

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL

JOÃO PAULO GALHARDO BRUM

O CINEMA EM
***A PECULIARIDADE DO ESTÉTICO* DE GYÖRGY LUKÁCS**

JUIZ DE FORA, 2024

JOÃO PAULO GALHARDO BRUM

O CINEMA EM
A PECULIARIDADE DO ESTÉTICO DE GYÖRGY LUKÁCS

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Serviço Social
da Universidade Federal de Juiz de Fora.
Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Vielmi Fortes

Juiz de Fora, 2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Galhardo Brum, João Paulo.
O cinema em A Peculiaridade do Estético de György Lukács / João Paulo Galhardo Brum. -- 2024.
176 f. : il.

Orientador: Ronaldo Vielmi Fortes
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Serviço Social. Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, 2024.

1. György Lukács. 2. Cinema. 3. Peculiaridade Estética. 4. Guido Oldrini. I. Vielmi Fortes, Ronaldo, orient. II. Título.

JOÃO PAULO GALHARDO BRUM

**O CINEMA EM
A PECULIARIDADE DO ESTÉTICO DE GYÖRGY LUKÁCS**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Serviço Social
da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Aprovada em 03 de outubro de 2024.

Prof. Dr. Ronaldo Vielmi Fortes – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Aranha Arbia
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Ronaldo Rosas Reis
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Vinicius Rocha Rodrigues Moraes
Universidade Federal de Juiz de Fora



Documento assinado eletronicamente por **Ronaldo Vielmi Fortes, Professor(a)**, em 07/10/2024, às 11:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Aranha Arbia, Professor(a)**, em 08/10/2024, às 09:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ronaldo Rosas Reis, Usuário Externo**, em 10/10/2024, às 12:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Rocha Rodrigues Moraes, Professor(a)**, em 15/10/2024, às 10:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **João Paulo Galhardo Brum, Usuário Externo**, em 17/10/2024, às 14:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1962910** e o código CRC **DE08C6FE**.

Para Vivian

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Ronaldo Vielmi Fortes, cuja generosidade, paciência e gentileza fizeram desse processo o período intelectual mais produtivo e recompensador de minha vida até agora. Sua enorme erudição é sempre colocada à disposição da nobre tarefa de ensinar. Por isso, sou inteiramente grato.

Ao membro da banca Alexandre Aranha Arbia, cujas aulas e estágio em docência estimularam meu desejo de um dia me tornar professor, e cuja leveza no tratamento diário possibilitou uma caminhada muito mais tranquila em períodos cansativos e desafiadores.

Ao Ronaldo Rosas Reis, que também compõe essa banca, por ter aceitado participar de modo imediato, enriquecendo meu trabalho com suas contribuições e com seu importante legado intelectual.

Ao Vinicius Rocha Rodrigues Morais, também membro da banca, cujos recentes estudos na área da Estética são inspiração e exemplo de excelência intelectual, além das trocas e conversas em aulas e grupos de estudo, sempre prazerosas.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da UFJF, pela seriedade com a qual encaram a profissão de ensino e pesquisa, honrando em alto nível nossa Universidade.

À Professora Ednéia Alves de Oliveira, pelas risadas, comemorações, e pelas aulas sempre instigantes.

Aos técnicos administrativos pelo trabalho essencial que realizam na organização das diversas etapas de ensino.

Aos amigos que ganhei na turma de mestrado, Caio de Alcântara Gomes da Cruz, Emiliene Oliveira da Silva, Thales Gonçalves Guilherme, Vanusa Amaral Portela Oliveira, Ana Cristina Peixoto Guimaraes, Thalita Lorrane Rocha Rodrigues, Luca de Oliveira, Ana Luiza Tavares Bruinjé, Sandra Rodrigues dos Santos e Iasmim Lopes Ribeiro, pelo companheirismo ininterrupto, mesmo que à distância.

À colega de turma Luiza Miranda Furtuoso, pela amizade e interlocução intelectual constante.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, pelo excelente ensino e acolhimento em todos os seus espaços e pelo apoio a programas de pós-graduação de excelente qualidade como o do Serviço Social.

À CAPES, pela bolsa concedida ao longo de todo período do mestrado.

Aos inúmeros amigos, principalmente os da época da graduação em Psicologia e do Colégio Granbery, que, mesmo sem saberem, me deram força para seguir em frente.

Aos meus pais, Denise e Amarildo, pelo apoio e amor constante, e por confiarem nas minhas decisões a respeito dos caminhos que eu escolho seguir.

E, por fim, à Vívian, pela companhia diária, pelo amor, e por sempre transformar minha vida cotidiana em poesia.

*Quando, indolente, a natureza enlaça
O eterno, imenso fio sobre o fuso;
Quando, da vida toda, a discordante massa
Ressoa num vibrar morno e confuso;
Quem parte a enfiada fluente e sempre igual,
Para que ondule em rítmica onda nova?
Quem chama o avulso à sagração geral,
Onde em magníficos acordes trova?
Quem faz tempestuar paixões febris?
Em rubros tons abrasa a madrugada?
Quem lança pétalas primaveris,
No atalho, aos pés da bem-amada?
Quem a coroa verde enrama
Que do merecimento a glória sela?
Quem firma o Olimpo, à união os deuses chama?
O gênio humano, que no poeta se revela.*

Fausto: Uma tragédia - Primeira parte.

J.W. Goethe

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo discutir as categorias estéticas da arte a partir da obra *A Peculiaridade Do Estético*, do filósofo húngaro György Lukács, assim como analisar o caso específico do Cinema e explicitar as categorias dessa forma particular de arte. Nos propomos a analisar o desenvolvimento histórico do cinema como gênero artístico e seu potencial de cumprir a missão social da arte, a partir do sistema de mediações categorias de Lukács em sua *Estética*. Para isso, separamos a dissertação em duas partes. A primeira parte é dedicada às mediações categoriais do estético, consistindo em um debate predominantemente filosófico, enquanto a segunda parte propõe uma análise do desenvolvimento histórico do cinema e de algumas de suas principais obras, a fim de acompanhar, a partir de tal gênero artístico, o surgimento e a consolidação das categorias estéticas previamente analisadas. A segunda parte tem como base a obra de Guido Oldrini *História do Cinema na Cultura do Século XX: Um Mapeamento Crítico*, publicada em 2006 pelo italiano, um dos grandes estudiosos contemporâneos da obra de Lukács. Já a primeira parte tem em *A Peculiaridade Do Estético* seu principal ponto de referência. O capítulo final propõe debater a alegoria enquanto categoria do esvaziamento do sentido na arte contemporânea, suas implicações e derivações filosóficas, e seu impacto no cinema enquanto arte. As considerações finais tem como base a luta libertadora da arte, tão defendida por Lukács, enquanto possibilidade de sobrevivência da arte em relação ao capitalismo, na qual um horizonte livre de tal modo de produção é apontado como possibilidade real de emancipação, inclusive artística.

Palavras-Chave: György Lukács; Cinema; Peculiaridade Estética; Guido Oldrini.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to discuss the aesthetic categories of art based on the work *The Peculiarity of the Aesthetic*, by the Hungarian philosopher György Lukács, as well as to analyze the specific case of cinema and explain the categories of this particular art form. We set out to analyze the historical development of cinema as an artistic genre and its potential to fulfill the social mission of art, based on Lukács' system of categorical mediations in his *Aesthetics*. To this end, we have divided the dissertation into two parts. The first part is dedicated to the categorical mediations of the aesthetic, consisting of a predominantly philosophical debate, while the second part proposes an analysis of the historical development of cinema and some of its main works, in order to follow, from this artistic genre, the emergence and consolidation of the aesthetic categories previously analyzed. The second part is based on Guido Oldrini's *History of Cinema in 20th Century Culture: A Critical Mapping*, published in 2006 by the Italian, one of the great contemporary scholars of Lukács' work. The first part has *The Peculiarity of the Aesthetic* as its main point of reference. The final chapter proposes to debate *allegory* as a category of emptying meaning in contemporary art, its implications and philosophical derivations, and its impact on cinema as art. The final considerations are based on the liberating struggle of art, so defended by Lukács, as a possibility for the survival of art in relation to capitalism, in which a horizon free from this mode of production is pointed out as a real possibility for emancipation, including artistic emancipation.

Key-Words: György Lukács; Cinema; Aesthetic Peculiarity; Guido Oldrini.

ÍNDICE DE FILMES CITADOS

- | | |
|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Acochado (1960) Dir. Jean-Luc Godard, 139 2. Aleksander Nevsky (1938) Dir. Sergei Eisenstein, 114-115 3. Alemanha, Ano Zero (1948) Dir. Roberto Rossellini, 124 4. Avatar (2009) Dir. James Cameron, 157 5. A Juventude de Maxim (1935) Dir. Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 111 6. A Paixão de Joana D'arc (1928) Dir. Carl Theodor Dreyer, 92; 113 7. A Terra Treme (1948) Dir. Luchino Visconti, 129; 130 8. Belíssima (1951) Dir. Luchino Visconti, 129 9. Berlin-Alexanderplatz (1931) Dir. Phil Jutzi, 103 10. Capaev (1934) Dir. Georgi Vasilyev, Sergey Vasilev, 111 11. Carlitos nas Trincheiras (1918) Dir. Charlie Chaplin, 100 12. Carruagem fantasma (1920) Dir. Victor Sjöström, 90;91 13. Cidadão Kane (1941) Dir. Orson Welles, 119 14. Cinema Olho (1924) Dir. Dziga Vertov, 94 15. Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) Dir. Glauber Rocha, 141 16. Dias de Ira (1943) Dir. Carl Theodor Dreyer, 113 17. Dias Gelados (1966) Dir. András Kovács, 136 18. Em Busca do Ouro (1925) Dir. Charlie Chaplin, 101; 106 19. Encouraçado Potëmkin (1925) Dir. Sergei Eisenstein, 87; 96; 112 20. Fièvre (1921) Dir. Louis Delluc, 88 21. Gertrud (1964) Dir. Carl Theodor Dreyer, 114 22. Henrique V (1944) Dir. Laurence Olivier, 116; 119 23. Hamlet (1948) Dir. Laurence Olivier, 116-119 | <ol style="list-style-type: none"> 24. Intolerância (1916) Dir. D.W. Griffith, 86 25. Ivan, o Terrível (1944; 1958) Dir. Sergei Eisenstein, 115 26. Jornada à Itália (1954) Dir. Roberto Rossellini, 137 27. Kuhle Wampe ou A Quem Pertence o Mundo? (1932) Dir. Slatan Dudow, 103 28. La Chienne (1931) Dir. Jean Renoir, 110 29. La Grande Illusion (1937) Dir. Jean Renoir, 110 30. Ladrões de Bicicletas (1948) Dir. Vittorio De Sica, 124-129 31. L'atalante (1934) Dir. Jean Vigo, 110 32. Lenin em 1918 (1939) Dir. Mikhail Romm, 112 33. Lenin em Outubro (1937) Dir. Dmitriy Vasilev, Mikhail Romm, 112 34. Little Caesar (1930) Dir. Mervyn LeRoy, 105 35. Luzes da Cidade (1931) Dir. Charlie Chaplin, 106-107 36. Luzes da Ribalta, (1952) Dir. Charlie Chaplin, 131-134 37. Masculino-Feminino (1966) Dir. Jean-Luc Godard, 140; 156 38. Meu Caminho (1965) Dir. Miklós Jancsó, 136 39. Metropolis (1927) Dir. Fritz Lang, 103 40. Membro do Governo (1940) Dir. Aleksandr Zarkhi, Iosif Kheifits, 112 41. Monsieur Verdoux (1947) Dir. Charlie Chaplin, 131 42. Morangos Silvestres (1957) Dir. Ingmar Bergman, 91 43. My Apprenticeship (1939) Dir. Mark Donskoy, 111 44. My Universities (1940) Dir. Mark Donskoy, 111 45. Nosferatu (1922) Dir. F.W. Murnau, 101 |
|---|---|

- | | |
|---|--|
| 46. O Banco (1915) Dir. Charlie Chaplin, 98; 106 | 61. Rio, Zona Norte (1957) Dir. Nelson Pereira dos Santos, 130 |
| 47. O Aventureiro (1917) Dir. Charlie Chaplin, 99 | 62. Rocco e Seus Irmãos (1960) Dir. Luchino Visconti, 130 |
| 48. O Circo (1928) Dir. Charlie Chaplin, 106 | 63. Roma, Cidade Aberta (1945) Dir. Roberto Rossellini, 124; 129 |
| 49. O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1968) Dir. Glauber Rocha, 141 | 64. Scarface (1932) Dir. Howard Hawks, 105 |
| 50. O Gabinete do Doutor Caligari (1920) Dir. Robert Wiene, 101 | 65. Sedução da Carne (1954) Dir. Luchino Visconti, 129-130 |
| 51. O Grande Ditador (1940) Dir. Charlie Chaplin, 84; 107-109 | 66. Soberba (1942) Dir. Orson Welles, 119-120 |
| 52. O Imigrante (1917) Dir. Charlie Chaplin, 99 | 67. Tempos Modernos (1936) Dir. Charlie Chaplin, 107; 131 |
| 53. O Nascimento de uma Nação (1915) Dir. D.W. Griffith, 86 | 68. The Childhood of Maxim Gorky (1938) Dir. Mark Donskoy, 111 |
| 54. O Retorno de Maxim (1937) Dir. Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 111 | 69. The Idle Class (1921) Dir. Charlie Chaplin, 100 |
| 55. Ordet (1955) Dir. Carl Theodor Dreyer, 114 | 70. Um Homem com uma Câmera (1929) Dir. Dziga Vertov, 94 |
| 56. Paisà (1946) Dir. Roberto Rossellini, 124; 137 | 71. Um Rei em Nova York (1957) Dir. Charlie Chaplin, 131; 133 |
| 57. Pay Day (1922) Dir. Charlie Chaplin, 100 | 72. Umberto D. (1952) Dir. Vittorio De Sica, 124 |
| 58. Quatorze Juillet (1933) Dir. René Clair, 110 | 73. Vidas Secas (1962) Dir. Nelson Pereira dos Santos, 130 |
| 59. Ricardo III (1955) Dir. Laurence Olivier, 116 | |
| 60. Rio, 40 Graus (1955) Dir. Nelson Pereira dos Santos, 130 | |

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Grandiosidade de escopo de Intolerância (1916).....	87
Figura 02 – Cena de Fièvre (1921).....	88
Figura 03 – Cena de Carruagem Fantasma (1920)	91
Figura 04 – Cena de A Paixão de Joana D’arc (1928).....	93
Figura 05 – Cena de Nosferatu (1922).	102
Figura 06 – Cena de O Grande Ditador (1940)	109
Figura 07 – Cena de Hamlet (1948)	117
Figura 08 – Cena que utiliza <i>Deep Focus</i> em Cidadão Kane (1941).....	120
Figura 09 – Antonio e Bruno em Ladrões de Bicicletas (1948)	126
Figura 10 – Cena final de Luzes da Ribalta (1952).	134
Figura 11 – O olhar apático de Paul (Jean-Pierre Léaud) em Masculino-Feminino (1966).....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	04
PRIMEIRA PARTE - As Mediações Categoriasiais do Estético	
CAPÍTULO 1 - A TEORIA DO REFLEXO	10
CAPÍTULO 2 - O CAMINHO ATÉ A AUTOCONSCIÊNCIA DO GÊNERO.....	19
CAPÍTULO 3 - O MEIO HOMOGÊNEO.....	29
3.1 <i>Os diferentes gêneros e a arte em geral</i>	36
CAPÍTULO 4 - A MISSÃO DESFETICHIZADORA DA ARTE.....	46
4.1 <i>Espaço e Tempo</i>	48
4.2 <i>A Objetividade Indeterminada</i>	51
4.3 <i>Inerência e Substancialidade</i>	54
4.4 <i>Causalidade, Acaso e Necessidade</i>	57
CAPÍTULO 5 - O HOMEM COMO NÚCLEO OU COMO CASCA.....	60
5.1 <i>A Catarse Como Categoria Geral Da Estética</i>	65
5.2 <i>O Debate com Brecht</i>	70
5.3 <i>O Depois Da Vivência Receptiva</i>	72
SEGUNDA PARTE - A Arte Cinematográfica	
CAPÍTULO 6 - A CONFORMAÇÃO DAS CATEGORIAS ESTÉTICAS NO CINEMA ...	77
CAPÍTULO 7 - A CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINGUAGEM PRÓPRIA.....	85
7.1 <i>O Advento do Som</i>	104
7.2 <i>Renovações na Linguagem</i>	119
7.2.1 <i>Sobre a Forma e a Técnica</i>	121
7.3 <i>O (Neo)Realismo Italiano</i>	123
7.4 <i>Chaplin: A Conclusão De Uma Carreira Brillhante</i>	131
7.5 <i>O Novo Cinema Mundo Afora</i>	135
7.6 <i>Cenário Desolador</i>	142
CAPÍTULO 8 - A ALEGORIA ENQUANTO TRAGÉDIA DA ARTE MODERNA.....	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por objetivo discutir as categorias estéticas da arte a partir da obra *A Peculiaridade Do Estético*, do filósofo húngaro György Lukács, assim como analisar o caso específico do Cinema e explicitar as categorias dessa forma particular de arte. Originalmente publicada em 1963, mas tendo sua tradução para o português realizada apenas em 2023¹ - ainda parcialmente, visto que apenas o primeiro volume dos quatro totais foi publicado no Brasil até o momento - tal obra possui uma riqueza inestimável pois contribui no debate da filosofia da arte, traçando um panorama histórico-crítico com a tradição estética prévia, desde Aristóteles até Hegel, dentre muitos outros. Tendo como base o materialismo histórico-dialético, a partir da incontornável ruptura de Marx na filosofia, Lukács busca responder: *O que é, afinal, a arte?* Tendo o seguinte questionamento como ponto de partida:

como daquele terreno comum das atividades humanas, relações, exteriorizações etc. se desprenderam as formas superiores das objetivações, antes de tudo a ciência e a arte, alcançando uma autonomia relativa; como sua forma de objetivação adquiriu a peculiaridade qualitativa, cuja existência e funcionamento se tornaram fatos óbvios da vida para nós. (LUKÁCS, 2023, p.221).

Já que a arte existe, surge a partir de necessidades sociais e é uma das possíveis formas de reação ao mundo exterior, seu estudo e análise fornecem uma compreensão rica e fundamental sobre o próprio gênero humano.

Lukács delimita bem a forma como seu estudo é empreendido. Segundo ele, a realidade e as relações que dela derivam podem ser apreendidas idealmente, racionalmente, mas para isso é necessário nos aproximarmos de sua infinitude de forma gradual, respeitando os princípios dialéticos da própria realidade. Por isso o autor rejeita trabalhar com *definições*, favorecendo a utilização de *determinações*, já que a *definição* “fixa a própria parcialidade

¹ Utilizamos quatro versões da Estética como base de utilização das citações aqui presentes. A principal é proveniente da versão espanhola da *Estética* (LUKÁCS, 1966a, 1966b, 1967a, 1967b), com tradução de Manuel Sacristán. As traduções para a língua portuguesa das citações presentes aqui foram feitas por mim, admitindo toda responsabilidade por possíveis erros. Para mitigar tais erros, no entanto, foram consultados, com a ajuda do orientador, a versão original em alemão (LUKÁCS, 1987) e a versão em italiano (LUKÁCS, 1970), com tradução de Anna Marietti Solmi. A quarta e última versão é a em língua portuguesa (LUKÁCS, 2023), que abarca, por enquanto, apenas a primeira parte da *Estética* original (Cap. 01 a 04), com tradução de Nélio Schneider e revisão técnica de Ronaldo Vielmi Fortes. A tradução do poema Epirrhema, de J.W. