de uma relação prática entre um sujeito e seu objeto, uma relação vulnerável aos enganos e projeções arbitrárias dos agentes, que por isso precisam sempre rever e reformular suas impressões, sentimentos etc. Não é o que ocorre na esfera da arte:

Ao contrário, na formação mimética a impressão desencadeada por um objeto pertence a sua objetividade mesma, a sua peculiaridade estética, e seu ser assim concreto e singular está determinado precisamente por essa unidade⁴²⁸.

Para Lukács, aqueles que repudiam o partidarismo em arte, considerando-o, sem mais, um mero desvio politicista, panfletário, ignoram o que realmente se passa em todo processo de criação. Existe, de fato, uma arte que imputa aos objetos mecanicamente retratados um juízo de valor positivo ou negativo; nestes casos, temos um juízo que não emana do âmago da realidade, que não expressa um movimento próprio da coisa, mas surge do exterior, inorganicamente, traduzindo não uma tendência viva do objeto, mas sim um abstrato e esteticamente inânime do ponto de vista subjetivo.

E, no entanto, a situação é muito simples se a estimamos com um mínimo de desprendimento: a eleição de um grupo contextual de objetos, sua conversão em mundo mediante a refiguração e a conformação miméticas, é impossível sem uma tomada de posição a

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 535.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 535-36.

respeito daquele conteúdo e de suas conexões, tomada de posição que constitui o ser-assim da parte do mundo eleita e de sua elevação a “mundo” estético⁴²⁹.

Lukács, que por mais de uma vez tratou do assunto, volta a mencionar a inconsistência do princípio da “impassibilité” proclamado por Flaubert, inconsistência que se revela não apenas pelas obras que surgem supostamente sob esse conceito, mas também pelos depoimentos do próprio escritor francês, que em suas cartas falou detalhadamente do assunto. Mas é sobre um juízo de Berenson, famoso historiador da arte, que Lukács se atém de forma mais específica:

Berenson, conhecido historiador da arte, pretende exemplificar com Piero della Francesca um tipo de arte impessoal e de ânimo uniforme; ao falar da impessoalidade como método enuncia coisas desde muito tempo óbvias, análogas àquelas que já temos passado em revista, a propósito do *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Mas, segundo Berenson, o equilíbrio indiferente de seu artista supera este e se estende à conformação mesma do objeto artístico. Tal seria o caso das três figuras que estão em primeiro plano no célebre quadro de Urbino, sem participar em absoluto do drama da flagelação de Cristo e até cobrindo-o espacialmente. No entanto, justamente esta composição é uma claríssima tomada de posição, assim como a quase-desaparição – que já observamos – do Cristo com a cruz em meio à massa de figuras levadas à tortura e à execução no quadro de Brueghel⁴³⁰.

Claro está que o conceito de partidarismo não deve ser entendido de uma maneira simplista, politicista. A tomada de posição em questão engloba mediações muito refinadas, colocando-se a partir de situações complexas. Por desvelar tendências inscritas no seio da própria realidade refigurada, e não perspectivas extrínsecas, o partidarismo não se confunde com nenhum tipo de subjetivismo. É um julgamento da vida mesma. Para ilustrar com um caso concreto, recordemos um dos exemplos literário que Lukács por várias vezes comentou em seus ensaios. Trata-se de uma cena da peça *Peer Gynt*, de Ibsen:

Ele [Ibsen] exhibe o velho Peer Gynt refletindo sobre seu passado, sobre sua personalidade e suas mudanças. Ao mesmo tempo, Peer Gynt descasca uma cebola e compara cada uma das camadas com

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 536.

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 536-37.

uma fase de sua vida, para, ao final, chegar ao reconhecimento desolador de que sua vida não foi nada além de uma casca sem núcleo, de que ele viveu uma série de episódios sem possuir um caráter⁴³¹.

A derrota humano-pessoal de Peer Gynt não é um julgamento imputado pelo autor, mas uma conseqüência que resulta da própria configuração. A objetividade estética revela-se em seu sentido pelo julgamento que sobre ela o sujeito estético imprime. Observe-se que já em sua estética de juventude, ao analisar e criticar o naturalismo, Lukács viu mais este “paradoxo” da obra de arte: uma objetividade que surge somente a partir de “um ponto de vista”, que é muito mais do que um mero ponto de vista, sendo antes a “‘voz’ na qual se exprime a essência da coisa”⁴³².

Como desfecho desse segundo círculo temático e já transitando para a próxima seção, que aprofunda as considerações feitas até o momento, Lukács dispõe, conclusivamente, a subjetividade estética num duplo contraste, apontando, de um lado, para a subjetividade cotidiana, e, de outro, para a subjetividade desantropomorfizadora. Em relação à primeira, ele diz:

Em relação à imediaticidade da subjetividade cotidiana, a atividade estética se distingue por meio de uma diferença qualitativa, ainda que sem suprimir a vinculação à personalidade, ao caráter subjetivo da subjetividade; ainda mais: a orientação do movimento diferenciador é contrária a essa eliminação, é um reforço, uma intensificação da subjetividade originariamente dada⁴³³.

Essa expansão da subjetividade, que toma de assalto o mundo dos objetos, permeando-os e envolvendo-os organicamente, mas também, e não secundariamente, respeitando-o e desvelando-o em suas propriedades mais sutis, configura um processo distinto também do que acontece no âmbito da ciência:

Como é natural, também aqui o portador direto do processo consciente da transformação do em-si em um para-nós tem que ser a personalidade do cientista, sua natureza e sua peculiaridade subjetivas. E como é também natural, essa transformação só pode ocorrer quando o homem inteiro – com

⁴³¹ LUKÁCS, 1977a, p. 192.

⁴³² LUKÁCS, 1974b, p. 135.

⁴³³ LUKÁCS, 1981a, I, p. 539.

todas as suas capacidades, não só as puramente intelectuais, mas também com sua força de vontade, sua moralidade, fantasia etc. – contribui para a sua realização. Mas o processo de objetivação começa já no próprio sujeito do conhecimento – e está é a fecunda contradição motora do espelhamento científico da realidade: trata-se do princípio desantropomorfizador próprio desta classe de reflexo, princípio que já conhecemos. Pois se entende por si mesmo que a desantropomorfização contém certa dessubjetivação⁴³⁴.

E Lukács conclui formulando a questão que norteará o conjunto de suas considerações na seção seguinte, destinada a esclarecer, com novos aportes categoriais, o problema fenomenológico da subjetividade que se amplia no campo estético até confundir-se com seu objeto, tornando-se espelho fiel da vida. Nas suas palavras:

Mas a esfera estética, inclusive em suas formações objetivadoras, é antropomorfizadora. Pode então se dar nela um princípio que empurre o sujeito para além da particularidade de sua singularidade (todo sujeito é em seu originário e dado ser-assim algo incomparavelmente único), ao mesmo tempo sem perder ou suprimir a subjetividade como tal que é própria desta esfera? E se isso é possível, em que consiste tal princípio?⁴³⁵

4.4.3. Do indivíduo particular à autoconsciência do gênero humano

Já vimos como o jovem Lukács, na primeira versão de sua estética, ao se deter sobre o problema da individualidade, na vida e na arte, esbarrou em aporias. Interioridade e exterioridade se desencontram, emparedando os indivíduos em sua subjetividade e gerando o “mal-entendido” da comunicação. Por um lado, a arte, como depositária das aspirações nostálgicas de comunhão, consola, mas é incapaz de libertar os indivíduos lançados no mundo insular da *Erlebnismwirklichkeit*. Por outro lado, chamamos a atenção para os elementos complicadores que *Teoria do romance* traz ao cenário sistemático. Utopicamente, Lukács entrevê um mundo onde “a vida, como vida, encontra em si um sentido imanente”⁴³⁶. Neste mundo, os indivíduos falam uma só língua. Não há fraturas na relação sujeito-objeto.

Na seção anterior, o marco teórico que norteava a colocação concreta dos problemas na obra de maturidade já foi exposto: o trabalho como fenômeno originário da relação

⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 539-40.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 540.

⁴³⁶ LUKÁCS, 2000, p. 67.

sujeito-objeto. A arte, que intensifica ao grau máximo a unidade desta relação, conferindo-lhe formas próprias, peculiares, é um prolongamento do processo de humanização do homem, da criação de um mundo que lhe seja próprio. No que se segue, mostraremos como é explorada a relação sujeito-objeto à luz de uma nova matriz categorial: o binômio indivíduo-gênero. A exposição deste problema leva Lukács ao coração de sua estética de juventude, à recapitulação e reformulação de seus principais núcleos determinativos. No essencial, eles podem ser resumidos em 5 pontos:

- 1) A arte como “realidade utópica”;
- 2) O problema da comunicação na vida e na arte (o solipsismo);
- 3) O problema da criação e da recepção (caminho fenomenológico e vivência);
- 4) A individualidade universalizada da obra;
- 5) Historicidade e universalidade da obra.

Diga-se, desde já, que estes elementos não são retomados isoladamente, cirurgicamente, mas sim dentro de um amplo campo de problematizações, pelo qual seu autor, num gesto de extrema “descompressão” e síntese, elabora um complexo, e não raro desnorteante, imbricado do velho e do novo. De fato, as conexões aqui se estendem em muitas direções, numa argumentação rizomática, mas, em que pese isso, conduzida em torno de um eixo fixo e seguro: o postulado da arte como autoconsciência e memória da humanidade.

4.4.3.1. Trabalho, generidade e consciência

Reiterando a primazia da objetividade no tratamento dos nexos categoriais do ser social, Lukács principia o novo momento de sua tematização se reportando ao trecho dos *Manuscritos* em que Marx contrapõe à concepção filosófica tradicional – que “só sabia apreender enquanto efetividade das forças essenciais humanas e enquanto *atos genéricos humanos* a existência universal do homem, a religião, ou a história, na sua essência universal-abstrata, como política arte, literatura etc.” – a sua própria visão do problema, ancorada na idéia de que “a história da *indústria* e a existência objetiva da indústria conforme veio a ser são o livro aberto das *forças essenciais humanas*, a *psicologia humana* presente sensivelmente”⁴³⁷.

⁴³⁷ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 540; MARX, 2004, 111.

As relações econômicas, e não os atos da consciência, estabelecem o ângulo correto para a compreensão da história. O trabalho e seus produtos objetivos exteriorizam o que o homem é em seu interior, em sua subjetividade. Para Lukács, os estudos arqueológicos vieram confirmar o postulado marxiano na medida em que “descobriram com as ferramentas e os produtos do trabalho dos tempos pré-históricos muita coisa importante acerca da evolução real do gênero humano, da natureza humana”⁴³⁸.

Lukács agora se propõe a esclarecer a conexão entre trabalho e generidade. De saída, o filósofo chama a atenção para a distinção marxiana entre generidade humana e generidade natural. Em suas *Thesen über Feuerbach*, Marx censura o importante crítico da religião por não ter distinguido entre a “generidade muda”, puramente natural, e a generidade humana, que se manifesta pela diversidade de disposições e atividades que dinamizam o intercâmbio entre os homens. Neste sentido, Lukács também recorda que Balzac, pelo contrário, viu com muita clareza a existência de uma enorme distinção entre as duas formas de generidade. Para este, a dinâmica social se mostra infinitamente mais complicada, móvel, e rica de mediações, acasos e dramas, do que as relações entre os animais. Para Lukács, não se trata de negar as determinações naturais, a base biológico-antropológica do gênero humano. Porém, este reconhecimento não deve “nunca obscurecer a fundamentação histórico-social de suas categorias específicas”⁴³⁹.

Por outro lado, é inútil tomar isoladamente determinados atributos historicamente condicionados como propriedades universais aptas a definir, de uma vez por todas, a essência do homem. Lembremos que esse é justamente o método fenomenológico de Heidegger. Mas esse procedimento, segundo Lukács, pode variar entre uma imagem mais otimista e idealizada do homem e uma versão “existencialista e niilista” (a referência à “angústia” de Heidegger está implícita aqui). Do ponto de vista metodológico, ambas passam ao largo da verdadeira perspectiva, engessando a generidade – a natureza do homem – numa moldura fixa, posta acima dos indivíduos, em vez de tentar capturar, nas relações entre indivíduo e gênero, sua unidade semovente, suas interações e determinações recíprocas. Neste sentido, o gênero

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 541.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 542.

é, sobretudo, algo em constante mudança histórico-social, algo que nem está isolado, em mortal generalidade, do processo evolutivo, nem é uma abstração que se contraponha excludentemente à singularidade e à particularidade; o gênero encontra-se subjetiva e objetivamente dentro de um ininterrupto processo, não é nunca resultado imutável das interações entre comunidades humanas maiores e menores, mais ou menos naturais ou altamente organizadas, mas sempre resultado mutante das mesmas interações, chegando até aos fatos, pensamentos e sentimento de cada indivíduo, conteúdos mentais que desembocam todos naquele resultado final, modificando-o, construindo-o⁴⁴⁰.

O gênero é resultado das interações múltiplas, polifônicas e extremamente plásticas, entre os indivíduos, ao mesmo tempo em que demarca, para estes, um campo determinado de ação e auto-construção. Sob este ponto de vista, indivíduo e gênero não são elementos separáveis, não existem fora um do outro, mas apenas mediados um pelo outro. Lukács cita oportunamente o seguinte trecho dos *Manuscritos*:

A vida individual e a vida genérica do homem não são *diversas*, por mais que também – e isto necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais *particular* ou mais *geral* da vida genérica, ou quanto mais a vida genérica seja uma vida individual mais *particular* ou universal. Como *consciência genérica* (*Gattungsbewusstsein*), o homem confirma sua real *vida social*, e apenas repete no pensar a sua existência efetiva, tal como, inversamente, o ser genérico se confirma na consciência genérica e é, em sua universalidade (*Allgemeinheit*) como ser pensante, para si (*für sich*)⁴⁴¹.

Esta passagem dos *Manuscritos* toca em dois pontos nevrálgicos. Em primeiro lugar, a unidade da vida individual e da vida genérica. Para Lukács “trata-se neste processo de uma dialética do singular e de sua universalização nas objetivações da atividade dos singulares”⁴⁴². Na atividade e no produto do trabalho, esta unidade entre individualidade e generidade aparece sob formas imediatamente tangíveis. Não há trabalho efetivo senão quando seu resultado – seu produto específico – materializa demandas sociais reais por meio da ação individual. Este indivíduo que, em função de uma demanda social, produz determinado bem ou serviço, é sempre, na sua concreta singularidade, a efetivação de si

⁴⁴⁰ *Ibid.*, pp. 542-43.

⁴⁴¹ MARX *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 543; MARX, 2004, p. 107.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 543.

como ser genérico, logo, a efetivação da genericidade enquanto tal. Eficaz como ser genérico, o singular confirma-se como indivíduo:

Todo produto do trabalho nasce do desempenho dos indivíduos, mas sua essência se fundamenta em necessidades de natureza material e social. Se o produto não é compatível com essas necessidades objetivas, perde-se o processo inteiro de trabalho e, estritamente falando, não se pode considerar a coisa ou o resultado como um produto do trabalho, ainda que o seja do ponto de vista subjetivo. Por isso, como já indicamos, a arqueologia pode decifrar nos produtos do trabalho de culturas desaparecidas, os conteúdos destas, suas formas, natureza, estrutura etc⁴⁴³.

Por outro lado, como já foi visto, estas objetivações nascidas do processo de trabalho, embora resultem das capacidades e propriedades humanas de uma individualidade concreta, de uma pessoa, são, se vistas a partir de sua tendência histórica geral, produtos onde os aspectos pessoais subsumem-se a uma funcionalidade impessoal. É o mesmo processo de objetivação da ciência que, ainda com mais vigor, suprime de seus produtos as impressões digitais de seu criador. As verdades da ciência “são verdadeiras precisamente em sua objetivação depurada de toda subjetividade, e só com essa condição podem dar lugar a um progresso do gênero humano”⁴⁴⁴.

A segunda questão refere-se ao problema da consciência. Dizer que o homem é um ser genérico é imediatamente reconhecer a genericidade como objeto de sua consciência. Na esfera do trabalho, essa consciência é ativa na medida em se dirige à realização de finalidades sociais (genéricas) previamente arquitetadas na mente, tendo, portanto, uma participação decisiva na concepção e gênese dos produtos. Porém, diz Lukács, “nisso e com isso termina seu papel”⁴⁴⁵. Talvez seja útil observar que, em sua análise, o autor, por razões expositivas, fez abstração da finalidade mercantil que está na origem da criação de produtos na sociedade capitalista, onde as demandas sociais, como é sabido, encontram-se subordinadas à consecução dos interesses estranhados e auto-referidos do capital. Trata-se, pois, sempre do trabalho como “abstração razoável”, isto é, “ produção em geral”, cujas

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 543.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, pp. 543-544.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 544.

determinações “pertencem a todas as épocas”⁴⁴⁶. É esse trabalho que, como atividade teleológica, por se destinar à satisfação de uma necessidade social – não importando se, imediatamente, restringindo-se a um pequeno grupo ou classe – implica sempre numa determinada consciência genérica.

Mas para Lukács, é na esfera da ética e da estética que o ser consciente do homem expande seu raio de ação e como que desabrocha mais plenamente. No caso da ética, Lukács faz importantes considerações gerais, embora, como observa, sem diferenciar a ética da moralidade⁴⁴⁷.

A ética, diz Lukács, “regula precisamente o lado subjetivo da práxis humana”⁴⁴⁸. Regular significa aqui harmonizar interesses individuais e interesses genéricos. De fato, “toda ação de caráter ético tem uma intenção dirigida à preservação e desenvolvimento do gênero humano, independentemente da medida com a qual essa referencialidade se faça consciente no sujeito ativo em questão”⁴⁴⁹. Virtude e vício são determináveis em seus conteúdos específicos pelas suas conseqüências sociais para os homens em geral. A moral expressa claramente este imperativo, este compromisso com valores mais universais. Ao se representar moralmente, a singularidade abdica de seus particularismos, isto é, de tudo aquilo que é hostil à generidade. A moral kantiana é a interpretação mais extrema desse movimento. Porém, diz Lukács numa observação crucial, e contra Kant: “o momento essencial, o ponto nodal dessa esfera, a decisão moral, está indissolúvelmente ancorado na personalidade dos homens singulares”⁴⁵⁰. Ou seja, os indivíduos se universalizam ou não a partir de decisões tomadas com base em razões, interesses e necessidades pessoais, portanto, sob a égide da personalidade, daquilo que os indivíduos concretamente são. Surge, assim, uma polarização no interior da própria subjetividade moral, polarização necessária e inerente à esfera da ação.

Nos termos do autor:

⁴⁴⁶ MARX, K. *Einleitung zu den “Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie”*. (Introdução à crítica da economia política). In: www.mxks.de/files/mew/grundrisse.rtf.gz

⁴⁴⁷ As distinções entre ética e moral são efetuadas nos capítulos 12 e 15 da *Estética* e para o presente estudo não vêm ao caso.

⁴⁴⁸ LUKÁCS, 1981a, I, p. 544.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, *loc.cit.*

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 545.

Essa polaridade, nunca superável de um modo completo, do individual particular (*partikulär*) e da universalidade genérica no sujeito que opera moralmente, produz um dos problemas fundamentais da ética. Não podemos atender aqui às variadíssimas soluções produzidas na evolução histórico-social. Sobretudo porque nos basta plenamente para nossos presentes fins cognitivos apontar o fato de que uma tal polaridade domina amplamente com sua tensão a peculiaridade de um âmbito vital tão importante quanto o da ação moral⁴⁵¹.

Esclareçamos que a polaridade em questão não se dá entre individualidade e generidade, mas sim entre “individualidade particular” e individualidade genérica. O que Lukács chama de particularidade (*Partikularität*) são os aspectos efêmeros e periféricos da individualidade, aqueles que a fixam em horizontes de interesses puramente imediatos. O verdadeiro processo de individuação constitui numa luta permanente e infinita contra os particularismos, um processo de generalização que, sem negar a singularidade, põe os indivíduos à prova. A objetivação ética não é, como queria Kant, uma universalização abstrata, que rompe com a própria singularidade do sujeito, desqualificada como natural e contingente. Também não se trata da universalização típica dos processos desantropomorfizadores:

A questão aqui não é que a subjetividade seja superada na objetividade, como no trabalho e na ciência, mas que a individualidade particular, ao se aproximar do gênero, vivencie em si mesma a experiência da universalização, experiência, entretanto, que de fato anula parcialmente seus traços meramente particulares ou pelo menos os neutraliza, mas sem negar a peculiaridade efetiva da individualidade, antes pelo contrário, tornando-a – em sua essência – mais intensa e potente⁴⁵².

