

# Cotidiano e arte em Lukács

CELSO FREDERICO

EM JANEIRO de 1968 Lucien Goldmann organizou, em Royaumont, um encontro para se discutir estética. Na mesa, ao seu lado, estavam Agnes Heller, discípula de Lukács, e Theodor W. Adorno. A expectativa era grande, já que a animosidade teórica entre Lukács, Adorno e Goldmann vinha de longe.

Lukács considerava a Escola de Frankfurt, da qual Adorno era o principal representante, como “*um hotel de luxo à beira do abismo*”, isto é, como uma escola elitista e distante da luta de classes. Quanto a Goldmann, também não havia diálogo possível: a insistência desse autor em valorizar as obras juvenis de Lukács (inclusive as não-marxistas), em detrimento de sua produção madura, havia envenenado definitivamente a relação entre os dois. Numa irritada carta de 10 de outubro de 1959, Lukács formalizou a ruptura: “Se eu tivesse morrido por volta de 1924 e minha alma perene olhasse sua atividade literária do além, ela ficaria plena de um verdadeiro reconhecimento de você se ocupar tão intensamente de minhas obras de juventude. Mas como eu não estou morto e como durante trinta e quatro anos eu criei o que se pode chamar apropriadamente a obra de minha vida e como, para você, essa obra simplesmente não existe, é difícil para mim, enquanto ser vivo, cujos interesses estão claramente dirigidos para a própria atividade presente, tomar posição sobre suas considerações” (1).

Adorno, por sua vez, nunca foi de fazer concessões. Suas diferenças com as posições políticas e estéticas de Lukács são conhecidas. Num ensaio de 1958, *Reconciliação forçada*, contrapôs a sua “dialética negativa” à “positividade” do realismo literário consagrado por Lukács (2). A defesa da arte como “negatividade”, feita por Adorno, não admitia a depreciação lukacsiana dos experimentos vanguardistas e, menos ainda, um dos pilares da teoria lukacsiana do realismo, a catarse. Esta, a seus olhos, significava uma perigosa repressão aos instintos humanos, uma forma ideológica de neutralização e incorporação da subjetividade humana à totalidade alienada (e não, como queria Lukács, uma etapa harmônica das relações entre subjetividade e objetividade, indivíduo e gênero). As divergências entre Adorno e Goldmann também não eram menores: o repúdio ao “estruturalismo-genético”, método defendido por Adorno, bem como sua interpretação da obra literária como expressão da consciência das classes sociais, causavam um incontido mal-estar no filósofo alemão (3).

Goldmann, por sua vez, fazia questão de ignorar toda a vasta obra lukacsiana posterior à *História e consciência de classe* e criticava duramente Adorno por considerar, agora fazendo coro com Lukács, sua concepção teórica elitista e apolítica.

Agnes Heller, comentando o colóquio, narra o seguinte episódio: “... nos vimos de imediato envolvidos em apaixonadas discussões sobre três pontos de vista diferentes e aparentemente inconciliáveis. Então, ocorreu algo totalmente inesperado. Um jovem ocupou a tribuna e falou com irritação e enfado: Lukács, Adorno e Goldmann são os três a mesma coisa. São membros da Sagrada Família. Ao apoiar a autonomia da obra de arte estão buscando a salvação em uma imagem celestial do mundo. Os três estão ultrapassados, são burgueses e desprezíveis. Em seu lugar precisamos de Arrabal. Um coro de gente jovem fez eco de suas palavras. ‘Arrabal, Arrabal’, gritavam. Foi então que nasceu a pós-modernidade. Em um minuto mudou toda a cena. Adorno, Goldmann e eu, que representava Lukács, terminamos no mesmo lado da proverbial barricada. Em vez de criticar, começamos a apoiar-nos uns aos outros. Os elementos comuns de nossos critérios repentinamente se tornaram mais importantes que os que nos separavam. A defesa da autonomia da obra de arte implicava a defesa de uma possível unidade de subjetividade e objetividade: a defesa de um juízo estético determinado que não era simplesmente uma questão de gosto pessoal. Implicava assumir que *devem existir* certas pautas para julgar a qualidade e a importância das obras de arte, que a distinção entre ‘superior’ e ‘inferior’ é válida e que é da máxima importância, inclusive assunto de vida ou morte, apoiar umas obras de arte e rechaçar outras” (4).

Esse incidente acadêmico é rico de ensinamentos. Apesar das gritantes diferenças, os nossos três autores podem, ainda que protestem contra isso, ser enquadrados sob o rótulo de “jovens-hegelianos”, empregado originalmente para designar o movimento de intelectuais alemães que no início dos anos 40 do século passado debatia-se com o legado intelectual de Hegel, mas sem conseguir desvencilhar-se totalmente do edifício conceitual hegeliano. Dos “jovens-hegelianos” alemães, o único que se afastou definitivamente de Hegel foi Feuerbach, que rompeu não só com o sistema mas com o método hegeliano, vale dizer, a dialética (5).

Já em seu tempo, Hegel procurou inserir a arte como parte orgânica de seu sistema filosófico, mantendo-a subordinada a ele. E, para isso, combateu as tendências românticas que afirmavam que o belo, um produto da imaginação anárquica e indisciplinada, da intuição e dos sentidos, não deveria aproximar-se da aridez do pensamento abstrato. Contra os inimigos da razão, Hegel argumentava que a arte e a filosofia buscavam, cada uma a seu modo, a mesma coisa: a verdade.

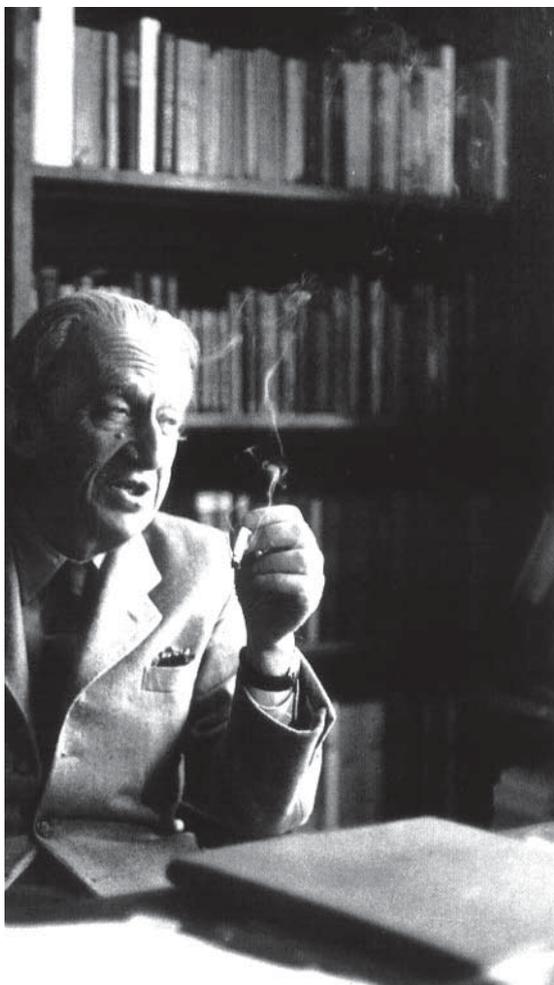
No sistema hegeliano a arte desponta como o primeiro momento de afirmação do Espírito Absoluto, a ser superado, em seguida, pela religião e pela filosofia. A arte é definida por Hegel como a *manifestação sensível* do Espírito. O aparecer sensível do Espírito não se confunde com uma aparência qualquer. A aparência é sempre a aparência necessária de um conteúdo verdadeiro, de uma essência que precisa aparecer, mas que não se identifica diretamente com a aparência. A arte, assim, é uma representação que nos conduz a uma realidade diferente de nosso cotidiano, pois nesta a aparência cumpre a sua função de ocultar a essência. Diferentemente da experiência cotidiana, a arte nos fornece uma realidade autônoma mais alta e verídica.

Lukács, Adorno e Goldmann gravitam em torno dos termos postos por Hegel. Nesse sentido, eles são “jovens-hegelianos”. A arte, para eles, é uma atividade que preserva a sua autonomia (“uma imagem celestial do mundo”, como gritava aquele jovem em Royaumont) e, por isso, é vista sempre como parte integrante de um sistema de pensamento que estabelece critérios para o julgamento estético, permitindo, desse modo, separar a grande arte de suas contrafaçções. Aqueles discípulos de Arrabal, ao pretenderem dissolver a arte na vida (transformando-a num indiferenciado *happening*), anulavam a sua autonomia, indo, com isso, além do mestre, que, afinal, escrevera peças destinadas especificamente para o teatro. Essa recepção radicalizada do trabalho artístico de Arrabal (que freqüentemente atinge também Artaud) insere-se no espírito irreverente da contracultura. Investindo contra o *cânon*, coloca-se em seu lugar o relativismo exacerbado – um verdadeiro vale-tudo que inviabiliza qualquer julgamento, tido como mera pretensão “autoritária” da razão. Nesse sentido, os movimentos artísticos da contracultura fizeram nascer o estilo de pensamento conhecido posteriormente como “pós-moderno”. O “assalto à razão”, presente no pós-modernismo, choca-se frontalmente contra essa forma especial de racionalismo que é o pensamento dialético, reivindicado, de diferentes e “inconciliáveis” maneiras, por Lukács, Adorno e Goldmann.

Explicitar as diferenças que separam esses três autores é, contudo, uma tarefa trabalhosa que nos afastaria de nosso objetivo. Basta lembrar aqui, resumidamente, a recusa dos três autores às tentativas de minar a autonomia da arte. Para Lukács, a especificidade da arte consiste no *reflexo antropomorfizador* da realidade. Para Adorno, é vital a defesa da *forma* do objeto artístico, o que exclui evidentemente qualquer pretensão de diluir a autonomia da arte. Para Goldmann, o que interessa basicamente é a descoberta da *homologia das estruturas*, a correlação entre a estrutura interna da obra e a estrutura da sociedade.

Mas voltemos a Lukács para tentar entender melhor a questão dos critérios para se julgar a obra de arte, uma questão “de vida ou morte” que

Foto: Maria Sziklós



*Georg Lukács*

atravessa toda a sua obra. Ele sempre defendeu apaixonadamente o método realista enquanto critério para o crítico julgar a obra de arte e também o caminho para o artista revelar a verdade em sua criação. De acordo com essa perspectiva, a arte afirma-se em sua irreduzível especificidade, como uma intensificação do drama humano que na vida cotidiana se apresenta de forma descontínua, rarefeita.

Essa defesa do método realista de figuração pressupõe, por sua vez, uma *função* por ele consignada à atividade artística. Na visão ontológica de Lukács, a arte é uma atividade que parte da vida cotidiana para, em seguida, a ela retornar, produzindo nesse movimento reiterativo uma *elevação* na consciência sensível dos homens.

Na seqüência, veremos a teoria lukacsiana do cotidiano e a função da arte em seu interior.

\* \* \*

A estética de Lukács tem como uma de suas peculiaridades mais originais o fato de buscar um enraizamento na vida cotidiana.

Para determinar o lugar do comportamento estético no conjunto das atividades humanas, Lukács parte das necessidades postas pelo dia-a-dia. Materialista que era, estudava a arte – sempre comparada e contrastada com a atividade científica – partindo do cotidiano, como um de seus momentos privilegiados, ao contrário de Hegel, para quem a arte surge sempre como manifestação sensível da Idéia.

O comportamento cotidiano do homem, assim, é o *começo* e o *fim* de toda ação humana. Lukács retoma a imagem do rio de Heráclito, imagem cara aos dialetas: o cotidiano é visto como um rio em seu permanente fluxo, dentro do qual tudo se movimenta, se transforma, se espalha e retorna ao seu leito: “dele (do cotidiano) se depreendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; diferenciam-se, constituem-se de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana” (6).

A arte e a ciência são formas desenvolvidas de reflexo, de recepção, da realidade objetiva na consciência dos homens. Elas se constituem lentamente durante a evolução histórica e se diferenciam incessantemente. Lukács privilegia a ciência e a arte como formas puras de reflexo, mas entre elas, num *fecundo ponto médio*, localiza o reflexo próprio da vida cotidiana (a consciência do homem comum). A vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada: é dela que provém a necessidade de o homem objetivar-se, ir além de seus limites habituais; e é para a vida cotidiana que retornam os produtos de suas objetivações. Com isso, a vida social dos homens é permanentemente enriquecida com as aquisições advindas das conquistas da arte e da ciência.

O conjunto formado pela arte e sua recepção traduz a inspiração ontológica de Lukács. A simples “existência” da obra não encerra a discussão. O que mais interessa é a *função* exercida pela arte na vida cotidiana dos homens. A arte, portanto, não existe como um dado objetivo numa relação de indiferença com os seus receptores.

Dessa forma, a *Estética* inicia-se com uma reflexão sobre o cotidiano. E, já nesse início, pode-se perceber uma analogia superficial e uma diferença substantiva entre Lukács e Heidegger. O autor de *O ser e o tempo* considera a cotidianidade como o reino do inautêntico (*o não-ser-de-si-mesmo*), da *queda*, em que o homem (o *das-man*) está imerso na *parolagem*, na *curiosidade ávida* e na *ambigüidade*. O reino da autenticidade, ao contrário, pressupõe a superação aristocrática da cotidianidade: o homem (o *der-man*), rompendo com a inautenticidade da vida cotidiana, torna-se enfim capaz de compreender sua finitude e permanecer à espera do *acontecimento*, da revelação do Ser, tendo a morte como horizonte... (7).

Lukács também estabelece uma divisão entre o senso comum dos homens mergulhados na cotidianidade e as formas superiores de consciência que vão além desses limites. Mas, como materialista, afirma que as

objetivações do ser social que elevam o homem acima da cotidianidade nascem para responder às necessidades vitais postas pela vida e, por isso mesmo, retornam ao cotidiano para enriquecê-lo. A vida cotidiana (retomando a imagem do rio) é a fonte e a desembocadura de todas as atividades espirituais do homem.

Por isso, a *Estética* inicia-se com uma reflexão sobre o cotidiano, depois desenvolvida por diversos autores, que a transformaram em tema básico de pesquisas históricas e sociológicas (8). Esse ponto de partida, como veremos, determina o curso de toda a reflexão lukacsiana.

\* \* \*

A arte e a ciência são consideradas por Lukács como *formas puras* de reflexo. Entre ambas situa-se aquela forma própria de reflexo que constitui a vida cotidiana. Essas três formas de reflexo referem-se sempre à mesma realidade e operam com as mesmas categorias. Lukács, aqui, reitera a sua visão monista e ontológica da realidade, ao entender as categorias lógicas como uma manifestação do ser social e não como uma construção *a priori* do pensamento.

Enquanto a arte e a ciência se desenvolvem intensamente e, por isso, atingem uma visão depurada da realidade, o pensamento cotidiano debate-se com os seus limites. Evidentemente, existe nele já um conhecimento (= reflexo) do mundo exterior. Basta pensar aqui no trabalho e na linguagem, formas básicas de objetivação da vida cotidiana. O trabalho aproxima-se da arte (artesanato), mas seu compromisso com a subsistência tolhe a possibilidade de desenvolvimento. Ele também aproxima-se da ciência, mas sua natureza *fluida e mutável* impede sua identificação com o reflexo universalizante e abstrato, próprio da atividade científica.

O reflexo próprio da vida cotidiana pressupõe um *materialismo espontâneo*: os homens intuitivamente percebem que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência. Mas o conhecimento das coisas fica bloqueado por uma outra característica da cotidianidade: a vinculação imediata entre teoria e prática, que conduz a uma *imediatez* do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas, e desconhecedor da essência constitutiva dos fenômenos.

O apego à aparência fenomênica faz com que o homem, no cotidiano, se relacione com um mundo heterogêneo e descontínuo. Todas as atenções são mobilizadas nesse relacionamento, mas a fragmentação do mundo aparential impede o homem de relacionar os fenômenos entre si. Lukács designa o homem imerso na cotidianidade de *o homem inteiro*, para

contrapô-lo ao *homem inteiramente*, aquele concentrado na arte e na ciência.

Com essa terminologia um tanto insólita, Lukács separa duas formas distintas de comportamento. A arte, ao contrário da vida cotidiana, oferece-nos um *mundo homogêneo*, depurado das “impurezas” e acidentes da heterogeneidade próprias do cotidiano. Na fruição estética, o indivíduo depara-se com a figuração homogeneizadora, mobilizando toda a sua atenção para adentrar-se nesse mundo miniatural, despojado dos acidentes e variáveis que geram as descontinuidades do cotidiano. Essa concentração da atenção, essa mobilização das forças espirituais, produz uma *elevação do cotidiano*. Nesse momento, segundo Lukács, o indivíduo supera a sua singularidade e é posto em contato com o gênero humano. O exemplo mais claro é o fenômeno da *catarse*, que permite restabelecer o nexo do indivíduo com o gênero. Esse nexo fica esmaecido na cotidianidade onde os homens encontram-se fragmentados e entregues à resolução dos problemas pessoais de sua vida privada.

A *elevação* não é uma fuga, um devaneio inconseqüente. Após a fruição estética, o homem mobilizado pela arte volta a defrontar-se com a fragmentação do cotidiano. Mas agora, acredita Lukács, esse homem enriquecido pela experiência que o colocou em contato com o gênero, passará a ver o mundo com outros olhos.

A arte, portanto, *educa* o homem fazendo-o transcender à fragmentação produzida pelo fetichismo da sociedade mercantil. Nascida para refletir sobre a vida cotidiana dos homens, a arte produz uma “elevação” que a separa inicialmente do cotidiano para, no final, fazer a operação de retorno. Esse processo circular produz um contínuo enriquecimento espiritual da humanidade.

\* \* \*

Mas nem sempre a atividade artística produz obras de arte capazes de exercer esse papel desejado por Lukács. As novelas, os filmes policiais, os *comics* etc. são infinitamente mais numerosos que as verdadeiras obras de arte tornando-se, sempre, um problema difícil para os críticos acostumados a trabalhar com realizações já consagradas e tendo à disposição teorias para ajudá-los na tarefa da interpretação.

Lukács inclui essa produção artística menor no que ele chama de “ciclo problemático do agradável”. Tanto a obra de arte quanto os produtos menores voltados para o mero entretenimento são emanações da vida cotidiana, mas não devem ser confundidos. Sem a esfera do agradável não exis-

tiria a arte. Os críticos literários gostam de lembrar a propósito que uma grande obra tem atrás de si uma infinidade de obras menores formando um caldo de cultura que lhe serve de referência. Mas, diz Lukács, a arte não nasce do agradável e, principalmente, as duas esferas desempenham papéis diferentes em sua relação com a vida cotidiana.

A arte preocupa-se em figurar, com os seus meios, a realidade que se apresenta sob forma caótica na vida cotidiana. Para isso, ela nos apresenta uma figuração sensível imediata da realidade, através da criação de um *meio homogêneo* próprio da atividade artística. A criação desse meio homogêneo, na arte, significa uma ruptura com a vida cotidiana, marcada pela heterogeneidade, na qual o homem só participa da superfície dos fenômenos.

Essa re-apresentação estruturada surge como uma *segunda imediatez*. O caráter fragmentado e caótico da realidade reaparece transfigurado como uma nova imediatez, uma unidade sensível de essência e aparência, conformando o “mundo próprio” da arte, um mundo que deixou de ser um indiferente *em-si* para tornar-se um *para-nós*: um mundo feito em conformidade com o homem.

A arte, assim, possibilita a passagem da heterogeneidade do cotidiano para a homogeneidade, momento em que sobe para o primeiro plano o ser genérico do homem. Isso se torna possível graças ao trabalho do artista que concentrou todas as determinações da realidade em uma *totalidade intensiva*, em um *mundo próprio*. Neste patamar mais elevado, depurado de todos os elementos heterogêneos perturbadores, o receptor pode concentrar toda a sua atenção num único objeto. Com isso, ele *suspende* a heterogeneidade do cotidiano e sua própria permanência na condição de um ser meramente singular.

Daí o caráter *evocativo* da obra de arte, sua ação sobre o núcleo social da personalidade humana. Essa força evocativa deve-se ao fato de que na arte o passado é feito presente. Essa presentificação, contudo, não é a vida anterior de cada indivíduo, mas a sua vida enquanto pertencente à humanidade. O que é posto em relevo pela arte é o *caráter social da personalidade humana*. O indivíduo, perante a figuração estética, pode se generalizar e, assim, confrontar a sua existência com a epopéia do gênero humano, retratado pela arte, num momento determinado de sua evolução. Ocorre então uma *suspensão* da cotidianidade, uma *elevação* da subjetividade do plano meramente singular para o campo mediador da particularidade (a síntese do singular e do universal).

As realizações pseudo-estéticas que integram o “ciclo problemático do agradável”, ao contrário, fixam o indivíduo em sua imediatez cotidiana. Elas apenas cumprem a função de entretenimento, dirigindo-se à esfera privada dos indivíduos. Diferentemente das realizações verdadeiramente artísticas, elas não generalizam, não colocam o indivíduo em contato com o gênero. Essa permanência na mera singularidade impede a “elevação”, o contato enriquecedor com o gênero e, por isso, o caráter social da personalidade humana não se desenvolve.

O papel atribuído à arte por Lukács torna claro, agora, por que a defesa da autonomia da arte é uma “questão de vida ou morte”. O movimento, que é próprio da arte, de ruptura e retorno ao cotidiano protesta contra as tentativas de diluição na vida cotidiana, como pretendia aquele jovem entusiasta de Arrabal, que, por um breve instante, conseguiu a proeza de reconciliar as estéticas de Lukács, Adorno e Goldmann.

#### Notas

- 1 Cf. N. Tertulian, *G. Lukács, Etapes de sa pensée esthétique*, Paris, Ed. Le Sycomore, 1980, p. 286.
- 2 Cf. Theodor Adorno, Reconciliation under Duress, in Frederic Jameson (org.), *Aesthetics and politics*, Londres, Verso Editions, 1980.
- 3 A áspera polêmica travada entre Adorno e Goldmann está reproduzida em Deuxième colloque international sur la sociologie de la littérature, in *Lucien Goldmann et la sociologie de la littérature. Hommage à Lucien Goldmann*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.
- 4 Agnes Heller, Lukács y la Sagrada Família, in Fehér, Heller, Radnoti, Tamas & Vadja, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest*, Barcelona, Ediciones Península, 1987, p. 177.
- 5 Cf. Celso Frederico, A dissolução do hegelianismo, in *O jovem Marx. 1843-1844: origens da ontologia do ser social*, São Paulo, Ed. Cortez, 1995.
- 6 G. Lukács, *Estética*, v. I, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1974, p. 11-12.
- 7 Sobre Heidegger, consulte-se o belo livro de Benedito Nunes, *Passagem para o poético. Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo, Ática, 1986.
- 8 Ver a propósito os diversos trabalhos de Agnes Heller: entre eles, *Sociologia de la vida cotidiana*, Barcelona, Ed. Península, 1987. Um outro autor marxista, Henri Lefebvre, também desenvolveu, a seu modo, uma teoria sobre a vida cotidiana. Cf. *Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche Éditeur, 1958 e *La vie quotidienne*

*dans le monde moderne*, Paris, Ed. Gallimard, 1968. Leitura útil sobre o tema é o livro de José Paulo Netto & Maria do Carmo Falcão, *Cotidiano: conhecimento e crítica*, São Paulo, Ed. Cortez, 1987. Convém lembrar, para evitar equívocos, que a “história do cotidiano” ou “das mentalidades”, desenvolveu-se num registro teórico próprio, distante das idéias de Lukács.

*Celso Frederico* é professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e bolsista do CNPq. É autor, entre outros, dos livros *O jovem Marx* (Ed. Cortês, 1995), *Lukács, um clássico do século XX* (Ed. Moderna, 1997).