A tensão entre indivíduo e gênero no campo da ética não é, pois, uma contraposição que aniquile a singularidade, destituindo-a de toda dimensão pessoal, negando em bloco sua dimensão particular. A decisão eticamente pautada é sempre uma ação a favor da individualidade, mesmo se isso implica – e de fato implica – conflitos, dramaticidade e perdas. Mas assim como Kant erra quando asfixia a individualidade numa universalidade postulativa, contrapondo o eu inteligível ao eu empírico, também as tentativas românticas e

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 545.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 545.

existencialistas, que “retrocedem ante uma superação dialética do meramente particular”⁴⁵³, ficam no extremo oposto do erro, ou seja, numa afirmação dos particularismos, inclusive da excentricidade e da patologia. E é justamente este o problema que Lukács denuncia em suas críticas à estética vanguardista. Nela, a obsessão pelos particularismos impede que a vida seja apreendida de forma crítica e que, assim, as possibilidades de universalização dos indivíduos – sempre subjacentes – possam vir à tona.

É precisamente nesta superação dialética dos contrários que se dá o ponto de união entre ética e estética. Isso não quer dizer, entretanto, que entre estas duas esferas haja uma completa identidade, o que acarretaria, obviamente, uma grande confusão categorial (em outro contexto, Lukács mostra como essa confusão é largamente presente na história da estética). Acontece que na ética, o sujeito que realiza em si a generidade, lida com um mundo de objetos reais, sem cujo conhecimento sua ação perde eficácia e se destina ao fracasso. A objetividade se impõe com uma força indestrutível sobre os indivíduos, de forma que estes são obrigados a agir de acordo com a lógica real. O conhecimento do mundo é um meio indispensável à ação justamente por ser este mundo um fato subsistente por si. No entanto, aqui a subjetividade é momento predominante. Segundo Lukács,

esta [a prática ética], por sua estrutura, fica centrada no subjetivo, pois inclusive quando o sujeito se sabe responsável pelas conseqüências de sua ação, este ato da consciência contém claramente uma reabsorção do fato objetivo (com toda a sua dialética objetiva) no sujeito ético. Mas esta reabsorção deixa o mundo objetivo intacto. Mais que isso: a responsabilidade moral implica para o sujeito o postulado de conhecer o mundo objetivo enquanto tal⁴⁵⁴.

A ação moral tem repercussões imprevisíveis na subjetividade, na consciência do agente, mas isso não implica nenhuma modificação do mundo exterior, pois a ação individual ocorrer dentro dos marcos fixados pela realidade socialmente posta:

A censura, tão freqüente e necessária no ato da responsabilidade, “deveria ter me dado conta disso ou daquilo”, mostra que a mais extremada ética da intenção moral não pode se considerar dispensada do dever de conhecer a realidade objetiva tal com esta é. E que

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 545.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 546.

justamente a ética, por sua tendência, de acordo com os deveres morais, possa aceitar ou recusar a realidade social corretamente conhecida por imposição daqueles imperativos, não é coisa que altere a estrutura geral do comportamento ético⁴⁵⁵.

No campo da estética, por sua vez, a realidade é sempre objetividade plasmada pela ação mimética, não permitindo absolutamente nenhum tipo de separação entre sujeito e objeto, nenhuma distância. O conhecimento – ou a consciência – não é aqui apenas um meio que supõe a independência da realidade, mas uma força que toma a realidade como objeto seu, de forma que tudo, toda a esfera da vida humana, “incluída, naturalmente, a moral, converte-se em mera matéria, ou, no final das contas, em um dos elementos formais da mimese”⁴⁵⁶.

4.4.3.2. Da particularidade à autoconsciência

A partir deste ponto, Lukács se concentra no problema da relação entre arte e generidade, isto é, no problema capital da arte como autoconsciência. Sua primeira tarefa é mostrar que a arte, justamente porque é mimese, não clama por nenhuma intervenção imediata no mundo. Assim como a teoria, a arte não tem e nem pode ter vínculos diretos com a práxis. A consciência que nasce de seu solo – a consciência da generidade – é sua única finalidade concreta – o que não quer dizer, e voltaremos a isso, sobretudo, nas considerações finais deste trabalho, que ela não tenha relações com a vida real, mas sim que estas relações não afetam os interesses imediatos do homem. À arte cabe promover nos indivíduos a consciência de sua generidade, despertar e nutrir sua subjetividade – consciência, sentimentos etc – como ser genérico. A subjetividade estética é, de fato, a unidade mais plena do indivíduo com a generidade, “a unidade da unidade e da diversidade, segundo a expressão de Hegel, da subjetividade individual e do gênero”⁴⁵⁷. Uma unidade que, no caso da ética, justamente porque aqui se trata da própria ação e não de seu reflexo, põe-se como um fato da subjetividade ativa. Não é o que ocorre em se tratando da arte:

O específico da subjetividade estética consiste em que essa intenção não se realiza só primariamente no sujeito, mas, além disso, aparece objetivada num “mundo” [num mundo próprio]. Tudo o que constitui

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 546.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 546.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 547.

esse mundo, tudo o que aparece nesse mundo, tudo o que está em relação direta ou indireta com ele, tem que possuir uma profunda e objetiva sensualidade (que determina formal e materialmente toda objetividade), a qual, entretanto, está sempre e em todo caso arraigada no homem mesmo⁴⁵⁸.

O mundo da arte é a consumação da generidade para-si como momento imediato dos homens. A realidade é transfigurada no ato do espelhamento por um princípio instaurador de expansão das singularidades. A generidade não é aqui mero dever-ser, aspiração subjetiva, mas emanção real dos seres criados, determinação categorial das vidas representadas. Ser e dever-ser coincidem na obra de arte. Na vida, essa aspiração existe e constitui o objeto da ação moralmente orientada por um dever-ser, mas, para conquistá-la, o sujeito tem necessariamente que se haver com uma realidade nua e crua, com os entraves e as limitações de cada caso, obtendo, a duras penas, sua cota de universalidade, por princípio ilimitada, mais sempre condicionada pelas circunstâncias mais ou menos favoráveis.

Na seção anterior, Lukács já havia refutado a idéia da arte como fantasia. Agora, será preciso deixar mais clara a idéia. Retomando o problema da objetividade das aspirações veiculadas pela obra de arte, da distinção entre realidade da arte e irreabilidade do sonhar subjetivo, Lukács reproduz um longo e inspirado trecho de *Prinzip Hoffnung*, de Ernst Bloch, acerca da diferença entre o desejo e o querer. Para o presente contexto, as últimas linhas da citação são suficientes:

O arrependido deseja não haver realizado sua ação, mas não pode querer isso. E o desanimado, o vacilante, o frequentemente decepcionado, o débil de vontade, todos possuem desejos, inclusive intensos, que não os movem a um querer fazer. Ademais, é possível desejar coisas diversas a um só tempo, sendo a escolha uma tortura porque, ao contrário, só se pode querer uma coisa; aquele que quer, portanto, já escolheu, sabe o que prefere, tem a escolha sobre seus ombros⁴⁵⁹.

A subjetividade estética está muito acima de desejos pueris e de quantas possam ser, neste sentido, as intenções do homem que não transcende a sua normal cotidianidade. Não fosse assim, o reino das artes seria somente um relicário inócuo de banalidades, por mais

⁴⁵⁸ *Ibid.*, *loc.cit.*

⁴⁵⁹ BLOCH *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 548.

interessantes, picantes, coloridas etc., que fossem algumas de suas representações isoladas. Se da arte extraímos a consciência da genericidade é porque a causa eficiente que a determina supera toda particularidade estéril, ou seja, tudo aquilo que não enlaça os homens, sem prejuízo de suas individualidades, num mesmo destino histórico, numa mesma perspectiva, num mesmo processo de vida e morte, de auto-construção. Desse ponto de vista, a arte é tão digna de honrarias quanto a mais douta ciência e a mais exemplar conduta moral, pois exige e cumpre objetivações em igual intensidade e alcance. O que a diferencia de todas as demais atividades humanas é a radiância do elemento subjetivo, que recobre os objetos a ponto de não ser possível traçar nenhuma fronteira entre objetividade e subjetividade. Essa perda de fronteiras, diz Lukács,

não é mera aparência, pois não existe atividade humana na qual a subjetividade, a individualidade, se expresse com evidência tão imediata, nenhuma atividade humana na qual o momento pessoal tenha uma importância tão constitutiva de toda objetividade, tão decisiva para toda conexão como na esfera do estético⁴⁶⁰.

A participação ativa da subjetividade estética não se limita ao processo de criação, extinguindo-se com o parto, mas impregna, superando-se a si mesma, todas as fibras do objeto, que só assim pode vir à luz com vida, para então enriquecer o universo anímico dos homens pelo despertar de sua consciência genérica, de seu *Gattungsbewusstsein*:

Só a arte, exclusivamente a arte, cria – com a ajuda da mimese – uma contrafigura objetivada do mundo real, figura que ela mesma arredonda como “mundo” que possui um *Para-si* nessa autoconsumação, na qual, certamente, supera-se a subjetividade, mas de tal modo que a preservação e a elevação a um nível mais elevado seguem sendo os momentos abarcantes, dominantes do fenômeno.

Clara e precisa, a explicação de Lukács desdobra-se num fluxo de substancial eloquência:

A subjetividade assim superada desperta a consciência genérica imanente, com maior ou menor consciência, a toda personalidade humana. Isso explica a peculiaridade desta transformação da subjetividade: a subjetividade se faz mais autêntica e profundamente subjetiva; a personalidade consegue um âmbito de domínio mais

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 549.

amplo e firme que na vida cotidiana, e ao mesmo tempo ultrapassa amplamente a particularidade que lhe é própria nesta.

E arremata esta comparação nos seguintes termos:

O mundo da obra de arte, no qual se produz essa objetivação, que assim põe à prova a subjetividade, é um reflexo da realidade objetiva, uma mimese que considera e reproduz desde o ponto de vista desse processo criador o mundo dado ao homem, tanto o produzido e conformado por ele como o que existe com independência a respeito da humanidade. A transformação do sujeito, sua superação da particularidade da vida cotidiana, é o processo pelo qual ele, modificando-se, torna capaz de converter-se em “espelho do mundo”, como diz Heine a propósito de Goethe. A profundidade do reto conhecimento do mundo e da reta vivência do eu coincidem aqui numa nova imediaticidade⁴⁶¹.

Esse encadeamento argumentativo, reduzido aos seus termos fundamentais, configura, como já vimos, o movimento que toma como ponto de partida – mas sob bases materialistas – o processo fenomenológico do espírito de Hegel e chega à legalidade categorial da subjetividade estética. Disposto em sua forma binária, temos o seguinte esquema: 1º) ao alienar-se, o sujeito supera a si mesmo em sua condição mais imediata, desaparecendo nos abismos da objetividade, e, nesse processo, ele cresce apropriando-se do que lhe é exterior e, com isso, 2º) amplia suas fronteiras para além do estreito horizonte da particularidade cotidiana, ao mesmo tempo em que, através da matéria esteticamente plasmada, retorna a si, mas diverso de si, isto é, como “espelho do mundo”, ou, o que é o mesmo, sujeito-objeto idêntico. Lukács não ignora a ousadia de seu raciocínio, e faz as necessárias advertências e esclarecimentos a respeito: “A transposição desse fato para uma terminologia filosófica pode ter um som paradoxal”⁴⁶². Trata-se, naturalmente, do sujeito-objeto idêntico que, por um lado, em sua aplicação ao universo estético, não deve ser entendido em “sentido estrito”, e, por outro, o “fato estético mesmo é, na realidade, muito sensível e se encontra documentado por inumeráveis dados históricos”⁴⁶³.

Como foi observado anteriormente, Lukács precisa elucidar, corrigindo um erro de sua estética de juventude, que a arte não tem algo de paradoxal, mas sim uma contradição

⁴⁶¹ *Ibid.*, pp. 549-50.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 550.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 550.

racional, perfeitamente inteligível, pois a contradição em jogo traduz uma lógica objetiva e um fato real que surge pela ação dos homens. Se, por um lado, é impossível dissociar a arte da personalidade de seu criador, pois a arte é fruto de seu processo de alienação, por outro, este produto não é expressão de um mundo puramente privado, antes, concentra em si um elevado grau de referencialidade ao mundo objetivo. A arte é, *uno acto*, um dizer profundamente subjetivo e profundamente objetivo da vida. E seu centro é constituído por uma individualidade de amplas e ricas dimensões genéricas. O máximo da universalidade na mais radical singularização.

Segundo Lukács, existem duas dificuldades básicas antepostas à explicitação conceitual desse processo, uma centrada na subjetividade e outra na objetividade. “Em primeiro lugar não pode haver nenhum critério concreto dessa autossuperação da particularidade, distintamente do que ocorre com o espelhamento científico ou com a prática ética”⁴⁶⁴. No caso da ciência, é possível observar e avaliar o grau de desantropomorfização alcançado pelo sujeito diante da realidade, ou seja, certos procedimentos técnicos e metodológicos exigem da subjetividade atitudes claras e universalmente válidas; já no campo da ética, o agente ou o observador podem se pautar por normas de conduta, “apesar de toda a problemática de sua aplicação concreta a casos singulares”, normas, bem entendido, que determinem se o indivíduo em questão agiu no sentido da generidade ou permaneceu fixado na sua particularidade (vaidade, covardia, egoísmo etc.). No caso da arte, a situação é outra. “Mas, em que pese essa ausência de critérios concretos, tão-pouco domina aqui a arbitrariedade”⁴⁶⁵.

Lukács aflora uma questão antiga que remonta aos Gregos: como procede o artista?, qual é, afinal, a lógica que o rege? Não se trata de um fazer irracional, como supõe alguns, mas sem dúvida não há como medi-lo com os parâmetros da lógica. Nisto, Lukács dá continuidade ao que em sua estética de Heidelberg – com base no conceito de “gênio” de Kant – havia sido firmado: é inútil buscar normas para a produção estética⁴⁶⁶. O artista não cria segundo regras, pois sua meta não é obter uma cópia fiel de traços singulares da realidade, mas sim perceber e retratar de forma evocativa processos decisivos do ponto de vista do gênero. O processo de criação é sempre profundamente subjetivo, particular,

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 550.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 550.

⁴⁶⁶ *Cf. Id.* 1974b, p.75 *et seq.*

elaborado a partir de vivências e observações que vão se depositando e sedimentando na alma do artista ao longo de sua experiência no mundo:

A subjetividade particular do artista precisa – em relação à transformação de sua subjetividade – lançar-se à *corp perdu* no processo de criação. O êxito desse processo depende – supondo-se a capacidade para tanto – de se e em que medida [o artista] é capaz de apagar de si mesmo o meramente particular, de encontrar e expor em si mesmo o genérico (*Gattungsmässige*) e fazê-lo ademais vivenciável como a essência de sua personalidade, como centro organizador de suas relações com o mundo, com a história, com o momento dado do processo deste, e tudo isso como expressão maximamente profunda do reflexo do mundo mesmo⁴⁶⁷.

O verdadeiro artista extrai de si, de suas relações com o mundo, o que tem valor para outros homens, o que é significativo e reconhecível pelos demais como experiência humana. Mas o faz sempre a partir de uma expressão subjetiva singularizada. A generidade posta é, por um lado, sempre uma generidade vivenciável, ou seja, sensível-singular. Por outro lado, sua relação com a vida precisa, como criador, ser profundamente objetiva, realista. Lukács cita a este propósito, o trecho de uma conversa entre Tolstoi e Gorki, onde aquele fala a este:

Somos todos péssimos “inventores”. Eu também. Muitas vezes ao escrever sou repentinamente tomado de compaixão por alguém, dando à figura um traço melhor e retirando algo de outra, de modo que o conjunto não fique tão negro (...). Descreve-se não a vida real, tal como é, mas o que se pensa dela. Qual a utilidade em se saber como *eu* vejo esta torre ou esse mar ou o Tártaro? O que há de interessante ou necessário nisso?⁴⁶⁸

Estas palavras de Tolstoi são ilustrativas do que Lukács entende por objetividade. Na verdade, é algo absolutamente simples. Isso sugere que, embora não exista um método para a atividade artística, existe um claro “princípio de seleção”, já que o artista cria recolhendo elementos do mundo, de suas próprias experiências. Neste sentido, o artista deve poder saber sentir se a matéria selecionada promove ou não esta ampliação da subjetividade, se tende a fixá-la na particularidade (*Partikularität*) ou, pelo contrário, a

⁴⁶⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 550.

⁴⁶⁸ TOLSTOI *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 551.

expandi-la em direção à consciência genérica. E por seleção da matéria se entende a escolha do tema ou motivo.

Essa questão tem importância central para Lukács e foi um dos *leitmotiv* de sua profusa reflexão no terreno da literatura. Em relação ao passado, ela evidencia a consciência que o filósofo adquire sobre a importância da mimese. Aqui o filósofo se limita a três pontuações breves, mais altamente significativas. Em primeiro lugar, o autor nos lembra que essa discussão compõe um dos capítulos do epistolário de Goethe e Schiller, discussão que aponta diretamente para a “vinculação mimética de toda subjetividade estética ao objeto”⁴⁶⁹. Em segundo lugar, reitera o fato de que por trás dessa escolha põe-se a questão da relação entre a matéria – aqui, o tema – e a genericidade, “isto é, que já a eleição do tema ou do motivo aproxima o sujeito criador da consciência do gênero ou o distancia dela, ajuda-lhe na superação de sua própria particularidade ou inibe seus esforços em ultrapassá-la”⁴⁷⁰. Por fim, faz notar que o projeto construído a partir dessa escolha já contém embutida as indicações que o artista deve seguir no desenvolvimento de seu trabalho e que, se contrariadas, podem levar o artista ao malogro. O artista necessita não só eleger bem o seu tema, mas também decifrar o código que revela suas melhores potencialidades formais:

As implicações disso podem se dar quanto à extensão ou ao gênero da obra. Thomas Mann conta que projetou a *Montanha Mágica* como narração breve, mais ou menos como *pendant* de *Morte em Veneza*; mas, contra sua intenção inicial, a obra se converteu em suas mãos num extenso romance de época⁴⁷¹.

As potencialidades da matéria – do tema – podem inclusive superar as limitações ideológicas do artista. Lukács volta a mencionar o caso de Balzac:

a subjetividade particular de Balzac era a de um normal e inteligente legitimista; sobre essa mera base teria sido impossível criar uma ‘comédia humana’, representar ampla e definitivamente uma importante crise de transição do gênero humano⁴⁷².

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 551.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 552.

⁴⁷¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁷² *Ibid.*, *loc. cit.*

Isso nos remete outra vez ao problema dos critérios do processo de criação. Como o artista vence a barreira dos particularismos, dos seus preconceitos? Neste caso, certa sensibilidade estética orienta o autor que, ao seguir as sinalizações objetivas da realidade durante o processo de criação, escapa das armadilhas que muitas vezes surge de suas próprias idéias. Para Lukács, é justamente essa contradição a origem de tantos mitos e teorias sobre a inspiração dos artistas, não só daqueles que têm lugar entre os antigos, mas também de suas modernas versões irracionalistas.

Mas há uma outra e mais complexa dificuldade na compreensão de como a arte efetua esta elevação da consciência individual à consciência do gênero. Trata-se do fato de que a consciência da genericidade, na vida mesma, nunca está dada aos indivíduos de modo imediato, mas, no máximo, como uma possibilidade ou promessa. Lukács explica que as relações humanas são relações entre indivíduos que vivem uma sociabilidade particular, “a família, o clã, a casta, a tribo, a classe, a nação etc”. Apenas em casos excepcionais, e geralmente com falsa consciência, estes indivíduos vivem “a humanidade como unidade do gênero”⁴⁷³. E aqui aparece uma importante distinção no tratamento do problema da integração do indivíduo com o gênero. A genericidade em si e a genericidade para-si ou para-nós. Vejamos.

Objetivamente, desde sua hominização antropológica, os homens vêm construindo as bases materiais para uma existência unitária, para a integração do indivíduo com a totalidade das forças genéricas. O capitalismo sedimentou e radicalizou esta tendência, pois o “mercado mundial” agregou os homens de toda parte num mesmo processo social de produção e consumo. A unidade meramente antropológica cederá lugar a uma unificação social crescente, originando “uma verdadeira história universal”⁴⁷⁴. A genericidade é então vivida espontânea e crescentemente em função da integração econômica e tecnológica, portanto, através de relações particulares cada vez mais articuladas com o processo global da produção. Como consequência, os indivíduos vão transformando a vivência espontânea do gênero em vivência consciente, isto é, vão tornando, com maior ou menor empenho pessoal, a genericidade operante em-si em genericidade “para-nós”⁴⁷⁵. No entanto, este processo tem esbarrado nos limites das sociedades divididas em classe, pois somente

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 553.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

através de uma sociabilidade amplamente humanizada – vale dizer, no socialismo – a interiorização da generidade pode se traduzir – ao menos de forma aproximada – em vivência imediata e cotidiana. E é diante disso que o problema da configuração estética exhibe-se sob a forma da contradição: a mimese artística, cuja essência é precisamente “não ser utópica”⁴⁷⁶, dá à luz uma imagem da realidade que, ao projetar organicamente sobre formas individuais as experiências mais autênticas do gênero, revela um certo caráter utópico. Como já vimos, o jovem Lukács havia definido a arte como uma “realidade utópica”. Aqui Lukács volta ao problema, mas introduz uma variável objetiva e de natureza genética. Acompanhemos o raciocínio.

É próprio da arte alçar a individualidade ao plano dos poderes do gênero, materializar e sensificar estes poderes em sua própria existência singular. Mas essa utopia não-utópica da arte difere da utopia que nasce com as ciências humanas, capacitadas a “antecipar conceitualmente, em previsões abstratas”⁴⁷⁷, uma realização das perspectivas do presente. As previsões da ciência podem ser falhas nos detalhes, “mas se o pensamento utópico, num amplo sentido histórico-universal, empreende a direção do caminho evolutivo da humanidade, a antecipação utópica toma uma força espiritual crescente”. Com a apreensão de conexões objetivas, colhem-se também tendências, embriões de processos futuros:

Assim ocorre já no direito natural e na ética estoíca, nas declarações dos direitos humanos das grandes revoluções burguesas, nas profecias dos grandes utopistas, de [Thomas] Morus até Fourier. E assim ocorre também, de um modo qualitativamente superior, com Marx, Engels e Lênin. Para a ciência, em princípio, é sem dúvida possível desvelar verdadeiras perspectivas de desenvolvimento futuro⁴⁷⁸.

Problemática, porém, foi o modo pelo qual esta potencialidade antecipatória do pensamento inspirou e influenciou teorias estéticas. Lukács explica que a falta de compreensão do processo de generalização artística e das reais interações categoriais do indivíduo com o gênero fez surgir, no âmbito da teoria estética, o mito do “universalmente humano”. Se na arte a individualidade é alçada ao plano da generidade, isso não significa

⁴⁷⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*, pp. 553-54.

uma aniquilação da estrutura concreta que define o ser dos indivíduos em nome de uma essência abstrata. Na arte, a universalidade é sempre um quadro de contornos delimitados, pois seu descortino é necessariamente a explicitação de conteúdos concretos de uma realidade determinada histórica e socialmente. Esses conteúdos aparecem sob a forma de conflitos individuais, de traços particulares que perfazem o complexo de uma individualidade determinada. É somente aprofundando as determinações deste complexo que se chega ao universal concreto. Do contrário, a arte perde toda a sua consistência, evadindo-se para as regiões abstratas do formalismo vazio e descarnado (expressionismo, existencialismo etc):

E o conteúdo desprovido de toda concreção, de toda matéria viva-verdadeira, não pode produzir nada além de um cosmopolitismo sem perfil, uma solipsística imagem desesperada etc.; a orientação direta, unilateral, eliminadora das complicações reais ao gênero do homem tem, pois, que empobrecer e deformar precisamente o conceito e a imagem da humanidade⁴⁷⁹.

A idéia do universalmente humano escamoteia, assim, o verdadeiro significado da universalidade e da utopia não-utópica da arte. Lukács, de fato, não nega a possibilidade de a arte antecipar tendências históricas, como o faz a ciência, mas “esse logro não pode ter senão muito excepcionalmente relevância para o modo do reflexo próprio da arte”⁴⁸⁰. E adverte que não se deve confundir uma imagem utópica propriamente dita com as aspirações subjetivas, com os ideais, configurados como traços da própria realidade representada. Nestes casos, a utopia é uma qualidade da subjetividade e do mundo refigurados. Lukács associa as obras que trabalham com este material subjetivo ao que Schiller designou de arte “sentimental”. Estas obras

permitem uma conformação artística na qual a realidade que ainda não é, a realidade ainda subjetiva do gênero humano, pode expressar um aspecto importante de seu *ser-para-nós*, precisamente porque a verdade última de tais representações – ainda que não sejam de caráter resolutamente lírico, mas que evoquem imediatamente um mundo de objetos – se encontra no próprio sujeito⁴⁸¹.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 555.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 556.

Mas como é realmente possível fazer das existências individuais uma materialização viva e pujante da generidade de um tempo? Como operar uma universalização do singular sem soterrar toda a concretude da vida em nome de uma abstrata universalidade humana, mas preservando e intensificando esta sua dimensão concreta e particular? Ou seja, como a arte pode ser utópica e realista ao mesmo tempo? Se para o jovem Lukács a realidade utópica da arte ultrapassava a esfera da vida, sendo por isso mesmo uma realização paradoxal de algo por princípio irrealizável, para o velho, o mistério se desfaz com a compreensão de que a operação estética fundamental consiste em exacerbar uma tendência da vida mesma. De fato,

a grande maioria das obras de arte reflete imediatamente as relações e estruturas dos homens que influenciam diretamente com seu destino as sociedades existentes em cada caso. A personalidade de cada homem conformado pela arte, o modo essencial de cada sentimento que ganha expressão artística, está atado, com os fios da vida verdadeiramente vivida, a esse terreno imediato de toda existência humana⁴⁸².

A arte é mimese, imitação da vida, mas imitação que reproduz a estrutura dos casos limites, as experiências humanas exacerbantes, seres humanos que escalam os degraus da generidade a ponto de poderem intervir por meio de suas idéias e atos no decurso da realidade social. Estes indivíduos universais são entidades reais, que nascem do processo de formação de cada personalidade pelas suas relações dinâmicas – ativas e passivas – com a realidade que o cerca. Isso significa dizer, em primeiro lugar, que os homens são uma síntese extensiva e intensiva de relações sociais:

Na medida em que as efetivas relações entre os homens formam tão profundamente cada indivíduo que é impossível passá-las por alto na consideração de qualquer concreto e singular ser-assim, surge na vida mesma a dialética que logo a arte evoca mimeticamente: as conseqüências sobre o indivíduo produzidas pela sua formação, condicionada pela família, pela classe, pela nação etc., não são simplesmente influências externas, nem sequer “capas” situadas no marco da mesma natureza (ainda que sem dúvida com qualidade, intensidade etc., diferentes segundo a identidade pessoal do indivíduo)⁴⁸³.

⁴⁸² *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 557.

Mas como síntese, os indivíduos podem concentrar e elaborar as forças que difusamente circulam no contexto da realidade em que estão postos, fazendo-se pivôs de um processo de realização histórico-social que só pode se consumir pela atuação de homens individuais:

Em todo homem, as pugnas suscitadas por essa constelação se convertem em lutas internas de suas paixões. Esta situação nascida da vida é refletida fielmente pela mimese, a qual, ademais, a aumenta e intensifica de acordo com sua essência mesma, que temos descrito várias vezes⁴⁸⁴.

A arte reproduz com as cores e os traços mais vivos esta relação entre sociabilidade e individualidade, potencializando-a, reforçando seu caráter orgânico, não-dualista. Por isso, nela, o externo e o interno aparecem numa unidade mais profunda do que a vida mesma é capaz de evidenciar, dissolvendo todo fetiche, removendo toda a crosta de obscuridade que possa impedir a consciência de enxergar a presença operante do homem nas coisas. Unidade conflitante, decerto. Lukács lembra que Hegel resgatou em sua *Estética* a idéia grega do *pathos*, da paixão substancial que põe os homens numa rota da colisão trágica com o mundo, colisão inevitável entre forças histórico-sociais irreconciliáveis. Mais que uma mera paixão individual, o *pathos* é expressão de uma necessidade histórica e seu conteúdo é determinado pelos interesses maiores do gênero. O trecho citado por Lukács precisa ser aqui reproduzido:

Como os antigos, podemos designar com a palavra *πάθος* (*pathos*) as potências gerais que não se manifestam apenas na sua independência, mas também residem vivas no peito humano e agitam a alma dos homens até as mais íntimas profundidades (...). Entendido desse modo, o *pathos* é um poder da alma, legítimo em si, um conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre⁴⁸⁵.

Sobre a explicação de Hegel, Lukács escreveu:

Com tudo isso, não se descreve diretamente senão aquela dialética na qual a contradição entre o indivíduo e as forças histórico-culturais realmente presentes podem conseguir expressão poética junto com a

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 557.

⁴⁸⁵ HEGEL *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 558; Reproduzimos a tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino para a edição da Martins Fontes. Cf. HEGEL, 1996, p.264.

unidade dessas contradições. Mas isso ao mesmo tempo dá a chave de nosso presente problema⁴⁸⁶.

O *pathos* hegeliano é a determinação desta capacidade que certos indivíduos manifestam de introjetar os conflitos de um tempo e exteriorizá-los, dando-lhes uma expressão real, concreta e determinada. São homens que, diferenciando-se do demais, por suas escolhas e potencialidades, tornam-se universais em sua própria vida sensível e imediata. São homens que exorbitam os limites a que a maioria se atém:

Os fatos, as questões vitais etc., colocam-se a cada homem desde essa origem [social], mas esses fatos podem orientar sua intenção puramente às exigências do dia ou podem, sem abandonar essa direta vinculação, orientar-se no sentido dos problemas do gênero; as questões vitais podem não abandonar nunca o nível de uma utilidade meramente particular, e podem conter – de modo consciente, falsamente consciente, de todo inconsciente – alusões à suprema generalidade da vida humana. Já esta situação pode ser fonte de inumeráveis colisões.

As grandes colisões da vida e da arte são, pois, conseqüências de um comportamento orientado à generidade. Na arte, até mesmo as contradições latentes e completamente disfarçadas em vínculos harmoniosos são trazidas ao primeiro plano, como na história de Coriolano descrita por Shakespeare. Contradições que, para além dos dramas individuais, evidenciam o conflito de constelações sócio-históricas, os embates por meio dos quais o gênero humano urde os fios de seu destino. Neste sentido, diz Lukács:

A grande missão histórico-universal da arte tem precisamente aqui suas raízes: a arte é capaz de trazer o latente ao plano da efetividade, de emprestar ao que na realidade está silente uma inequívoca expressão evocadora e compreensível⁴⁸⁷.

Por meio de conflitos individuais, a arte põe de manifesto os grandes dramas da história autoconstitutiva dos homens, dramas que a vida cotidiana da maioria dilui em pequenos fragmentos, em miúdas porções de misérias e glórias que agitam suas vidas privadas e públicas. Mas a este respeito Lukács faz uma advertência importante: se a arte transcende os horizontes da mera particularidade, nem por isso ele despreza os dramas da esfera

⁴⁸⁶ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 560.

privada, pois esta também pode ser palco de lutas substanciais, como o exemplo de Antígona ensina (a colisão de Antígona é de ordem particular, decorre de sua decisão de enterrar seu irmão contra a determinação de Creonte).

De um modo geral, os pequenos conflitos da vida cotidiana sempre podem ter lugar na arte. De passagem, lembremos da pintura holandesa analisada por Hegel justamente sob este enfoque⁴⁸⁸ e das próprias considerações de Lukács nos anos 30 sobre a “conquista da vida cotidiana” pelo romance⁴⁸⁹. O fundamental é que a generidade aflore através dos interesses concretos que definem o círculo ativo das configurações individuais, isto é, das representações ou personagens da obra. Isso inclui, obviamente, tudo o que é negativo, contrário aos homens, todas as perversidades, depravações, mesquinhas etc.:

Toda negatividade significativa que haja desempenhado um papel importante e duradouro é também um elemento da generidade: o é o Tartufo tanto quanto o Fausto, e o são as obras satíricas de Goya e de Daumier expressões não menos autorizadas da generidade humana que a *Capilla Sixtina*⁴⁹⁰.

E aqui convém mais uma observação: quando Lukács opõe em suas críticas literárias “o patológico ao sadio” ou o “inumano ao humano” não está de nenhum modo contradizendo a idéia exposta acima. O problema que o incomoda profundamente na literatura moderna, do naturalismo em diante, incluindo seus precursores, como Kleist, é a perda das proporções e dos determinantes sociais. Graças a isso, os elementos patológicos, mórbidos, etc., que toda literatura crítica deve retratar, são transformados em potências dominantes da vida, em essências do homem, sem que os fatores sociais que estão na sua origem venham à tona. Não pode haver autoconsciência a partir de uma visão unilateral da realidade.

4.4.3.3. Autoconsciência e historicidade

A elevação da individualidade à consciência do gênero foi até aqui vista de um ângulo predominantemente sincrônico. Agora, Lukács precisa mostrar que esta consciência – ou melhor, autoconsciência – é fundamentalmente consciência histórica e se nutre de todo o passado do homem. Nesta nova costura categorial, Lukács retoma o conceito hegeliano

⁴⁸⁸ HEGEL, 1997, p. 280-86.

⁴⁸⁹ Cf. LUKÁCS, 1998b, p. 72

⁴⁹⁰ LUKÁCS, 1981a, I, p. 561.

de *Erinnerung*, que significa ao mesmo tempo interiorização e recordação, apresentado no último capítulo da *Fenomenologia do espírito*, onde a consciência alienada se apropria de seu passado e se transmuta em autoconsciência.

Lukács resume as determinações da genericidade em três assertivas: 1º) a história e seus conflitos, que a cada etapa se renovam, modificam continuamente a vida da humanidade. Estas mudanças, no entanto, 2º) não excluem o momento de continuidade. Isso significa que algo se preserva em meio às transformações do gênero, constituindo “para os homens que vivem e operam em cada momento um conteúdo importante da genericidade, naturalmente ao lado daqueles conteúdos com os quais os fatos, as idéias, os sentimentos etc., atuais contribuem para a futura marcha do processo”⁴⁹¹. 3º) Este processo de continuação e mudança é um permanente, mas contraditório e complexo desdobramento da genericidade humana, de auto-superação, onde

propriedades inclusive centrais podem desaparecer totalmente no curso da evolução, outras podem permanecer, manter-se apesar de tudo na continuidade, ainda que eclipsadas durante largos períodos de esquecimento; tudo isso, evidentemente, com freqüentes transformações importantes de seus conteúdos e de suas formas⁴⁹².

Com isso, Lukács chega à determinação segundo a qual o homem é um “animal histórico”⁴⁹³, ou antes, que se tornou histórico. O interesse do homem pela sua história é um fato que remonta a certas cerimônias primitivas, mas ascende à consciência apenas muito depois, através de um processo crescente e repleto de irregularidades. Essa conscientização do passado pode assumir formas muito ricas e poéticas quando o sujeito é o próprio indivíduo, como no caso retratado por Gorki em *A mãe*. Aqui, mostra-se como “numa velha trabalhadora maltratada, acossada, o contato com a revolução, a crescente consciência em face do presente, desperta e ilumina ao mesmo tempo um passado sumido no esquecimento, e faz dele um caminho visível até o presente”⁴⁹⁴.

Mas é da última parte da *Fenomenologia do espírito* que Lukács vai recolher a fórmula conceitual decisiva sobre o problema da consciência histórica do gênero humano. Ela se localiza na clássica exposição sobre o processo de interiorização do espírito, o qual,

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 562.

⁴⁹² *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁹³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

em seu devir cósmico, cumpre as etapas de sua evolução, de sua alienação, para ao final do processo, mergulhar no passado percorrido e reabsorver a si próprio na forma do sujeito-objeto idêntico:

Ele chama a história de “o espírito alienado no tempo” e diz sobre suas fases individuais: “Este vir-a-ser apresenta um movimento lento e um suceder-se de espíritos, um ao outro; uma galeria de imagens, cada uma das quais dotadas com a riqueza total do espírito, desfila com tal lentidão justamente porque o Si tem de penetrar e de digerir toda essa riqueza de sua substância (...). Porém”, acrescenta ele, “a re-cordação os conservou; a re-cordação é o interior e de fato a forma mais elevada da substância. Portanto, embora esse espírito comece desde o princípio sua formação, parecendo partir somente de si mesmo, ao mesmo tempo é de um nível mais alto que recomeça”⁴⁹⁵.

O procedimento hegeliano, que, como vimos, Lukács havia reprovado enquanto fato da vida, adquire um sentido positivo pela sua aplicação ao domínio estético. Expurgado de seu revestimento místico-idealista, ele se torna extremamente fecundo para a compreensão do que efetivamente se passa na esfera derivada da relação sujeito-objeto na arte. Lukács comenta o trecho reproduzido:

A substância está a ponto de converter-se no sujeito, está a ponto de realizar-se no sujeito-objeto idêntico. Mas, se a “re-cordação” há de representar, ou preparar ao menos, esse ato de fusão no uno, depreende-se com clareza do mesmo pensamento de Hegel recém citado, que o recordar não pode apropriar-se senão da imagem especulativa da substância, e não desta mesma; inclusive quando entendida como “re-cordação”, a interioridade que contém o que foi recolhido da alienação no sujeito não é senão a consciência de um ser que existe com independência do processo⁴⁹⁶.

Entendida como processo de apropriação ideal do passado, a descrição hegeliana perde sua falsidade para se revestir de um grande valor categorial:

Portanto, se a descrição hegeliana do fenômeno é, como descrição do processo real objetivo, algo pior que ambígua, no entanto, como representação da generidade humana tal qual esta representação se expressa na recordação e na vivência dos homens, dela resulta a acertada imagem de um verdadeiro estado de coisas. A “re-cordação”

⁴⁹⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 563.

é realmente a forma de interiorização na qual e pela qual o indivíduo humano – e a humanidade nele – pode apropriar-se do passado e do presente como obra própria, como destino que lhe compete.

Em outras palavras, a arte é o espelho da autoconsciência:

A “re-cordação” evoca uma realidade objetiva, mas que se encontra penetrada da atividade humana em todas as suas fibras, e em tudo aquilo de cujos objetos o entendimento humano e o sentimento humano verteram o melhor que possuem e se enriqueceram ao mesmo tempo internamente nesse processo de dar e oferecer⁴⁹⁷.

Trata-se de um processo real de interiorização do passado da humanidade, real na medida em que se limita ao domínio subjetivo da experiência estética, consubstanciando-se como processo individual de auto-consciência:

O que o homem entregou generosamente à realidade objetiva (e à realidade de si mesmo e de seus semelhantes) nas diversas formas de alienação, aquilo pelo qual ele possui em cada momento sua própria riqueza de pensamento e sentimento, retorna agora ao sujeito e o mundo é vivido como mundo próprio do homem, como posse que nunca pode perder-se. Nestes dois atos inseparáveis nasce, difunde-se e se aprofunda a autoconsciência humana. Estes atos inseparáveis se unificam adequadamente, com pureza consumada, somente na arte⁴⁹⁸.

4.4.3.4. A crítica ao solipsismo

A acomodação das categorias hegelianas ao terreno da arte não invalida o sentido mais amplo de sua vigência para a determinação do processo histórico do homem. Pelo contrário, o transplante pressupõe a pertinência do pensamento hegeliano em seu conjunto, mas com as modificações (nem poucas, nem secundárias) que já conhecemos em seus aspectos gerais. Não por acaso, Lukács irá proceder a uma refutação do solipsismo imediatamente depois de consolidar – na discussão com Hegel – os fundamentos que vinculam generidade e historicidade como verdades da vida e da arte. E Lukács não deixa dúvidas quanto à importância de Hegel nesta discussão, pois dele emana a força de um pensamento com a qual se pode desvendar a falsidade das filosofias da introspecção, das

⁴⁹⁷ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 564.

tendências modernas que isolam a subjetividade numa interioridade fechada e reclinada sobre si mesma:

A análise detalhada da alienação como etapa necessária para alcançar a verdadeira subjetividade estética mostra o quão falsas são as teorias que procuram a via para atingir esta meta no puro aprofundamento em si mesmo da subjetividade⁴⁹⁹.

Como já vimos, o hiato entre interioridade e exterioridade, subjetividade e objetividade, a solidão e a incomunicabilidade do singular, formavam elementos estruturadores da primeira redação da estética de Lukács. Em seu estudo sobre a primeira redação estética de Heidelberg, Gyögy Márkus sustenta que o capítulo de abertura – *A arte como “expressão” e as formas de comunicação da realidade da experiência vivida* – é uma síntese complicada e contraditória do neokantismo e da filosofia da vida, donde a proposição do solipsismo como limite e determinante estrutural das relações humanas⁵⁰⁰. O solipsismo, este isolamento profundo das almas, é a expressão de uma reflexão que privilegia a vivência imediata da singularidade isolada em detrimento da objetividade normativa, pois, como diz Gadamer, o “vivenciado é sempre a vivência que alguém faz de si mesmo (...)”⁵⁰¹. Veremos agora como o próprio Lukács discutiu esse problema na sua estética final.

Inicialmente, observemos que o solipsismo, para o filósofo marxista, não é um simples mito moderno, já que os próprios gregos haviam colocado um problema semelhante através do ceticismo. No entanto, a diferença é que os gregos não transformaram o solipsismo numa condição insuperável, embora reconhecessem a irrepetibilidade qualitativa dos seres singulares. E Lukács lembra Heráclito: “Os despertados partilham um mesmo mundo, mas os que dormem vivem, cada um, voltados para seu próprio mundo”⁵⁰². Se o mundo exterior estabelece uma plataforma segura para o trânsito entre os sujeitos, onde reside o problema?

Segundo Lukács, a comunicação entre os indivíduos não está a salvo de elementos perturbadores, de obstáculos ao entendimento recíproco, pois se as palavras, por um lado, têm seu sentido fixado socialmente, por outro, sofrem as variações de sentido típicas dos

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 564.

⁵⁰⁰ Cf. MÁRKUS In: HELLER *et al.*, 1977, p. 220-23.

⁵⁰¹ GADAMER, 2002, p. 81.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 556.

processos individuais de vivência e assimilação da linguagem. “Assim, por exemplo, se dois homens não se entendem ou não se entendem mais, então se mostra pelo diálogo que a mesma palavra não mais possui para ambos o mesmo conteúdo vivencial”⁵⁰³. Ora, existe uma “distância latente” entre os homens que se comunicam e, em determinados casos, ela pode se converter num verdadeiro abismo, “na impossibilidade de um entendimento”⁵⁰⁴. Por trás desta idéia, encontra-se o problema que em seus ensaios sobre literatura Lukács trouxe à tona sob diversos aspectos: o da solidão moderna. Como vimos, já em Kleist este tema se faz dominante. Trata-se de um fenômeno social e que, apesar de suas variações, é sempre resultado do isolamento dos indivíduos em suas próprias vivências. Num ensaio dos anos 30, mas também poderíamos citar sua obra de 1909 sobre o drama, Lukács mostra como a função dos diálogos na dramaturgia moderna é justamente realçar a incomunicabilidade entre os interlocutores. Aqui o diálogo já não é “mais expressão das lutas, das discussões dos homens entre si, de um embate mútuo, mas sim um deslizar, um passar ao largo entre um e outro”. Explicando melhor: “Não se deve reparar no conteúdo objetivo das palavras do diálogo, mas ao que está por detrás: a alma solitária, o esforço necessariamente vão de superar a solidão”⁵⁰⁵. Autores como Ibsen, Strindberg e Dostoiévski mostram como as vivências solitárias, introspectivas, segregam os indivíduos, impossibilitando a comunicação entre eles, provocando o estranhamento mútuo, a desconfiança. Nestes casos, o diálogo se converte em sua antítese, podendo, quando muito, simular um entendimento⁵⁰⁶.

Na *Estética*, Lukács menciona ainda um outro fenômeno: o desentendimento provocado por uma disjunção semântica fundada na separação de classes, portanto, num fato social objetivo. O significado de uma palavra – greve, no exemplo de Lukács – pode vir impregnado de ressonâncias distintas para cada um dos interlocutores, que se relacionam com a semântica pelos filtros de seus respectivos interesses de classe, portanto, de uma significação decorrente da forma como cada um encara na prática o fato expresso

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 565.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 566.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵⁰⁶ LUKÁCS, 1977, p. 195. Observe-se que Lukács criticou severamente essa literatura, sobretudo Strindberg, que, a seu ver, se faz refém das vivências exclusivamente individuais. Diferentemente dele, Gorki soube tratar da solidão dramaticamente, como um fenômeno social. Cf. “*Die menschliche Komödie des Vorrevolutionären Russland*” In: 1953, p. 328 *et seq.*

pela palavra. O que a linguagem homogênea a partir de uma definição supostamente neutra pode ser, na verdade, uma realidade objetivamente conflitante. Explica o autor:

A arbitrariedade da semântica consiste entre outras coisas em que, por uma parte, trata como se fossem unitários esses fenômenos heterogêneos, e, por outra, crê poder eliminar mediante uma definição supostamente objetivo-científica as reais controvérsias sociais. Nessas controvérsias não é senão um sintoma superficial o fato de que a uma mesma palavra se atribua significações diversas – e isso, diga-se de passagem, não procede, pois o diferenciado conteúdo emocional da palavra “greve” se deve precisamente a que capitalistas e trabalhadores estão pensando no mesmo fenômeno⁵⁰⁷.

Na modernidade, tais fenômenos serão encarados de um modo mistificado, “como estrutura fundamental da existência humana”⁵⁰⁸. Já Schiller, em um de seus epigramas, expressou este sentimento de solidão: “E tão logo a alma fale, ai! a alma já não fala mais”⁵⁰⁹. Neste lamento, segundo Lukács, se pode notar o germe da oposição entre alma e espírito que mais tarde haveria de fermentar a imaginação especulativa do irracionalismo alemão, onde a alma é descrita como uma potência misteriosa, superior e hostil ao espírito. Com essa oposição inelástica e metafísica, muitos filósofos mostraram seu descaso pela razão e por tudo o que faz do homem um ser objetivo, tanto na vida quanto no pensamento. Mas em Schiller essa relação não está polarizada de modo excludente e seus pressupostos filosóficos são as formas de comunicação idealizadas do platonismo e da gnose. Essa idealização, acrescentemos nós, de certa forma também é encontrável na obra do jovem Lukács, para quem, como já vimos, só a nostalgia do absoluto é capaz de abrir um caminho autêntico ao homem – o da obra de arte.

O solipsismo é uma resposta falsa a um problema real e legítimo. Para o velho Lukács, é possível “reconhecer perfeitamente como fato que a dimensão qualitativa específica da vivência, tal como aparece ao nível da imediatez pura, não é adequadamente comunicável, e pode reconhecer-se isso sem que se chegue a um solipsismo insuperável”⁵¹⁰. Já vimos que na estética de juventude Lukács descartou como “ingênua” a idéia segundo a qual a arte seria capaz de superar o solipsismo, uma vez que a subjetividade

⁵⁰⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 566.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 566.

⁵⁰⁹ SCHILLER *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 566.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 567.

da obra não pode construir nenhuma ponte entre receptor e criador. A vivência estética é normativa e se estende para além do caos empírico, mas não põe fim ao isolamento transcendental dos indivíduos. O velho Lukács pensa de forma distinta. O solipsismo na arte é refutado categoricamente com base no princípio hegeliano-marxiano da autoconsciência. Ao comentar a forma como os personagens de Schiller – como autênticas realizações poéticas – dão voz a uma subjetividade histórico-social, Lukács iria reformular o problema e apontar sua solução:

Há, pois, aqui um problema real para a estética antes de tudo. Trata-se de que o modo vivencial imediatamente não mediado, a qualidade perceptiva imediata, única etc., da individualidade particular se intensifica em sua singularidade qualitativa e, ao mesmo tempo, sem perturbar nem inibir essa intensificação, generaliza-se. A alma esteticamente configurada tem, portanto, que poder falar precisamente no sentido do verso de Schiller, mas sem perder essa sua natureza específica que a faz parecer incapaz de comunicação⁵¹¹.

Já sabemos que o processo de criação eleva a subjetividade a um plano de universalidade, fazendo de si o veículo de uma “alma” social que se mostra através de representações altamente singularizadas. E através disso a alma do artista se comunica. Lukács não julga mais ingênuo o verso de Goethe – “Enquanto os homens calam em seus tormentos, um deus me concedeu dizer o que soffro” –, e por isso pode citá-lo novamente em sua *Estética*, mas sem as antigas reservas⁵¹². Trata-se aqui do poeta que fala em nome da humanidade⁵¹³. Também para o receptor este bloqueio é rompido. E é sobre ele que Lukács se detém, citando inicialmente, a título de polêmica, um comentário de Eliot sobre o assunto:

Mesmo se duas pessoas de gosto amam a mesma poesia, esta poesia irá mostrar modelos levemente distintos em suas almas; nosso gosto individual em relação à poesia contém marcas indeléveis de nossa vida individual com todas as suas experiências agradáveis e dolorosas

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 567.

⁵¹² Na primeira estética, este mesmo verso é apresentado como índice de uma ingênua esperança. Após citá-lo, o autor comenta: “Que este desejo [de romper o “muro” do solipsismo] surja necessariamente com a arte é compreensível, mas esta compreensão não é ainda nenhum argumento para a fundamentação desta esperança”. LUKÁCS, 1974b, p. 26.

⁵¹³ *Id.*, 1981a, I, p. 566.

(...). Talvez não haja dois leitores que se aproximem de uma poesia com as mesmas exigências⁵¹⁴.

Se o pensamento se fixa no nível da vivência imediata, então se abre uma brecha para a tese do solipsismo. É o problema já mencionado do *Erlebnis* que se impôs ao jovem Lukács. E aqui cumpre fazer uma importante ressalva na tese de Márkus: Lukács não transpõe completamente o território da filosofia da vida na segunda versão de sua estética de juventude⁵¹⁵. No texto publicado na revista *Logos*, Lukács se refere à “estrutura heraclitéia” da esfera estética, onde “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”⁵¹⁶. Trata-se, como se pode ver, de uma radicalização do problema colocado por Eliot, já que nem mesmo para o próprio sujeito, a obra se apresenta da mesma forma duas vezes. Cada vivência é única e irrepetível. Não por acaso, em *Verdade e método*, Gadamer iria resgatar a imagem da “estrutura heraclitéia” do texto de Lukács para sublinhar as dificuldades de toda estética alicerçada na *Lebensphilosophie*. Ao descrever esta estrutura heraclitéia da obra de arte como a “absoluta descontinuidade”, como “a decomposição da unidade do objeto estético na multiplicidade das vivências”, Gadamer conclui que, com isto, também fica eliminada “a identidade do artista consigo mesmo e a identidade de quem a compreende ou usufrui”⁵¹⁷.

Em sua refutação da subjetivação da vivência estética, o velho Lukács menciona ainda as teorias que pretendem aproximar a crítica literária do comportamento artístico. Diz o filósofo húngaro:

Quando em fins do século passado e começo do nosso Alfred Kerr e Oscar Wilde declararam que a crítica é arte, pensavam realmente na crítica como “dação de forma”, como forma “artística” de comunicabilidade dessa peculiaridade individual, dessa direta incomunicabilidade das vivências ante as obras de arte; desse modo construiu-se um segundo piso por cima da relação – assim entendida – do artista com a realidade.

⁵¹⁴ ELIOT, T. S. *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 568.

⁵¹⁵ Para Márkus, na segunda redação do capítulo inicial, Lukács teria superado os restos da filosofia da vida e assim chegado a um dualismo coerente. *Cf.* HELLER, 1977, pp. 223-27. Esta superação ocorre, pois, apenas parcialmente. Lukács abandona a tese do solipsismo, porém, mantém o conceito de esquema e sobrevaloriza o momento subjetivo da vivência, ainda que reivindique para a vivência estética, como já vimos, um caráter normativo e não meramente psicológico.

⁵¹⁶ LUKÁCS, 1974a, p. 130.

⁵¹⁷ GADAMER, 2002, I, p. 166.

A crítica se torna arte na medida em que esta não é reconhecida em sua objetividade, mas sim como ocasião para vivências. Cada vivência é por si autônoma e o que sobre ela se diz encerra um teor igualmente subjetivo, ou seja, artístico. A arte se reduz ao discurso subjetivo, “inspirado”.

O problema do solipsismo surge quando a imediaticidade da vivência não é ultrapassada. Dessa forma, tudo passa a ter um caráter hiper-singular, sem pontos de identidade que propiciem um reconhecimento comum. A singularidade se fecha em si mesma. Em outro contexto da *Estética*, Lukács mostra como o próprio Hegel, no capítulo sobre a “certeza sensível” de sua *Fenomenologia*, gera confusões em relação a este problema. De acordo com o Hegel, ao tentar apoderar-se do singular, do *Isto*, do *Aqui e Agora*, a consciência ingênua se frustra, pois o singular, “o visado”, em face do conceito, desvanece-se no vapor dos universais, isto é, na abstração do nome. Diante disso, a “certeza sensível” descobre que o singular é inefável e que sua verdade está, antes, em seu contrário, vale dizer, no universal. Ao término da travessia, o espírito conclui: o singular, sem visto de entrada no país da linguagem, é o “não-verdadeiro, o irracional, o apenas visado”⁵¹⁸.

Segundo Lukács, neste ponto, Hegel não foi capaz de perceber – mas o será na *Lógica* – que o singular se torna transparente, perdendo a sua mudez, pelo processo de aproximação do pensamento determinativo. O singular se faz racional justamente pelo estabelecimento de suas mediações, pela superação de seu isolamento.

Assim como a certeza sensível se atém ao imediato e por isso não rompe com a singularidade abstrata, deparando-se a cada momento com um outro *Isto*, um outro *Aqui*, um outro *Agora*, também a subjetividade que se fixa apenas nas particularidades das vivências imediatas será devorada pela ilusão do solipsismo. Para além das vivências imediatas, existe a objetivação do ser social. Cada individualidade que vivencia a obra de arte encontra-se diante de sua própria generidade. A verdadeira vivência estética é por isso mesmo auto-consciência, reconhecimento de si no outro. Na recepção, as particularidades de cada sujeito constituem a base de sua relação com a obra, o que Lukács define como o *Antes* da recepção (como veremos nas nossas “considerações finais”), mas o fundamental da vivência estética é justamente o efeito que esta exerce sobre a subjetividade fruidora,

⁵¹⁸ HEGEL *apud* LUKÁCS, 1981a, II, p. 184.

elevando-a a um plano de universalidade que é também uma intensificação de sua própria particularidade. Pela vivência estética ela pode reconhecer-se mais amplamente através de outrem. A vivência não isola, mas une.

Sigamos a argumentação de Lukács, que voltará a tratar deste ponto.

É com Kant que o problema do solipismo estético encontra um primeiro degrau para a sua superação. O filósofo de Königsberg tentou fundar a universalidade do juízo de gosto não em regras rígidas e mortas, mas num princípio subjetivo. É na idéia do “*sensus communis*” que Kant consolida, segundo Lukács, sua mais lúcida posição diante do problema, embora, ao mesmo tempo, revele os limites de sua compreensão. Ele diferencia corretamente o “sentido comum” do mero sentido privado de gosto e também da faculdade de julgar “segundo conceitos”⁵¹⁹, mas fracassa ao tentar fundamentar a comunicabilidade da arte. Eis a análise de Lukács:

Pois em primeiro lugar, o sentido comum não é possível para ele senão sobre a base de um conhecimento conceitual-racional. Em segundo lugar, ele postula uma “disposição das faculdades de conhecimento para o conhecimento em geral”, a qual está “determinada pelo sentimento (não segundo conceitos)”. Ao inferir regressivamente da comunicabilidade do conhecimento a da “disposição”, a do “sentimento de tal disposição (ante uma representação dada)”, Kant crê haver deduzido o “*sensus communis*”. Mas na verdade não fez mais do que provar a comunicabilidade do conhecimento – que ninguém, de resto, duvida – de um modo sumamente problemático, a saber, partindo das conseqüências para a causa, de forma a passar completamente por fora do seu alvo presente⁵²⁰.

Segundo Kant, é com base na suposição de um sentido comum que se pode sustentar legitimamente a existência de um juízo de gosto, pelo qual alguém comunica seu sentimento, presumindo-o como necessário e universal. No entanto, e é esta a crítica de Lukács, o sentido comum não é fundamentado, mas sim dado como um fato a partir do reconhecimento da comunicabilidade de idéias. Se podemos comunicar conhecimento, é porque temos um sentido comum, eis o raciocínio de Kant, que nada faz além de girar em círculos. Por não ser capaz de uma dedução genética, ele parte do fato da própria

⁵¹⁹ Cf. KANT, 1995, p. 84.

⁵²⁰ LUKÁCS, 1981a, I, p. 569.

comunicação e dele chega à comunicabilidade dos sentimentos, à disposição (natural, espontânea, do ser social) para comunicar-se. Ou seja, Kant inverte o caminho, o que é coerente com seu racionalismo.

Trata-se de uma inversão metodológica típica do kantismo e consiste em partir de categorias derivadas, complexas, passando inteiramente por alto as conexões mais “elementares” e primárias, de forma a separar os dois planos rígida e metafisicamente, impossibilitando uma explicação dos fenômenos reais. Numa entrevista de 1966, Lukács se expressou sobre isso da seguinte maneira:

Pense-se na teoria kantiana do conhecimento que, por um lado, parte da matemática daquele tempo e da física newtoniana como fundamento do conhecimento e, por outro lado, assume a escolha moral num alto nível de desenvolvimento como fundamento da prática. Ora, creio que não é possível descer de uma forma alta a uma forma mais baixa. Não se pode descer da forma newtoniana da análise, da física newtoniana, às representações que permitem o caçador primitivo compreender, com base em certos rumores, o grau de aproximação de um cervo ou cabrito. Do mesmo modo, se tomo como ponto de partida o imperativo categórico, não poderei compreender as ações simples e práticas do homem na vida cotidiana⁵²¹.

A ciência é o desenvolvimento de um comportamento intelectual ligado à prática imediata, à sobrevivência do homem. Se parto da ciência constituída, não posso compreender o que se passa numa dimensão primária, não posso reconhecê-la como ato também intelectual. A falta de elos institui um dualismo, cava um abismo entre procedimentos ligados organicamente. O mesmo ocorre com a ética. Se parto diretamente da universalidade moral, que representa um momento já derivado e extremo da prática, não posso entender o comportamento concreto do homem. Se este não age movido pelo imperativo categórico, ou seja, imediatamente em nome de um interesse universal, então sua ação não caracteriza um comportamento moral. Abre-se também aqui o fosso entre o comportamento prático-cotidiano e as esferas superiores. Fosso que se traduz em antinomias.

Portanto, como entender a comunicabilidade dos sentimentos pela arte na vivência estética tomando como parâmetro a universalidade teórica? O derivado não pode ser ponto

⁵²¹ ABEDROTH; HOLZ. 1969, p. 13.

de partida da dedução. A sensibilidade social dos indivíduos – sem a qual eles não poderiam se comover com as figurações da obra de arte, identificando-se imediatamente com vidas que não são as suas – não pode ser deduzida da comunicação intelectual, pois esta é uma consequência daquela.

Em Kant, este problema metodológico (e todo método é sempre o método de uma visão de mundo) prolonga-se numa atitude cientificista diante da arte, concebida como uma esfera privada de conceitos, portanto, de racionalidade. Como sabemos, o juízo de gosto diz do sujeito e não do objeto, transmite um sentimento subjetivo que, embora pretenda ser objetivo, é sempre o meu sentimento. Assim Lukács resume o problema:

A peculiaridade da filosofia kantiana neste campo, o fato de que, por um lado – com a idéia do “sem conceito” – ela exclua da estética toda *ratio*, ao passo que por outro veja o “protofenômeno” estético não nos originários atos estéticos, senão “no juízo de gosto”, muito mais derivativo, impossibilita toda solução satisfatória, ainda que a colocação da questão do “sensus communis” dê testemunho, aqui como em muitas outras passagens da *Crítica da faculdade de julgar*, da riqueza da genialidade premonitória do filósofo⁵²².

Por fim, tem-se a imposição formalista. Kant não reconhece que os problemas estéticos são, em primeiro lugar, de caráter material, ou seja, de conteúdo. Seu idealismo subjetivo o obrigou a submeter a análise do fenômeno estético a um ponto de vista formal, que separa bruscamente sujeito e objeto, forma e conteúdo, em setores intocáveis. Dessa forma não é possível entender corretamente o sentido comum, isto é, o meio pelo qual a esfera estética pode ser fundada autonomamente, sem o apelo à lógica ou à ética.

4.4.3.5. Qualidade subjetiva: autoconsciência como memória

A relação entre forma e conteúdo é uma questão decisiva para a estética. A arte não é mera forma, mas sempre a forma de um conteúdo determinado. Contra o formalismo deve-se assinalar energicamente que a arte é, antes de qualquer outra coisa, mimese de realidades vivas, ou seja, dos processos de transformação e autotransformação dos homens, de seus combates contra forças naturais e sociais que inibem ou distorcem seu desenvolvimento. Neste sentido, a forma é sempre um momento subsequente em face da

⁵²² LUKÁCS, 1981a, I, p. 569.

primazia do conteúdo, que vale para o campo estético tanto quanto para a ciência. Tanto a ciência quanto a arte se voltam para esta realidade e visam refleti-la do modo mais adequado e fiel possível. Mas seus caminhos se bifurcam em virtude de suas respectivas finalidades sociais:

A mimese estética aspira, entretanto, não obstante sua obrigação de refletir a objetividade o mais fielmente possível, a um outro alvo: tornar estes nexos vivenciáveis como ações e paixões, êxitos e fracassos, prosperidade e dilaceramento do homem (do gênero humano). A dupla tarefa que daí surge, a saber, tornar subjetiva, evocativa, uma constelação de coisas objetivas e com isso não eliminar sua objetividade, determina a duplicidade necessária da atitude subjetiva, sobretudo da subjetividade corporificada na obra: a preservação da imediaticidade sensível-evidente das vivências e do vivenciável, de modo que o momento de sua superação deixe intacto algo da particularidade, da irrepetibilidade, da incomparabilidade do sujeito⁵²³.

Já vimos que a mimese é reprodução tipificada e que esta tipificação é um fato da própria vida. Pela mimese, o que na vida é exceção, a saber, indivíduos amplamente universalizados, torna-se regra na arte. Agora, é preciso considerar mais atentamente o aspecto subjetivo desta objetividade mimetizada. É por meio dele que a arte conduz à autoconsciência. A mimese, como dação de forma, é a atividade do artista que verte sobre a matéria – irrigando-a pelos poros – a qualidade subjetiva que a tornará esteticamente vivenciável. Esta subjetividade, como já sabemos, não é a subjetividade imediata do criador, mas sua subjetividade como “espelho do mundo”, como resultado – retorno – de sua objetivação, de sua alienação. Somente pelo trabalho da forma, a obra de arte se torna vivência qualitativa e como tal autoconsciência – isto é, consciência sensível, reconhecimento sensível de si no distinto de si, no mundo que existe independente de toda consciência, mas como obra do homem e para o homem. A autoconsciência é a diferença na imediata não-diferença. Lukács recorre novamente aos termos de Hegel:

é para si mesma, é o diferenciar do diferente ou auto-consciência. Eu me diferencio de mim mesmo, e é imediatamente evidente para mim que o diferente não me é diferente. Eu, o homônimo, destaco-me de

⁵²³ *Ibid.*, p. 570.

mim mesmo; mas este diferir, este desigual, imediatamente, sendo o que é distinto, não é nenhuma diferença para mim⁵²⁴.

Esta definição, perfeitamente aplicável à esfera estética, requer uma observação complementar. Nas palavras do filósofo:

Uma vez que, para toda autoconsciência esteticamente determinável, o subjetivo sempre submerge no mundo dos objetos como em seu ambiente, ordenando-o, distribuindo seus acentos, colorindo sua objetividade com uma qualidade particular etc. – e dessa forma se expressando a si mesmo –, tem-se uma modificação a respeito da descrição hegeliana no sentido em que a fluidez da divisória entre o que é distinto do sujeito e o que é indistinguível dele vale também para o mundo externo artisticamente conformado⁵²⁵.

Em outras palavras, na esfera estética, não apenas o sujeito externo se diferencia sem se diferenciar de seu objeto, mas o próprio objeto, ou seja, a obra de arte, apresenta-se como uma objetividade onde subjetividade e objetividade formam um claro-escuro de contornos indistintos. É a alquimia da alienação.

Uma alquimia, Lukács volta a insistir, que tem raízes na vida mesma. Vida, na qual sujeito e objeto não são unidades mecânicas, mas sim forças em interação. O indivíduo assimila os conteúdos do mundo externo, vive suas contradições, suas tendências, canaliza e expressa a generidade social, tendo ou não consciência deste fato. Isto significa dizer que a realidade mimetizada não é, jamais (recorde-se aqui a polêmica contra o expressionismo e a visão de mundo professada por Bloch), um caos, um agregado de elementos mecanicamente separáveis, que operam no marco de setores fechados, rigidamente distintos e independentes dos demais. O artista, lançando-se ao mundo, capta justamente a unidade destes movimentos diversos e plasma uma imagem orgânica do processo social, que, em suas mãos, converte-se numa realidade imediatamente referida ao homem, porque animada, ela própria, pelo aspecto “qualitativo” da subjetividade criadora.

O reconhecimento deste fato orienta, pois, a definição do estatuto da recepção estética, que, se corretamente entendido, permanece equidistante do subjetivismo, do poço

⁵²⁴ HEGEL *apud* LUKÁCS, 1981a.,I, *loc. cit.*

⁵²⁵ *Ibid.*, pp. 570-71.

sem fundo das imputações arbitrárias, e do objetivismo racionalista e dogmático⁵²⁶. Nos termos do filósofo:

E é claro que na subjetividade receptiva - *mutatis mutandis* – têm que se desenvolver processos análogos, com a diferença qualitativa de que neste caso, sem dúvida, o sujeito não se enfrenta com uma realidade a ser configurada artisticamente, mas que se encontra submetida a efeitos irradiados por uma obra já formada que orienta vivências. As diferenças de nível da subjetividade estão, portanto, postas na obra, não é o contemplador quem as faz reais; mas é perfeitamente possível que a vivencialidade destes níveis não seja alcançada ou que o receptor vivencie ou interprete algo que não se encontra na obra⁵²⁷.

A obra de arte é o fator primário: esta proposição com a qual Lukács estabeleceu o princípio reitor de sua estética de juventude, precisa agora ser lembrada para dissipar os equívocos sobre a recepção. A vivência é a vivência da obra e todo juízo de gosto, portanto, também está referido a ela. Como já foi visto, ao partir do juízo, da subjetividade receptiva e lógica, Kant deformou a colocação do problema, pondo, por assim dizer, o carro na frente dos bois. Ao trazê-lo mais uma vez à berlinda, Lukács refina seu argumento contra a dedução kantiana da *terceira crítica*:

Temos visto, por exemplo, que Kant vê no juízo estético “o profenômeno” do comportamento estético, não obstante uma consideração sem preconceitos torne forçosamente evidente que os juízos estéticos não são outra coisa senão a constituição conceitual das primitivas vivências estéticas, ou seja, que a pertinência, em termos de conteúdo, destes juízos, depende da estrutura das vivências, à qual Kant não presta a menor atenção, pois não busca senão critérios formais de validade⁵²⁸.

Lukács retoma aqui a crítica empreendida em Heidelberg. A vivência é anterior ao juízo, pois a obra de arte é o fator primário e, como forma estética, é capaz de guiar as vivências do sujeito receptor. Os critérios para se definir o estatuto de normatividade da obra de arte não repousam na subjetividade, em proposições lógicas, mas devem ser extraídos da própria obra como sensibilidade objetivamente universalizada.

⁵²⁶ Sobre o dogmatismo das estéticas racionalistas Cf. FERRY, *op. cit.*.

⁵²⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 572.

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 573.

À desconsideração pela objetividade da obra se segue o descaso diante de sua orgânica coesão categorial. Como já fora apontado – mas não determinado concretamente – em *Teoria do romance*, as estéticas modernas separam e autonomizam elementos que apenas reunidos podem constituir o objeto estético. O resultado é sempre uma imagem desagregada e deformada de algo em si organicamente coeso, uma desconexão que isola elementos individuais e lhes confere uma autonomia absolutamente irreal ou ainda um caráter conflitante e excludente entre si.

Isso ocorre, na maioria das vezes, segundo uma tendência pela qual o sujeito particular do criador, a qualidade específico-individual da obra, a tomada classista de posição e a reprodução classista da realidade, seu colorido nacional e de época, sua manifestação do especificamente humano, traços que na obra mesma constituem indissolivelmente vínculos numa unidade – sem dúvida dialeticamente contraditória –, adquirem agora uma vida própria ou, pelo menos, contrapõem-se como tendências independentes umas das outras⁵²⁹.

Todos os elementos presentes e articulados na obra de arte concorrem para a configuração de realidades e individualidades tipificadas. Assim, a tomada de partido e a “qualidade” subjetiva do artista são imprescindíveis para a configuração, donde o erro do naturalismo. E os fatores externos, como o momento histórico e o problema da classe social, não são meras exterioridades, mas espaços que possibilitam a expressão da individualidade, de maneira que na obra de arte, eles aparecem em profunda continuidade com o destino dos personagens. Destinos que concentram em si toda a problemática da humanidade do homem, isto é, que encarnam e evocam o ponto de vista do gênero humano, das tarefas e necessidades postas ao homem em cada momento de sua marcha auto-constitutiva.

Com isso, Lukács retoma o problema da utopia, chamando a atenção para o seguinte fato: é missão da arte despertar os indivíduos para o sentido mais pleno da sua humanidade. Os realizadores deste sentido – as individualidades esteticamente universalizadas ou expandidas – representam, enquanto singularidades, o ponto de vista do gênero humano. E nisso consiste a utopia da arte, já que “em nenhuma das sociedades existentes até agora [este ponto de vista] jamais foi alcançado objetivamente, nunca se objetivou em um sistema de relações humanas reais, e nunca pôde determinar diretamente a ação e o pensamento dos

⁵²⁹ *Ibid.*, pp. 573-74.

homens”⁵³⁰. Nem poderia, pois a consciência dos indivíduos não tem poder para determinar o curso da história, não como fator predominante. A história se processa dentro de uma lógica objetiva. Mas esta objetividade é a objetivação do conjunto das atividades dos indivíduos, de forma que à arte cabe fixar e conservar o que neste processo social o homem conquistou para si mesmo. A arte como autoconsciência.

A autoconsciência é, pois, a consciência das concretas aquisições (e perdas) da humanidade em seu concreto vir-a-ser. Isso significa dizer que a arte como autoconsciência implica na apreensão da multiplicidade orgânica do real e na acentuação de seu caráter unitário como movimento conjunto da humanidade. Quanto mais determinações forem explicitadas pela obra, quanto mais estas se articularem entre si como determinações de um centro, isto é, das singularidades que agem, tanto maior será o seu poder de evocar a autoconsciência:

De tal modo que a unidade e separação hegeliana do distinto e do não-distinto assume, na dialética subjetiva, um aspecto particular: a autoconsciência, que, em relação ao complexo total e indiferenciado dos modos humanos de manifestação, distingue-se de si mesma como contemplação, reconhece-se a si mesma nesse complexo e objetiviza sua auto-reflexão, esforça-se por conseguir a mais alta generalização possível, por emprestar à formação estética o efeito evocador mais intenso e duradouro imaginável⁵³¹.

Lukács se refere aqui ao processo de criação pelo qual o artista deve se mostrar capaz de evocar o sentimento profundo e duradouro da generidade. Mas acrescenta que ao artista não é necessário ter a plena consciência destes aspectos humanos mais universais que integram o contexto histórico imediato de suas elaborações. Seus esforços podem estar totalmente direcionados para a representação de problemas concretos, sem a pretensão de extrair daí qualquer consequência histórico-universal. “A altura objetivamente alcançada na obra depende da riqueza, profundidade e justeza das refigurações da realidade”⁵³². O trabalho do artista, como já vimos, consiste em dar um tratamento correto ao material, em saber escolher um tema e desenvolvê-lo organicamente, segundo as demandas internas de seu objeto. Mas aqui surge uma outra questão, uma outra mediação: este trabalho se realiza

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 574.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 575.

⁵³² *Ibid.*, pp. 575-76.

em conformidade com as possibilidades objetivamente dadas pelo mundo. O trabalho formal não depende apenas da capacidade do artista, mas sim das demandas históricas vigentes. A forma é sempre a forma historicamente demandada por conteúdos da vida. Por isso,

as autênticas e grandes renovações da forma ou o nascimento de formas novas que se convertem em duradoura posse da humanidade nascem do fato de que o elemento específico daquele importante conteúdo novo exige uma radical reconstrução das formas pré-existentes ou a invenção de outras novas, coisa que talvez se revele de modo contundente na introdução do segundo ator por Ésquilo, mas também no dramatismo pictórico de Giotto, no cromatismo de Rembrandt, na harmonia de Beethoven e em muitos outros dados da história da arte, os quais dão testemunho a favor dessa afirmação⁵³³.

Justamente por estar enraizada num tempo, numa cultura (para recordar o jovem Lukács), é que a arte pode ser autoconsciência: nela deságuam necessariamente e em íntima simbiose os aspectos objetivos e subjetivos, pessoais e universais da realidade:

A autoconsciência tem como conteúdo o duradouro, o significativo – positivo ou negativo – da vida humana, da evolução do gênero humano; e do mesmo modo como este conteúdo supera, preservando, tudo o que é importante para a vida – desde a personalidade particular até o mais universalmente humano –, assim também sua forma cria uma unidade do personalíssimo com a suprema generalização, a qual supõe aqui uma capacidade de evocação que ultrapassa os limites do tempo e do espaço⁵³⁴.

Disso se segue uma determinação fundamental: é o fator pessoal que possibilita a autoconsciência:

Só na obra de arte esta qualidade pessoal – e isso no sentido objetivo, ou seja, como qualidade pessoal da objetividade representada e como qualidade do modo de representação – tem um valor próprio: ela é o que porta, o que desperta a autoconsciência: como memória, como “re-cordação” do caminho que a humanidade percorreu e percorrerá, de pessoas e situações, de virtudes e vícios, do mundo interior e exterior do homem, de cujo desdobramento dinâmico, de cuja

⁵³³ *Ibid.*, p. 577.

⁵³⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

contraditoriedade dialética, o gênero humano chegou ao que hoje é e ao que amanhã virá a ser⁵³⁵.

E aqui se entende de forma mais clara por que a obra de arte ultrapassa o plano histórico: ela diz daquilo que é vital ao homem de todas as épocas. Diz da história do homem, de sua constituição, de suas conquistas e fracassos, de suas potencialidades e da pluralidade de caminhos individuais. Percorrendo seus múltiplos caminhos, o indivíduo pode se apropriar de toda a riqueza historicamente produzida, e dessa forma tornar-se ele próprio uma individualidade mais rica, porque mais universal e cônica de sua humanidade. Uma consciência que é autoconsciência, sensibilidade, sentimento, apropriação e interiorização da riqueza social. Uma consciência que é recordação; recordação (*Erinnerung*) e não nostalgia (*Sehnsucht*).

De fato, para o Lukács da maturidade, a arte é menos a satisfação interior de um desejo que na vida efetiva nunca se cumpre – e vimos que assim estabelecia o jovem Lukács em sua estética de Heidelberg – e mais a expressão de uma realidade que, embora transcenda os horizontes de vida habituais dos indivíduos, é, a um só tempo, a concreção de reais possibilidades humanas. E mesmo no caso de obras já distantes no tempo, ou que simplesmente dizem de tempos idos, como o romance histórico, a vivência que elas propiciam não é algo abstrato, não a recordação do que se perdeu no passado, mas a resgate rememorativo de uma experiência universal em sua historicidade.

Foi em sua *Introdução à estética marxista* que Lukács deu o sentido mais exato desta relação entre vivência e memória referindo-se à vitalidade dos dramas de Shakespeare e Ibsen:

Mas de onde deriva a força evocativa destes dramas? Acreditamos que ela reside no fato de que neles é revivido e feito presente precisamente o próprio passado, e este passado não sendo como a vida anterior pessoal de cada indivíduo, mas sim como a sua vida anterior enquanto pertencente à humanidade (...) nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas não revivem como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual⁵³⁶.

⁵³⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁵³⁶ LUKÁCS, 1978, pp. 289-90.

Com isso, o sentido do retorno a si é aclarado em seu imo. Na arte, o processo de criação e recepção fica sempre indissolavelmente atrelado à particularidade do sujeito que se aliena. Trata-se de um movimento de objetivação que jamais perde os laços com a dimensão pessoal do sujeito, mas antes se efetua através dela, promovendo-a, intensificando-a ao limite do mais extremo. Este processo é a elevação do indivíduo particular à individualidade genérica, à vivência do gênero em si mesmo:

O caminho que vai daqui até o retorno a si próprio após uma imersão profunda no mundo, que tudo transforma – nas objetivações postas e intensificadas – em aquisição interior da subjetividade humana, é muito longo e repleto de estações intermediárias; mas é essencialmente um caminho que principia pela mera subjetividade particular da personalidade imediatamente existente e finaliza com a realização da generidade no próprio eu⁵³⁷.

Encaminhando-se para o fim de sua argumentação sobre arte e generidade, Lukács faz suas últimas considerações. Em primeiro lugar, refuta a teoria psicanalítica do inconsciente para explicar o fato de que a criação artística não é um processo plenamente consciente. Em segundo lugar, e em ligação com este mesmo problema, volta a mencionar o potencial antecipatório ou profético da arte em relação às tendências do decurso histórico. Nenhum artista, a seu ver, tem a obrigação de oferecer corretas projeções para o futuro, mas sim de captar e conformar esteticamente aspectos essenciais de uma realidade presente, aspectos que reúnem em torno de si os destinos possíveis de um tempo vivido. Apenas neste sentido o processo de criação pode ser descrito como inconsciente, pois “nenhum contemporâneo pode prever com certeza apodítica quais propriedades dos homens que vivem com ele – positivas e negativas – são temporais, transitórias, e quais serão incorporadas pelo futuro ao nascente ‘corpus’ do gênero”⁵³⁸. A capacidade de realizar previsões, ainda que real, verifica-se apenas *post festum*. Além do mais, observa, a perenidade das obras de arte depende ainda das necessidades de cada época. Um autor pode passar séculos esquecido, tornando-se em outros tempos um paradigma.

⁵³⁷ LUKÁCS, 1981a, I, p. 578.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 578.

Encerrando sua exposição, Lukács recorda que arte e ciência não são faculdades metafisicamente distintas e opostas. Como já vimos no capítulo anterior, ele reúne uma potente argumentação para demonstrar que uma e outra nascem de necessidades legítimas e incontornáveis do ser social, desenvolvendo-se, em suas especificidades, de acordo com uma divisão do trabalho que, no correr da história, irá se fixar e sedimentar nessa polarização para um melhor cumprimento de seus respectivos fins.

Citemos suas palavras, em passo conclusivo:

A consciência conquistada para o homem o mundo existente em si. Transforma o seu em-si num para-nós. Ela cria o terreno próprio e real para a práxis conquistadora do mundo, para a transformação da realidade em um fecundo campo de atividade dos homens. A sua necessidade social é portanto evidente. Faz parte – e em medida crescente no decurso da civilização – da apropriação do mundo pelo homem que ele ponha este mundo externo dominado de modo fático e prático também em relação consigo mesmo, que através desta conquista ele obtenha uma pátria (*Heimat*). Essa necessidade é tão elementar quanto aquela que levou à formação autônoma da ciência. Que os meios para satisfazê-la não foram e não são exclusivamente aqueles da arte, não pode representar uma prova contra a função humanizante da arte mesma. Também a ciência não tem monopólio em seu domínio; ela é ‘só’ a forma mais adequada de um determinado modo de satisfazer certas necessidades sociais e é só ao lado destas – estimulando-as e sendo por elas estimulada – que a ciência atinge a sua própria pureza e maturidade.⁵³⁹

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 581.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A catarse e o conceito de autonomia

...o autenticamente verdadeiro não é um esquema geral, mas individual: caminhos próprios para o efetivo.

Lukács, *Gelebtes Denken*

Em *História e consciência de classe*, Lukács se referiu à arte como uma esfera de especial significado para a compreensão do problema da reificação: ao estabelecer um vínculo profundo entre forma e conteúdo, entre a atividade subjetiva e a matéria irracional, ela cria um domínio situado além dos limites do racionalismo moderno, revelando ao mundo a possibilidade de uma existência humana plena de sentido, onde os homens figurariam como produtores autoconscientes de si mesmos. Contra o pensamento formal, o “princípio da arte” não se detém diante de nenhuma limitação, não teme os contrários e não admite a indiferença entre eles:

Esse princípio é a criação de uma totalidade concreta em virtude de uma concepção de forma orientada justamente para o conteúdo concreto do seu substrato material, capaz, por conseguinte, de dissolver a relação “contingente” dos elementos com o todo, de superar a contingência e a necessidade como contrários simplesmente aparentes⁵⁴⁰.

Mas a tentativa moderna de criar, a partir da atividade estética, um antídoto para dissolver as petrificações do mundo fragmentado – para destituir o império das coisas e firmar o mundo unificado dos homens –, não poderia ter êxito. Nisso, os limites de sua validade estavam, desde o princípio, fixados. O ideal proclamado por Schiller de uma humanidade que se realiza pelo “jogo”, assim como todas as concepções românticas sobre esta problemática, não passam de quimeras. O que a arte, como campo de realização da unidade sujeito-objeto, prova existir como possibilidade, só é passível de realização através da transformação das condições sociais, da eliminação da estrutura reificada da economia capitalista. Pois, como esclareceu Marx, a origem e o motor da reificação não estão no sujeito, mas na relação objetiva imposta pelo trabalho alienado.

⁵⁴⁰ LUKÁCS, 2003, pp. 287-88.

Em relação ao pensamento anterior de Lukács, esta perspectiva é, ao mesmo tempo, um salto e uma continuação. Como vimos, na estética de juventude os fundamentos ontológicos do autor foram extraídos da filosofia neokantiana, de Lask em particular, onde vida empírica e atividade normativa se excluem por princípio. Por um lado, forma e matéria, embora articuladas, permanecem estranhas uma a outra, pois a matéria é sempre um dado irracional. Por outro lado, já em *Teoria do Romance* surge a tentativa de superar esta irracionalidade e de encontrar o caminho para a unidade entre a vida e o sentido, de tornar o sentido imanente à realidade prática cotidiana. Esta contradição confere um timbre inequivocamente autobiográfico à crítica que, em *História e consciência de classe*, é dirigida à tradição filosófica alemã:

Ora, a grandeza, o paradoxo e a tragédia da filosofia clássica alemã consistem no fato de que ela não faz desaparecer – como Espinosa – todo dado [a matéria irracional] por trás da arquitetura monumental das formas racionais criadas pelo entendimento, mas, pelo contrário, preserva no conceito o caráter irracional do dado inerente ao conteúdo desse conceito e se esforça, todavia, superando esta constatação, para erigir o sistema⁵⁴¹.

Lukács foi talvez o mais típico protagonista deste drama, sobretudo por tê-lo percorrido até o fim, instaurando a contradição e superando-a continuamente. À síntese Kant-Hegel da primeira estética, ainda subsumido à “atitude contemplativa” do “racionalismo formal”, segue-se a síntese Hegel-Marx de HCC, onde a tese do sujeito-objeto idêntico, embora tenha possibilitado a construção de uma concepção sistemática, projetaria uma sombra sobre as conexões materiais e estabeleceria uma identidade idealista e dogmática entre consciência e natureza. Será apenas nos anos 30, com a descoberta dos *Manuscritos de Paris*, que Lukács chegará a uma reflexão homogênea e unívoca. Desde então, pautado por pressupostos estritamente materialistas, Lukács construirá lentamente os pavimentos de seu grande e definitivo edifício intelectual, de sua teoria sistemática. É como se agora Lukács reunisse numa nova “síntese dialética”, numa *Aufhebung*, as duas sínteses anteriores: por um lado, é preservada a “irracionalidade do dado”, ou seja, a natureza é entendida como base inderivável, não passível de dedução, portanto, como alteridade insuperável; por outro, esta natureza não se impõe como limite fixo para o conhecimento do

⁵⁴¹ *Ibid*, pp. 252-53.

mundo dos homens, muito menos para a instituição de uma “racionalidade formal”, isto é, de uma concepção que oponha dualística e reificadamente a natureza ao espírito. Através do trabalho, o homem se apossa intelectual e praticamente da matéria natural e lhe dá um sentido humano, transformando-a – não sem contradições e conflitos – em um mundo próprio dos homens.

De fato, a permanente humanização do homem a partir da conquista e assimilação da natureza não é, para Lukács, um processo retilíneo, mas um movimento desigual e contraditório que gera não apenas ganhos, mas também perdas profundas ao devir-homem do homem. Se, em 1918, Lukács adere ao comunismo, é não tanto por reconhecer a lógica desta contradição, mas, sobretudo, por aspirar a uma era de mudanças intensas, de onde o homem sairia remodelado e apto a governar os rumos de sua história. Governo impossível pelos métodos da economia de mercado, uma vez que aqui não são as necessidades e potencialidades humanas que definem as regras do processo social, mas sim o movimento abstrato do sistema de trocas, onde o homem se insere como um fator mercantil, subordinado e desprovido de valor intrínseco. A dissolução da produção fetichista não instaura o sujeito-objeto idêntico, mas implementa a racionalização do domínio primordial da existência, assegurando ao sujeito – ao homem – o controle necessário sobre seu objeto – a realidade sócio-econômica.

A remissão de todos os fenômenos espirituais ao movimento metabólico entre homem e natureza teria conseqüências amplas não apenas para a inteligência do processo histórico de organização prática da vida, mas também para a compreensão da estética. Mais do que nunca, Lukács irá assinalar os limites da atividade artística diante da lógica global da vida. Porém, estes limites não serão entendidos da mesma forma como na juventude. Sabemos que Lukács alicerça a arte nas necessidades da vida cotidiana, o que significa impingir-lhe uma finalidade “prática”. Ora, isso poderia suscitar inquietações a respeito da aplicabilidade do conceito de autonomia à estética tardia do filósofo húngaro: não haveria aqui uma subordinação da arte a finalidades que lhe são extrínsecas, num visível retrocesso em relação à estética de juventude, que separa claramente a arte das demais atividades? A

pergunta se justifica, tanto mais porque na obra tardia o autor não se vale do termo “autonomia”, preferindo “peculiaridade”, embora, a princípio, não haja uma diferença conceitual entre ambos. O que se pretende com o conceito de autonomia é demonstrar o princípio específico – peculiar – que rege um determinado fenômeno, delimitando-o assim dos demais. Recapitulemos sumariamente.

O conceito de autonomia teve em Kant o grande impulso moderno. Sua teoria das faculdades procurou delimitar com rigor as esferas da teoria, da moral e da estética, fundando-as, respectivamente, no entendimento, na razão e na faculdade do juízo⁵⁴². Kant logra precisar estas demarcações abandonando o suposto racionalista clássico (idealismo objetivo) em proveito de uma concepção dualista transcendental, que opõe natureza e razão, empiria e aprioridade. No que diz respeito à estética, especificamente, Kant distingue completamente o belo do útil e do agradável, definindo o primeiro como “o que apraz universalmente sem conceito”⁵⁴³.

Vimos no capítulo 4, que o jovem Lukács refuta o modo como Kant desenvolve sua teoria, advogando, contra este, uma concepção centrada na própria obra e não no juízo. A esfera estética determina-se como vivência de objetos estéticos que existem constitutivamente e não apenas reflexivamente, isto é, não apenas pela referência externa do sujeito que formula um juízo de gosto. Apropriando-se do procedimento fenomenológico de Hegel, não obstante, mantendo-se sobre bases transcendentais, Lukács traça as linhas divisórias entre as esferas normativas a partir da relação sujeito-objeto. A arte é sujeito-objeto idêntico, vivência normativa. Esta definição, por sua vez, não transforma a arte em metafísica, visto que a vivência estética não é vivência do absoluto, mas a vivência como vivência. Daí se segue o conceito de “mal-entendido”: toda vivência é, por princípio, incomunicável, de forma que entre a obra e a subjetividade se abre um abismo intransponível. A autonomia da arte – sua diferenciação em relação à vivência místico-metafísica – é garantida por este abismo.

Ora, em que pesem as ambigüidades dessa formulação, Lukács dissociava a arte não apenas da metafísica e das esferas normativas (ética e teoria), mas também da vida prática cotidiana (império do útil e do agradável). A arte, em sua autonomia, eleva-se a um cume

⁵⁴² KANT, 1995, p. 42.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 64.

de onde não se pode enxergar a vida real, embora nele o homem vivencie – por um mal-entendido – um mundo configurado para atender aos anseios mais profundos da subjetividade.

Não é esse o caminho da estética marxista. Aqui, como foi amplamente exposto e discutido, a vivência da obra de arte é concebida como autoconsciência. O mundo configurado pela obra é o mundo do homem em suas infinitas facetas. É a vivência do humano – de sua essência – através da concretude dos entes individuais realizados nas obras. Entes que são essenciais, pois expressam em si tendências significativas para o homem, essenciais porque expandidos, aprofundados, individualizados para além da abstração da mera particularidade (*Partikularität*). Disso se segue que, do ponto de vista do conteúdo, a diferença entre a arte e a vida é apenas de grau: aquela atualiza potencialidades dadas na vida mesma, fazendo acordar o que efetivamente existe sob formas adormecidas, em estado embrionário e latente. No entanto, essa diferença quantitativa gera uma mutação em termos qualitativos. A realização desse conteúdo só é possível na medida em que o artista se lança num árduo trabalho de elaboração formal sobre a matéria vital. As categorias da vida sofrem alterações através deste trabalho, assumindo funções novas.

Recorde-se, por exemplo, que a evocação, na comunicação cotidiana, como entonação da voz, gesto etc., está diretamente ligada à tentativa de mover o interlocutor a uma determinada ação ou reação. Esta função persuasiva da evocação desaparece na arte, cedendo lugar a um efeito evocativo distinto, sem referência às práticas imediatas, sem nenhuma “mensagem” específica. Na arte, a evocação de sentimentos se realiza de forma distinta e assume um outro caráter: seu papel não é mover o receptor nesta ou naquela direção, mas fazê-lo sentir certos afetos, cuja força propulsora, determinada pela riqueza de conteúdo esteticamente condensada na obra, o impele a enxergar melhor a si próprio, a ampliar sua autoconsciência. Neste sentido, pode-se dizer que o despertar de paixões e afetos é, na esfera estética, uma finalidade em si mesma, na medida em que, do lado do receptor, isso corresponde a uma vivência. Os sentimentos despertados pela obra de arte cumprem a finalidade estética no momento em que são vividos.

Mas isso parece contradizer o que acabamos de afirmar mais acima e que, em parte, até já demonstramos no decorrer de nossa exposição: que a estética marxista de Lukács estabelece vínculos profundos entre a arte e a vida concreta, coadunando-as a partir de

interesses reais e práticos do ser social. Há de fato uma contradição em jogo: pois a vivência estética, na intensidade e completude de sua orgânica, é, por um lado, finalidade que se cumpre em si mesma, mas, por outro, uma vez que nela a subjetividade é brindada com uma riqueza de afetos que retroagem sobre sua personalidade de forma absolutamente incomum, arrancando-a temporariamente do curso normal da vida, esta vivência propiciada pela arte deixa de ser algo fechado sobre si mesmo para se abrir à vida real, impondo-lhe, por assim dizer, um *desafio*.

É na elucidação do conceito de catarse estabelecido pelo autor da *Estética* que haveremos de descobrir o sentido concreto desta questão e do problema da autonomia. É do que trataremos agora no espaço destas considerações finais.

Vimos que na estética de Heidelberg, Lukács nega haver qualquer relação de identidade entre a subjetividade estética (criativa e receptiva) e a obra. O “mal-entendido” fixa conceitualmente esta ruptura. Também já tratamos das motivações e dos pressupostos que estão na origem desta concepção, da mesma forma que a contrastamos com a nova formulação do problema na estética de maturidade. Aqui a relação sujeito-objeto é entendida geneticamente a partir da vida, sem qualquer intervenção de elementos transcendentais, apriorísticos. A subjetividade estética resulta de um desdobramento da subjetividade “normal”, cristalizando-se na obra como expressão desta elevação. Embora não se possa falar de uma identidade imediata, perfeita, entre a subjetividade do artista (o artista como homem) e a subjetividade tornada sujeito-objeto idêntico na obra, a subjetividade estética, é impróprio e falseador cavar um fosso entre ambas. O salto qualitativo da subjetividade que se faz estética não implica num corte metafísico com a sua origem empírico-cotidiana.

Nas reflexões suplementares sobre o problema da relação sujeito-objeto no capítulo 10 da *Estética*, Lukács repõe uma importante consideração, aclarando e arrematando o que fora antes exposto: a arte pressupõe uma subjetividade substancial, ao mesmo tempo em que a substancialidade do artista se realiza e confirma apenas pelo processo de objetivação rumo à obra. No trabalho de criação, o artista torna-se o que ele já é, portanto, o que ele encontra na sua obra é a si mesmo, sua subjetividade no estado máximo de

desenvolvimento das potencialidades que lhe subjazem. Não há aqui nenhum “mal-entendido”, nenhum salto mortal, desligando o sujeito criador de sua obra. Pelo contrário, a subjetividade do artista não só é mediação e pressuposto para a composição do sujeito-objeto estético, como também se efetiva e revela neste resultado:

Só quando o sujeito criador é capaz de conceber a referencialidade dos objetos ao homem (ao gênero humano) como síntese das próprias determinações intrínsecas destes e, ao mesmo tempo, capaz de fazer desenvolver organicamente as reações do homem a seu mundo circundante, partindo de uma substância ativa unitária que abarca tudo isso, só então pode surgir este equilíbrio tenso entre subjetividade e objetividade como uma nova síntese unitária e imediata, substancial e evocativa. E por mais complicado que seja sua gênese a partir do sujeito criador, por mais que um salto qualitativo separe e vincule a uma só tempo a criação e a obra, tem que haver nos pressupostos subjetivos tendências que correspondam muito amplamente a esta [obra], se é que o salto há de realmente produzir uma autêntica obra de arte⁵⁴⁴.

A arte não só pressupõe vida substancial como também é seu exercício e confirmação. Ou ainda: a substancialidade artística é a substancialidade do homem. Não é à toa que, novamente, Lukács mencione Goethe e Gorki como figuras exemplares do que chama de “homem como núcleo (*Kern*)”, por oposição ao “homem como casca (*Schale*)”⁵⁴⁵. O primeiro é aquele cuja vida se faz substancial e que por isso mesmo pode, enquanto artista, produzir obras de significado durável:

Uma arte autêntica e rica – disse Gorki em certa ocasião – não pode nascer senão de uma vida rica. Esta riqueza, como é natural, não tem porque se revelar necessariamente na agitação externa da vida, mas tem que estar vivamente presente na vivência do mundo e, em consequência da proporcionalidade correta entre subjetividade e objetividade, tem que formar com o sujeito algo substancial para que a obra possua a substância imprescindível para sua autenticidade. A pergunta “quem reflete a realidade?” não pode de modo algum ser separada da questão sobre o que é refletido e como é refletido; essa inseparabilidade é uma questão de princípio⁵⁴⁶.

⁵⁴⁴ LUKÁCS, 1981a, I, p. 746.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, *passim*.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pp. 746-47.

O que Lukács denomina de “proporcionalidade correta entre subjetividade e objetividade” não é diverso do que no ensaio sobre Gorki foi apresentado como “cultura da vida” e que, em outros ensaios desta fase, será tratado como “personalidade harmoniosa”. Ora, Lukács nunca admitiu que a fragmentação, o desespero, a excentricidade, etc., porquanto reflitam tendências fortes da modernidade, devessem ser tomados por qualidades ideais de um artista. A seu ver, ainda que a arte possa surgir em tais condições, o resultado final, na melhor das hipóteses, será sempre problemático e duvidoso. Em primeiro lugar, a “missão desfetichizadora da arte”⁵⁴⁷ realiza-se apenas quando os conflitos e situações retratados assumem a forma de processo social, isto é, quando as relações entre os fatos externos e a interioridade são postos categorialmente em seus nexos reais, como momentos articulados de um todo. Uma exigência que nos remete diretamente ao que, em *História e consciência de classe*, Lukács definiu como a virtude fundamental do proletariado e do método marxista: “a dissolução das formas fetichistas das coisas em processos que se desenrolam entre os homens e se objetivam em relações concretas entre eles (...)”⁵⁴⁸. No plano estético, isto significa dissipar qualquer névoa de mistério que se forme em torno dos dramas subjetivos, tornando o abstrato concreto e dando uma expressão clara dos elos entre subjetividade e objetividade, interioridade e exterioridade. Em segundo lugar, a arte não deve apenas refletir as condições sociais de um tempo, expondo cruamente os aspectos subjetivos tornados típicos em determinados ambientes, mas também trazer à tona – de forma articulada, isto é, como “mundo” – o sentido humano que lhe falta, superando-o, com isso, de forma crítica. Não há crítica estética sem uma evocação realista das possibilidades humanas presentes nas condições retratadas, ainda que estas possibilidades figurem apenas sob a forma de uma sincera, mas impotente, revolta, como em Kafka:

Isto distingue, por exemplo, *O processo* de Kafka do *Molloy* de Beckett; em *O processo*, o incógnito absoluto do homem particular aparece como uma anormalidade indignante da existência, como algo que evoca a indignação, ainda que negativamente, sobre a base do destino e da sorte do gênero; ao passo que Beckett se instala, auto-satisfeito, na particularidade fetichizada e absolutizada (...). A aparente profundidade de um Beckett não é mais do que um estático

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 660 et seq.

⁵⁴⁸ *Id.*, 2003, p. 370.

se ater a certos sintomas da superfície imediata que oferece o capitalismo de nossos dias⁵⁴⁹.

Embora Kafka não seja capaz de compreender causalmente a estrutura reificada da sociedade descrita por ele, de tornar transparentes as causas sociais do absurdo que se instalou na vida e aprisionou seu sentido, sua reação é de revolta, uma revolta que não permite embelezamentos nem adaptação cínica, mas que se explicita de forma dura, desdobrada, e por isso verdadeiramente trágica. O mesmo não pode ser dito do fluxo abstrato de associações de Samuel Beckett. O que falta a Beckett, segundo Lukács, não é apenas uma articulação concreta entre o “interno e o externo”, entre subjetividade e condições objetivas (estas reduzidas praticamente a zero em suas obras), mas também o assomo de uma atitude insubmissa, que denuncie e enfrente a realidade mórbida descrita.

Para Lukács, este tipo de literatura é a atualização e a exacerbação de um desvio em direção ao niilismo e ao patológico, inaugurado pelas estéticas naturalistas do final do século XIX. A recusa destas tendências é um traço típico de sua reflexão, desde os começos. Recorde-se o que já mostramos a propósito de *Teoria do romance*: lá o *Niels Lyhne*, de Jacobsen, fora criticado em termos muito próximos ao que se pode ver na áspera crítica ao escritor irlandês. Trata-se do mesmo problema: não existe arte sem exposição concreta e *afirmação crítica* da vida. Afirmção que começa na própria cotidianidade do artista, em sua luta pessoal contra o decadentismo e a auto-degradação niilista, ou seja, contra aquilo que Lukács mais tarde irá definir como o predomínio dos *particularismos* (*Partikularität*) sobre a autêntica particularidade (*Besonderheit*)⁵⁵⁰. Não surpreende que esta idéia tenha ganhado vultosa expressividade na fase final do filósofo, o que se pode deduzir não apenas de certos momentos temáticos da *Estética* e do projeto irrealizado da *Ética*, mas também do capítulo de encerro da obra sobre a qual Lukács vinha trabalhando nos últimos anos de vida: a *Ontologia do ser social*.

Ora, depois de tratar dos grandes complexos categoriais – trabalho, reprodução e ideologia –, o autor põe sob o foco de sua analítica o problema capital dos estranhamentos, conduzindo-se através dele para o âmbito onde a ação individual é momento predominante. É extremamente sintomático que, em suas críticas ao manuscrito, os alunos mais próximos

⁵⁴⁹ LUKÁCS, 1981a, I, p. 757.

⁵⁵⁰ Segundo Lukács (1981a, I, pp.198-209), a particularidade (*Besonderheit*) é a categoria chave da individualidade (que se desenvolve como singular pelo universal) tanto na arte quanto também na vida.

de Lukács (Heller, Ferenc Féher, Márkus e Vajda) tenham se declarado em desacordo com “a concepção fundamental” deste capítulo, entendendo que o mestre se equivocara ao conceber os estranhamentos como um fenômeno “referido apenas aos indivíduos” e ao “identificar a luta contra o estranhamento como a luta contra as projeções subjetivas do estranhamento, onde este último (...) é igualado à luta do singular contra seu próprio estranhamento”. E acrescentam:

Também consideramos, no mundo do estranhamento, a luta contra seus efeitos – o atrofiamento da personalidade etc. – como um momento importante. Mas esta não é a luta contra meu próprio estranhamento. O companheiro Lukács vai muito longe – sobretudo no primeiro caso – quando afirma: O indivíduo singular, independentemente de sua situação social concreta, também é capaz de superar seus próprios estranhamentos. Mas isso só pode significar a superação do estranhamento no nível da consciência⁵⁵¹.

Sem pretender sequer esboçar este conjunto de problemas, impróprio ao contexto presente, convém apenas observar que Lukács, ao contrário do que entenderam seus críticos, não reduz os estranhamentos a um fenômeno individual, subjetivo, mas o considera como um fenômeno de origem econômico-social cujos efeitos, por se darem predominantemente no âmbito das alternativas cotidianas, ficam diretamente referidos ao âmbito da ação individual. Certo ou errado, o capítulo sobre os estranhamentos abrevia um tema central a que Lukács pretendia se dedicar em sua *Ética*, antes de se deixar arrastar pelas conexões de maior abrangência do ser social: o tema da individuação no mundo capitalista. Além disso, não há nada de novo na discussão da *Ontologia* sobre os estranhamentos, a não ser o esforço para atualizar e tornar conceitualmente mais clara uma problemática que, desde os ensaios dos anos 30, vinha sendo tratada predominantemente a partir dos problemas literários, o que ensejava análises particularizadas em torno de tipos humanos singulares e representativos⁵⁵².

Depois de tudo o que já foi discutido aqui, não pode haver dúvidas de que o problema dos estranhamentos está profundamente ligado ao da catarse. Se Lukács condena a arte de vanguarda – e isso já foi amplamente mostrado – é porque, a seu ver, nela projeta-

⁵⁵¹ FEHÉR; HELLER *et. al.* In: DANNEMANN (Org.), 1986, p.251.

⁵⁵² Cf. por exemplo, LUKÁCS, *Faust-Studien* (Estudos sobre o Fausto), 1965.

se, sem expressão crítica e substancial, uma sensibilidade estranhada, representativa apenas da realidade imediata da vida capitalista. Essa arte não desvenda a lógica dos estranhamentos, mas paira sobre seus efeitos e a mistifica, propagando um falso inconformismo, falso porque não reconhece alternativas concretas, individualizadas, antes rebaixam a realidade ao nível de uma inviabilidade crônica e irremediável. Mas, como se lê na *Ontologia*, os estranhamentos, embora decorrentes de processos sociais complexos, não exercem uma coerção absoluta sobre os indivíduos, pois eles “nunca abraçam a inteira totalidade do ser social do homem”⁵⁵³. Esta é uma outra forma de dizer que os indivíduos – seres complexos – também são responsáveis pelo que são. E Lukács o afirma sem meias palavras. Apesar de extenso, é preciso citar na íntegra a seguinte passagem:

A adaptação comporta simplesmente um deixar-se levar pela correnteza, ao passo que a vontade de resistir implica escolhas repetidas, submetidas a um contínuo reexame (ou, pelo menos vistas com profundidade) e, se necessário for, devem ser realizadas na vida através da luta. Por exemplo, o indivíduo da sociedade de classes está desde o nascimento inserido, como complexo, em um complexo que impele espontaneamente ao estranhamento. Contra tal multiplicidade de forças ele deve mobilizar, em nome da própria defesa, as próprias forças. De cada personalidade, de cada etapa do seu desenvolvimento, pode-se, portanto, dizer que ele é o produto de sua própria atividade e o ponto de partida de seu ulterior desenvolvimento. Todavia, também este notável papel das forças pessoais no processo de emancipação do processo de estranhamento não põe jamais o indivíduo em antítese abstrata com a sociedade (...). Ao contrário, aquilo que chamamos de forças próprias tem as suas raízes na personalidade originária (mas desenvolvidas em interação com a sociedade) do indivíduo em questão. Todavia, o seu avançar ou regredir ocorrem no âmbito de um ininterrupto processo de apropriação dos resultados passados e presentes do desenvolvimento da sociedade. Aquilo que agora é o conteúdo da vida do indivíduo, isto é, a convicção (que pode ser uma simples sensação ou uma vaga idéia) da realidade da generidade para-si, é também a arma mais eficaz contra o estranhamento que lhe pode estar disponível. Só esta luta, o seu progredir e regredir, constitui o modo de ser do estranhamento. A sua imediata imobilidade é, tão só, uma aparência⁵⁵⁴.

⁵⁵³ LUKÁCS, 1984, p. 572.

⁵⁵⁴ *Ibid*, p. 616.

Eis uma tarefa que cabe aos próprios indivíduos: resistir às tendências que cerceiam e desfibraram o sentido de suas vidas. Cabe a eles se deixarem manipular ou não, lutarem pelo cultivo de si ou perderem-se na lassidão etc. A humanização não é obra apenas das forças estruturais, dos processos sócio-econômicos, aos quais cada um se vê coagido a submeter-se desde que vem ao mundo. Também os indivíduos fazem parte ativa desta luta, reagindo às circunstâncias que a vida lhes obriga a viver. Mas para que esta luta, a luta pela interiorização da generidade, ou seja, pela humanização de si, possa ser travada e sustentada, é imprescindível ter ao alcance um horizonte de prospecção. Aos artistas – assim como aos intelectuais – Lukács atribui uma responsabilidade social, um compromisso para com a causa da humanização. É *dever* de ambos se rebelar contra o sistema manipulador e dar aos homens, com sua obras, uma esperança mínima, uma perspectiva, ainda que individual. Perspectiva que o artista põe a descoberto na medida em que afirma criticamente a vigência do humano na história e no presente reificado, na medida em que suas criações dão vida a sentimentos autênticos, os quais, não importando o quão raro estes possam ser, constituem-se como possibilidades intrínsecas do ser social⁵⁵⁵.

A catarse – e chegamos, enfim, ao núcleo de nossas considerações – é a vivência desta possibilidade concreta tornada realidade estética, deste dever-ser que, na obra plasmada, apresenta-se como ser consumado. De fato, o dever-ser é uma categoria que diz menos respeito à obra do que à recepção estética. Na obra, o ser é a categoria central, mas um ser que, diante da vida real, metamorfoseia-se em dever-ser. Sobre esta ambivalência, diz Lukács :

Inclusive quando a arte – na poesia ou na música, por exemplo – contrapõe aparentemente ao homem um mundo do dever, este mundo toma na arte a forma de um ser cumprido, e o homem que vive a segunda imediatividade da obra pode entrar em relação com esse

⁵⁵⁵ Mihály Vajda (1992, p.118), comparando a atitude que o jovem Lukács manifesta num texto de 1910 (*Ästhetische Kultur*) com a de seu período de maturidade, marcado pela adesão ao marxismo, escreveu: “Ele acentua mesmo a possibilidade e o valor da auto-realização, com a esperança de que os homens que forjaram sua própria cultura pudessem se tornar modelo para outros homens. Mas ele o faz sem se importar em saber se, por isso, a época da consumada pecaminosidade poderia ser superada. Um momento extraordinário de seu percurso intelectual. No fim, porém, como sabemos, ele permaneceu incapaz de separar as duas exigências”. Ora, essa opinião de Vajda parece não levar em conta justamente a atenção devotada pelo velho Lukács à responsabilidade que cada indivíduo possui frente ao seu próprio destino, uma responsabilidade a que correspondem (em maior ou menor medida) alternativas particulares de desenvolvimento, cujas possibilidades de efetivação ganham na obra de arte uma ampla visibilidade, bem como um caráter paradigmático. O velho Lukács separa, sim, a exigência de transformação individual (profundamente ligada à “cultura estética”) da social, ainda que tenha como horizonte final de seus ideais a perspectiva de uma emancipação coletiva.

mundo como se ele fosse seu mundo próprio. Só no *depois* do efeito reaparece o caráter de dever-ser; mas também nisso coincidem as grandes obras de arte, independentemente de que seu conteúdo inclua ou não um dever-ser: até a canção mais pastoral ou o idílio mais simples expressam, em certo sentido, um dever-ser, dirigem-se ao homem da cotidianidade com a exigência de que ele alcance também a unidade e a altura realizadas na obra. É o dever de toda vida plena⁵⁵⁶.

A arte não é um “discurso elevado”, um aconselhamento otimista, um postulado abstrato, mas um veículo de vivências ricas e concretas. Ela cria mundos autônomos e nisso reside sua força. Talvez seja essa a invariável mais decisiva no ideário estético de Lukács. A arte como mundo próprio dos homens. Se rememorarmos mais uma vez os fundamentos que sustentaram a primeira estética, compreenderemos facilmente que, nela, a catarse não podia ter lugar. Nesta época, a vida prática parecia condenada a uma imutabilidade metafísica, diante da qual a arte resplandecia como contraste alentador e portal para a dimensão normativa de um mundo capaz de corresponder aos anseios nostálgicos da subjetividade. Mas não havia fluxo metabólico entre um plano e outro. A dualidade entre normatividade e empiria tornava incogitável a autêntica vivência catártica. Pois a catarse, no sentido acima exposto, implica na retroação da vivência estética sobre a subjetividade ativa do cotidiano. Neste sentido, se a estética marxista representa uma ruptura tenaz com o passado heidelbergiano, talvez ela possa simbolizar um retorno à perspectiva de 1904, quando Lukács e alguns outros estudantes fundam o Teatro Thalia com o objetivo de encenar, a preços módicos, peças “de esquerda” – Ibsen, Hebbel etc. – para as classes mais desfavorecidas de sociedade húngara.

A catarse consiste no efeito desencadeado pela obra de arte sobre a subjetividade do receptor, sendo, assim, a conseqüência e desfecho da autêntica experiência estética. E tal como as demais categorias da arte, também ela encontra nas vivências cotidianas sua base e origem. A especificidade da catarse estética consiste no fato de que, através da forma artística, o efeito catártico produzido pela obra torna-se qualitativamente superior, penetrando na subjetividade com uma força, uma clareza e precisão de sentidos que raramente acontece na vida mesma. Ela nasce do direcionamento evocativo próprio da obra. Toda verdadeira obra de arte orienta as vivências do receptor, conduzindo sua atenção pela

⁵⁵⁶ LUKÁCS, 1981a, I, pp. 481-82.

homogeneidade do meio estético específico de cada arte, seja o som, a imagem ou a palavra. Esta homogeneidade, com alto poder de concentração conteudística, arrebatou o homem de sua vida prática, põe em suspenso seus interesses imediatos, entregando-lhe em troca uma vivência purificada, filtrada pela atividade do artista, pelo criador, o qual, sendo um autêntico artista, sabe conferir a sua criação uma unidade evocativa de profundos significados humanos. Do homem inteiro da vida cotidiana – isto é, com interesses práticos que brotam da totalidade de sua personalidade – surge o homem inteiramente entregue à vivência homogênea, concentrada, delimitada formal e conteudisticamente, da obra de arte. Uma entrega que redundou em nova posse espiritual. Nos termos do próprio autor:

O poder evocativo-condutor do meio homogêneo penetra na vida anímica do receptor, subsume seu modo habitual de considerar o mundo, impele-o sobretudo para um novo ‘mundo’, preenche-o com novos conteúdos – e com conteúdos vistos sob uma nova ótica – e justamente por isso ele se dispõe a assimilar este ‘mundo’ com a mente e os sentidos renovados e rejuvenescidos. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente efetua aqui uma ampliação e um enriquecimento na forma e no conteúdo de sua psique. Novos conteúdos desembocam nele, enriquecendo assim seu tesouro vivencial. Enquanto ele é orientado pelo meio homogêneo da obra para acolhê-la, para apropriar-se do novo conteúdo, simultaneamente suas faculdades perceptivas se desenvolvem, permitindo-o reconhecer e fruir enquanto tais novas formas de objetivação, relação etc⁵⁵⁷.

Mas a catarse não seria possível se este novo universo anímico que se ergue frente ao receptor não fosse ao mesmo tempo profundamente pessoal, familiar, se nele a subjetividade receptiva não encontrasse, numa referência direta, aspectos essenciais de sua própria pessoa. Neste sentido, pode-se dizer que a obra de arte surge frente ao sujeito como uma “identidade de identidade e não-identidade”. Sua resultante é a imagem ampliada e crítica da própria individualidade, onde ser e dever-ser, formando uma unidade concreta, descortinam um campo concreto de possibilidades humanas a um só tempo próximo e distante, próprio e alheio, capaz de espelhar o que cada homem, a partir de sua realidade específica, é efetivamente como ser singular e, ao mesmo tempo, o que ele também não é, mas que, por seu pertencimento ao gênero, pode e deve ser:

⁵⁵⁷ *Ibid*, p.768.

A catarse consiste em que o homem confirme o essencial de sua própria vida precisamente pelo fato de vê-la em um espelho que o comove, que o envergonha pela sua grandeza, que mostra sua fragmentação, a insuficiência, a incapacidade de realização de sua própria existência. A catarse é a vivência da realidade intrínseca da vida humana, cuja comparação com a realidade cotidiana produz, pelo efeito da obra, uma purificação das paixões que se transforma em ética já no *Depois* da obra⁵⁵⁸.

O reconhecimento de um “depois”, pelo qual a catarse escoia na vida, separa radicalmente o pensamento de Lukács da teoria kantiana do “desinteresse”. Ora, a arte é uma atividade interessada, tanto para quem cria quanto para quem frui. A contemplação estética, decerto, pressupõe uma suspensão temporária dos interesses práticos, mas não implica na ausência de motivações concretas e interesses humanos mais amplos. Esta percepção, segundo Lukács, por sua evidência empírica, esteve no centro das principais correntes estéticas da história:

As tendências vivas e progressivas na estética, como a orientação na Antiguidade e no Iluminismo, a dos democratas revolucionários russos etc., colocaram sempre no primeiro plano o grande papel social da arte, o que não só está documentado por uma prática milenar, como também é convincentemente dedutível da essência estética, desde que se aclare sem preconceitos e suficientemente a relação entre a vivência estética e seu *Depois* na vida⁵⁵⁹.

É fundamental atentar para o fato de que a catarse não é, por si mesma, uma categoria ética, mas estende uma ponte, ou melhor, cria uma zona de interseção entre estética e ética. A ética é conduta efetiva e ação, a catarse, vivência sensível e emocional desencadeada por um tipo de reflexo da realidade. No âmbito das experiências morais, a comoção catártica é um episódio isolado e, ainda que legítimo, não goza de nenhuma prerrogativa, uma vez que à ética importa, sobretudo, a consistência da decisão. Lukács distingue enfaticamente o arrebatamento passional circunstancial dos sentimentos firmemente morais:

⁵⁵⁸ *Ibid.*, II, p. 377.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, I, p. 771.

Pois é claro que na regulação da vida humana pela ética, a conversão catártica não constitui mais do que um caso limite no sistema das decisões éticas possíveis; junto a ela – para não destacar mais que uma questão importante – são possíveis resoluções sem emotividade que produzem atitudes éticas tão fortes, duradouras e firmes quanto as comoções catárticas, e, em muitos casos, mais que estas. É essencial ao ético que a tenacidade conseqüente seja hierarquicamente superior a todo entusiasmo, por apaixonado, sincero e profundamente sentido que seja⁵⁶⁰.

Este problema, que aflora brevemente no contexto temático da catarse, não recebeu os desdobramentos que merecia, pois Lukács, como sabemos, não escreveu sua acalentada *Ética*. No entanto, fica claro que o autor não atribui às paixões um primado no plano da vida prática, o que não implica numa concepção racionalista. O que está posto aqui não é uma oposição entre razão e sentimento, mas sim o problema do entusiasmo como motor das ações. No trecho seguinte ao acima citado, pode-se ler:

Por isso se encontra sempre na ética uma permanente desconfiança a respeito do entusiasmo, justamente caracterizado neste sentido por Dostoiévski com a expressão: “heroísmo precipitado”. Também a poesia exprimiu com freqüência essa desconfiança; basta recordar a magnífica descrição que dedica Tolstói às figuras de Karenin, Ana e Wronski, que reunidos junto ao leito de Ana, vivem uma catarse autêntica e profundamente sentida, ficam convencidos sinceramente de que podem transformar os fundamentos de sua conduta de vida, e logo voltam a afundar-se pouco a pouco, irresistivelmente, por obra de sua cotidianidade psíquica, em suas velhas formas de existência⁵⁶¹.

É a “cotidianidade psíquica”, a personalidade constituída, e não as paixões, em geral fugazes, que rege o comportamento. Isso tem conseqüências imediatas sobre a questão da catarse: os sentimentos desencadeados pela obra de arte, por mais veementes e profundos que sejam, não implicam numa transformação da personalidade do receptor, não fazem dele um homem moralmente melhor, mais íntegro e corajoso etc. A começar pelo fato de que a catarse não é um fenômeno unívoco, mas antes reveste formas diversas e suscita reações que também se diversificam de acordo com a personalidade e as circunstâncias do receptor. Lukács não passa por alto a complexidade deste fenômeno. Ao contrário, ele observa que

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 781.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 781.

artistas importantes, como Goethe e Brecht, questionaram a salubridade e o valor dos efeitos catárticos. Isso tem razões práticas, pois a catarse pode provocar reações negativas, como aquela que notabilizou a primeira recepção do *Werther* entre os jovens alemães, motivo pelo qual Goethe se viu compelido a escrever um poema de advertência, onde seu personagem, o próprio Werther, ao final, ordena aos leitores: “Sê homem e não me segue” (*Sei ein Mann, und folge mir nicht nach*)⁵⁶². Já Thomas Mann e Herman Hesse se indagaram sobre os efeitos possivelmente deletérios da música⁵⁶³. O próprio Lukács, no capítulo sobre a música de sua *Estética*, mostra que, devido ao caráter puramente interior do conteúdo musical, que se fixa numa “objetividade indeterminada”, abstrata, a catarse que nasce dela (trata-se da “música pura”, isto é, sem texto⁵⁶⁴) tende irresistivelmente a uma duplicidade problemática: por um lado, ao “liberar” os sentimentos que na vida mesma, em grande parte por conta dos estranhamentos sociais, não podem se expandir ou se realizar, a música propicia, com intensidade incomum, a vivência de uma dimensão humana vital; por outro, esta liberação pode facilmente impelir a subjetividade para o universo fechado de sua *Partikularität*, dissociando-a do mundo, alienando-a⁵⁶⁵. Mas também é possível que uma obra de arte cale tão fundo na alma do sujeito que frui, encontrando-o tão receptivo a ela e numa ocasião tão propícia a mudanças, que a catarse vivida por ele represente um verdadeiro rito de passagem para uma vida completamente nova.

O essencial à catarse reside na sua capacidade de despertar nos sujeitos a consciência sensível de que a vida individual e a vida do gênero não são dissociáveis, mas interdependentes. Desta consciência pode nascer um ímpeto de renovação, um germe de mudança, uma tendência em direção a objetivos mais amplos, humanamente significativos e salutares. De fato, não cabe ao artista predicar normas de conduta, mas refletir crítica e amplamente a lógica e o pulso da vida. As verdadeiras obras de arte não são ilustrações moralistas nem instrumentos de propaganda ideológica, ainda que possam conter elementos

⁵⁶² GOETHE *apud* LUKÁCS, 1981a, I, p. 782.

⁵⁶³ *Ibid.*, pp. 784-85.

⁵⁶⁴ Lukács não deu atenção à música que se liga à poesia, ignorando todo o período musical anterior a Bach, período profundamente fundado nessa relação. Para a música que brota junto com o canto, a catarse irrompe de forma muito determinada, já que a vivência do receptor é aqui conduzida pelas vias de uma mimese musical particularizada pela força de concreção da voz poética. Sobre essa relação, consulte-se o elucidativo e alentado estudo de Ibaney Chasin (2009) sobre a música de Claudio Monteverdi.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, II, p. 380.

dessa natureza e ser, eventualmente, interpretadas desse modo. O fundamental, no entanto, é que através dela os indivíduos são impelidos a estabelecer uma visão crítica de si mesmos a partir do núcleo de sua existência. Neste sentido, diz o autor:

(...) o que temos chamado de núcleo do homem é precisamente o elo mediador mais importante entre a personalidade humana e a humanidade nela, entre suas emanações internas e as que vêm de fora, ao passo que as tendências que temos definido como casca do homem, pelo domínio dos falsos extremos na subjetividade e na objetividade, do centro até a periferia, conduzem à mera particularidade e à abstração que a complementa polarmente⁵⁶⁶.

A arte evoca nos indivíduos esta dimensão “nuclear”, convocando-os e desafiando-os a desenvolverem sua personalidade no sentido de suas melhores possibilidades. Sabemos que, para Lukács, este desenvolvimento é o processo pelo qual o homem singular, sem abdicar de suas próprias inclinações e necessidades pessoais, toma para si as tarefas do gênero, vivenciando-as como tarefas de sua pessoa, descobrindo os laços que unem sua vida à vida do gênero. Assim, o movimento ético que surge como postulado da vivência catártica realiza-se no “depois” da vivência apenas quando o sujeito da recepção se decide a isto⁵⁶⁷. Neste caso, o sujeito apropria-se efetivamente de uma vivência humana significativa, integrando-a emocionalmente ao seu processo de vida e construção como uma aquisição permanente. A eticidade “conforme o ser”, já o sabemos, mas convém repetir, implica na atualização contínua, cotidiana, de tomadas de decisão referidas à própria generidade e, conseqüentemente, comprometidas com a superação da mera *Partikularität*,

⁵⁶⁶ *Ibid.*, I, p. 754.

⁵⁶⁷ Talvez se possa caracterizar um pouco melhor esta relação entre decisão ética e experiência estética em Lukács com uma remissão ao pensamento de Schiller, com o qual a estética tardia do filósofo húngaro apresenta, sob determinados aspectos, um inegável parentesco. Para Schiller, o comportamento ético apóia-se sobre decisões racionais, que são, no sentido de Kant, a autodeterminação livre da vontade, ou seja, independente de inclinações e paixões. No entanto, diferentemente de Kant, Schiller elabora um ideal de exemplaridade moral muito próximo ao ideal do humanismo clássico alemão, sublinhando não o momento isolado da decisão, mas sim a personalidade total na confluência de suas disposições anímicas. À arte caberia justamente promover esta confluência, afastando os obstáculos do homem físico para que a decisão no plano ético se faça mais espontânea e desimpedida. Cf. SCHILLER, 1990;1980. Veja-se ainda o estudo de BARBOSA, R. In: *Kriterion*, 2005. Não é absolutamente casual que Lukács, referendando este ideal humanista, cite, em sua *Estética*, a máxima de Lessing, segundo a qual é missão da arte “transformar as paixões em disposições virtuosas” (LUKÁCS, 1981, I, p.622). O próprio Lukács, em 1935, escreveu um longo ensaio sobre Schiller, onde analisou detalhadamente a problemática de sua educação estética no contexto da *Aufklärung*. Cf. *Zur Ästhetik Schillers*. In: LUKÁCS, 1954.

isto é, de interesses com valor apenas imediato, sem conexão com a totalidade da própria existência.

Totalidade que potencialmente se constitui em muitas direções. Isso quer dizer que o desenvolvimento ético do homem como ser genérico é simultaneamente a formação de sua multilateralidade, pois a individuação se constitui apenas pela vivência concreta de relações concretas. Toda vivência e toda relação transpassa no plano da singularidade. No entanto, recapitule-se: para Lukács, o processo civilizatório necessariamente acarreta fragmentações e contradições para a vida individual, de forma que a efetivação de uma personalidade harmoniosa e plural, sobretudo na fase avançada do capitalismo, só pode ser estipulada como ideal aproximativo. Um ideal – e aqui se faz uma nova ponte entre estética e ética – que encontra na arte, tomada em sua pluralidade, uma forte aliada, pois cada obra de arte é, na sua singularidade, a consumação de uma realização individual de valor universal, um elo desta cadeia infinita da totalidade das experiências humanas:

Na pluralidade das artes e das obras individuais se objetivam a unidade e a totalidade verdadeiras do homem em todos os seus aspectos: sua existência e seu efeito, sempre dado ao menos potencialmente, mostram que esse ideal não se realiza nunca de todo, mas que não contém nada de transcendente (tão-pouco um dever-ser transcendente), mas que é reflexo da existência real, da real evolução da humanidade. A pluralidade das artes e das obras individuais expressa, por um lado, a consumação interna de diversas relações deste tipo com a realidade, sua infinitude intensiva e, portanto, sua orientação à totalidade do homem – precisamente na forma do homem inteiramente tomado – e, por outro lado e ao mesmo tempo, o fato de que o homem não pode realizar em cada caso mais do que uma dessas relações, o fato de que o modo geral de sua realização é extraordinariamente múltiplo, ao passo que o modo concreto é simplesmente infinito⁵⁶⁸.

Se a arte reflete a vida, é natural que a pluralidade seja uma determinação de seu ser. Pluralidade que se manifesta nos tipos (literatura, música, arquitetura etc.), nos gêneros (específicos de cada tipo de arte) e na própria constituição singular, pois cada obra é um “mundo próprio”, autônomo, reflexo particular do mundo, que se põe pela singularidade de sua constituição interna absolutamente única e insuperável. A identidade de cada obra é a

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 775.

identidade das vidas nela consubstanciadas artisticamente e sua vivência receptiva constitui invariavelmente “um passo de aproximação à multilateralidade do homem”⁵⁶⁹. Portanto, aproximação de si mesmo, descoberta de si enquanto ser genérico, partícipe de um mundo plural em suas formas de ser, mundo, pois, das individualidades.

Existe, ademais, um outro aspecto desta pluralidade. Toda obra de arte se constitui de “camadas”. Para o receptor, isso significa a possibilidade de sempre redescobrir uma obra já conhecida e aprofundar-se em seus meandros a cada novo envolvimento com ela. A isso corresponde uma categoria fundamental do comportamento receptivo: o *Antes*. A relação do sujeito com a obra está condicionada pelas suas vivências anteriores, pela sua experiência e sensibilidade formadas. É a partir desta base que a obra ganha significado para ele, que as “camadas” (*Schichten*) objetivamente acumuladas na obra podem se fazer visíveis, atuando catarticamente sobre a sua personalidade. Um dos traços que distingue as grandes obras é a riqueza de “camadas” formativas de sua estrutura. Com isso, pode-se entender mais concretamente a essência do processo receptivo: ele nasce da relação entre o mundo do sujeito receptivo e o mundo configurado da obra. Diz Lukács:

Depende em grande parte do *Antes* do receptor a questão de qual é a “camada” da obra que exercerá sobre ele o efeito mais direto; e depende, ao contrário, da universalidade e da intensidade da conformação quantas outras “camadas” vibram nessa impressão imediata, mesmo sem a consciência do receptor⁵⁷⁰.

Com o conceito de pluralidade, o que vem à tona é a predominância do momento individual na esfera estética. Cada obra singular realiza, amplia e modifica, as leis do seu gênero e da arte em sua universalidade. E é neste sentido que, para Lukács, nenhuma generalização estética pode ultrapassar a dimensão singular das obras de arte e subsumi-la sob a universalidade da lei⁵⁷¹. Há uma simetria estrutural entre a arte e vida real dos indivíduos: em cada obra, por processos de criação singulares, surge um mundo único, irrepitível, povoado por tipos que, embora perdurem como protótipos de comportamentos e destinos humanos, são sempre radicalmente individuais, podendo, graças a isso, sensibilizar

⁵⁶⁹ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁷⁰ *Ibid.* p. 801.

⁵⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 584 et seq.

os homens e alargar-lhes a trilha da sua própria individuação, este tecido urdido de muitos fios, constituído de modo plural, onímico.

Disso decorre o vínculo profundo e indissolúvel, fixado pela catarse, entre a esfera estética e a esfera da ética, o que, a nosso ver, não fere o estatuto de autonomia da obra de arte. Sua normatividade, no contexto da estética de Lukács, é exclusiva e deriva de uma base própria. Base, porém, em última instância, comum às demais esferas, como a ética e a ciência, já que se trata aqui do ser social. Como vimos, a diferenciação entre elas ocorre no interior dessa identidade, não impedindo a formação de zonas de transição e, muito menos, a sua interação dinâmica. Neste sentido, Lukács também assinala que entre a ciência e a arte são inconcebíveis linhas fronteiriças absolutamente definidas e fixas⁵⁷². Sob esta ótica, o problema clássico da autonomia se desfaz pela rigidez de sua própria colocação, já que, na realidade, não existem fenômenos puros.

A autonomia da arte pressupõe, pois, sua vinculação às demandas do ser social. Pressupõe, assim, unidade de conteúdo e forma, ou melhor, a constituição de uma objetividade que imediatamente evoque a dimensão subjetiva da realidade, que seja sujeito-objeto idêntico. Somente uma tal plenitude de determinações materiais e acabamento formal pode se fazer viver como “mundo próprio” e elevar o receptor acima da sua empiria, de sua mera particularidade, despertando-o para afetos catárticos a respeito de si mesmo e impondo-lhe o desafio ético de sua própria realização, isto é, de seu processo de auto-desdobramento e aproximação contínua à universalidade multiforme do ser social. Assim como a ciência, também a arte encontra na vida – nas necessidades da vida – sua norma, origem e fim.

⁵⁷² Ciência e arte não só estão mescladas nas origens, como a separação posterior entre elas cria espaços de confluência. Esse problema é discutido em detalhes no capítulo 3 da *Estética*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1) OBRAS DE GEORG LUKÁCS

LUKÁCS, G. *Arte e sociedade I*. Roma: Riuniti, 1977b.

_____. *Ästhetik – Die Eigenart des Ästhetischen*. Berlin und Weimar: Aufbau, 1981a.

_____. *Ästhetische Kultur*. In: *Jahrbuch der Internationalen Lukács-Gesellschaft* (1996). Bern: Peter Lang, 1997.

_____. *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Aufbau, 1954.

_____. *Carta a Benseker de 2/11/1958*. In: Lukács-Archiv. Budapeste

_____. *Carta a Ernst Fischer de 6/05/1963*. In: Lukács-Archiv. Budapeste

_____. *Da pobreza de espírito. Um diálogo e uma carta*. Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado. In: MACHADO, C. *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Das Problem des untragischen Dramas*. *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1998a.

_____. *Demokratisierung heute und morgen*. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1985

_____. *Der historischen Roman*. Berlin: Aufbau, 1955

_____. *Der junge Hegel. Über die Beziehung von Dialektik und Ökonomie*. Zurich: Suhrkamp, 1973.

_____. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1953.

_____. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Werke –Bd. 7). Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964.

_____. *Die Seele und die Formen*. Essays. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1971.

_____. *Die Zerstörung der Vernunft*. Irrationalismus und Imperialismus - Bd II. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1974c.

_____. *Die Wege haben sich getrennt - Am Scheideweg. Vortrag aus Anlaß der ersten Ausstellung von K. Kernstok*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 08/06/2009.

_____. *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. J.C. Nyiri (Orgs) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985.

_____. *Emil Lask. Ein Nachruf*. In: Kant-Studien, 22, 1918.

_____. *Endre Ady*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 08/06/2009.

_____. *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Werke (Bd. 15). Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1981b.

_____. *Erzählungen von Dániel Jób*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 12/07/2009.

_____. *Estetica*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. *Existencialismo ou marxismo?* São Paulo: Livraria editora ciências humanas, 1979.

_____. *Gauguin*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 06/07/2009.

_____. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981c.

_____. *Geschichte und Klassenbewusstsein: Studien über marxistische Dialektik*. Neuwied: Luchterhand, 1970.

_____. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974b.

_____. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974a.

_____. *Heidelberger Notizen (1910-1913)*. Budapest: Akademiai Kiadó, 1997.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Kunst und Objektive Wahrheit*. Essays zur Literaturtheorie und –geschichte. Leipzig: Reclam, 1977a.

_____. *Léo Popper (1886-1911). Ein Nachruf*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> . Acesso em: 10/07/2009

_____. *Meu caminho até Marx*, In: CHASIN, J. (orgs.) *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1987.

_____. *Notizen über Fräulein Doktor*. Disponível em <http://www.lukács-gesellschaft.de> Acesso em: 10/07/2009

_____. *O jovem Marx* in: COUTINHO, C.N; NETO, J.P. (Orgs.) *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. *O romance como epopéia burguesa*. In: *Ensaaios ad hominen*. São Paulo: editora ensaio, 1998b.

_____. *Pensamento vivido: Autobiografia em diálogo - entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér*. Tradução de Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e Edições *Ad Hominem*: Viçosa, MG: Editora da UFV, 1999.

_____. *Probleme des Realismus (Werke 4)*. Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1970.

_____. *Revolução socialista e antiparlamentarismo*. Cordoba- Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editiones, 1973.

_____. *Georg Lukács. Selected Correspondence (1902-1920)*. M. JUDITH; Z. TAR (Orgs). New York: Columbia University press, 1986.

_____. *Solschenizyn*. Neuwied-Berlin: Luchterhand. 1970.

_____. *Tagesbuch (1910-11)*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1991.

_____. *Teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: editora 34, 2000.

_____. *Über den Dostojewski-Nachlass* In: KLEIN, A. *Georg Lukács in Berlin – Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*. Berlin-Weimar: Aufbau, 1990.

_____. *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*. Berlin: Aufbau, 1985.

_____. *Versuche zu einer Ethik*. G.I. Mezei (Orgs). Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

_____. *Von der Armut am Geist. Ein Gespräch un ein Brief.* Neue Blätter, II, 1912. Lukács-Archiv.

_____. *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins I.* Werke Bd. 13. Darmstadt-Neuwied: Luchterhand, 1984.

2) OBRAS DE OUTROS AUTORES

ABEDROTH, W; HOLZ, H. *Conversando com Lukács.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1959.

ADORNO, T. W. *Erpresste Versöhnung.* In: MATZNER, J. (Hrsg.) *Lehrstück Lukács.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

_____. *Teoria estética.* Lisboa: edições 70, 1993.

ANTUNES, R; RÊGO, W. (Orgs.) *Lukács. Um Galileu no século XX.* São Paulo: Boitempo, 1996.

BARBOSA, R. *A especificidade do estético e a razão prática em Schiller.* In: *Kriterion.* Revista de filosofia. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, v.XLVI, nº112 julho a dezembro/ 2005, 469p.

BEIERSDÖRFER, K. *Max Weber und Georg Lukács. Über die Beziehung von verstehender Soziologie und Westlichem Marxismus.* Frankfurt a. M./ New York: Campus/Forchung, 1986.

BENJAMIN, W. *Der Erzähler.* In: BENJAMIN, W. *Über Literatur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

_____. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: brasiliense, 1987.

BLOCH, E. *Prinzip Hoffnung – in fünf Teilen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.

BRECHT, B. *Schriften zur Literatur und Kunst 2 – Gesammelte Werke 19*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

BÜRGER, P. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

CHASSIN, I. *Música serva d'alma: Claudio Monteverdi: Ad voce umanissima*. São Paulo: Perspectiva; João Pessoa: Universidade federal da Paraíba, 2009.

CHASIN, J. "Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica". In: TEIXEIRA, F.J.S. *Pensando com Marx*. São Paulo: Ensaio, 1995.

COUTINHO, C.N. *Lukács, a ontologia e a política*. In: *Lukács – um Galileu no século XX*, São Paulo: Boitempo, 1996.

DANNEMANN, R; JUNG, W. (Hrsg.) *Objektive Möglichkeit: Beiträge zu Georg Lukács' "Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins"*; Frank Benseler zum 65 Geburtstag. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.

FEHÉR, F; HELLER, A; MÁRKUS, G; VAJDA, M. *Neuerdings deutsch: Einführung zu den „Aufzeichnungen für Genossen Lukács zur Ontologie“ - Aufzeichnungen... (1968-1969)*. In: DANNEMANN, R. (Hg.), *Georg Lukács - Jenseits der Polemiken - Beiträge zur Rekonstruktion seiner Philosophie*. Frankfurt am Main: Sandler, 1986

FÉHER, I. *Lask, Lukács, Heidegger: the problem of irrationality and the theory of categories*. In: MACANN, C. *Martin Heidegger critical assessment*. New York and London: Routledge, 1992.

FEHÉR, I. *Lucien Goldmann über Lukács und Heidegger*. In: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, 1996.

FERRY, L. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: ensaio, 1994.

GADAMER, H. *Erinnerungen an Heideggers Anfänge*. In: *Dilthey-Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaft*, 4, 1986/7.

_____. *Verdade e método*. Tradução de Flávio P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Zur Einführung*. In: HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerks*. Stuttgart: Reclam, 1960.

GLUCK, M. *Lukács and his Generation: 1900-1918*. Harvard University Press, 1991.

GOETHE, J.W. *Maximen und Reflexionen*. Leipzig: Dieterich, 1954.

GÓRKI, M. *Infância*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Ganhando meu pão*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Minhas universidades*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, G.W.F. *O belo na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

_____. *Arte y poesia*. México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

HELLENBART, G. *König Minas in Budapest*. Georg Lukács und die Ungarn. Wien: Passagen Verlag, 1995.

HELLER, A (u.a.) *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Baden Baden: Suhrkamp, 1977.

HOESCHEN, A: *Das "Dostojewsky"-Projekt: Lukács neukantianisches Frühwerk in seinem ideengeschichtlichen Kontext*. Tübingen: Niemeyer, 1999.

JAMESON, F. *Marxism and Forms. Twentieth-century dialectical theories of literature*. New Jersey: Princeton university press, 1974.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KIERKEGAARD, S. *Temor e tremor*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1979.

KLEIN, A. *Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930-32*. Berlin: Aufbau, 1990.

LASK, E. *Die Logik der Philosophie und die Kategorienlehre*. Gesammelte Schriften Bd.II. Tübingen: Verlag von J.C.B Mohr (Paul Siebeck), 1923.

LÖWY, M. *A evolução política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.

MACHADO, C. *Um capítulo na história da modernidade estética*. Debate sobre o expressionismo. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. *As formas e a vida. Estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. *Die Formen und das Leben*. In: *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*, 1996.

MARX, K. *Das Kapital*. MEW, Bd. 23. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

_____. *Einleitung zu den "Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie"*. In: www.mxks.de/files/mew/grundrisse.rtf.gz

_____. *Manuscrítos econômico-filosóficos*. Tradução de Jesus Raniere. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

_____. *Ökonomische-Philosophische Manuskripte*. In: HEGEL, GWF. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt: Ullstein, 1973.

MATZNER, J. (Hrgs.) *Lehrstück Lukács*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

MESTERHÁZI, M; MEZEI, G. *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokument zum 100 Geburtstag*. MTA Filozófiai Intézet: Budapeste, 1984

MERLEAU-PONTY, M. *As aventuras da dialética*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

MÉSZÁROS, I. *Para além do capital*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *El pensamiento y la obra de G. Lukács*. Barcelona: Editorial Fontamara, 1981c.

NOBRE, M. *Lukács e os limites da reificação*. Um estudo sobre *História e consciência de classe*. São Paulo: editora 34, 2001.

OLDRINI, G. *Em busca das raízes da ontologia (marxistas) de Lukács*. In: *A atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

_____. *György Lukács e i problemi del marxismo del novecento*. Napoli: La città del sole, 2009.

OSTROWER, F. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

RESENDE, J. *A teoria dos objetos de Emil Lask*. 2005. 119f. Dissertação (Mestrado em filosofia) – Faculdade de filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSC, 2003.

SAFRANSKI, R. *Heidegger – um mestre na Alemanha entre o bem e o mal*. São Paulo: Geração, 2000.

SCHILLER, F. *Educação estética do homem - numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Kalías ou sobre a beleza: a correspondência entre Schiller e Körner*, janeiro-fevereiro, 1973. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. *Sämtliche Werke*. München: Carl Hanser, 1980-1989.

SOMMERHÄUSER, H. *Emil Lask in der Auseinandersetzung mit Heinrich Rickert*. Berlin: Ernst-Reuter-Gesellschaft, 1965.

STEINER, G. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das letras, 1988.

SZKILAI, L. *Georg Lukács und seine Zeit: 1930-1945*. Wien; Köln; Graz: Böhlau, 1986.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Unesp, 2008.

_____. *Lukács e o stalinismo*. Tradução de Ronaldo Vielmi Fortes. Verinotio – revista on-line de educação e ciências humanas. São Paulo, nº7, ano IV, 2007. Disponível em www.verinotio.org/revista7_tradução.htm. Acessado em 23 de abril de 2008.

_____. *O grande projeto da ética*. Tradução de Lúcio Flavio R. de Almeida. In: *Ensaio ad hominem: Tomo I - Marxismo*. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999

VAISMAN, E. *O “jovem” Lukács: trágico, utópico e romântico?* In: *Kriterion*. Revista de filosofia. Belo Horizonte: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, v.XLVI, nº112 julho a dezembro/ 2005, 469p.

VAJDA, M. *Krise der Kulturkritik*. Fallstudien zu Heidegger, Lukács und anderen. Wien: Passagen Verlag, 1996.

WEISSER, E. *Georg Lukács' Heidelberger Kunstphilosophie*. Bonn-Berlin: Bouvier, 1992.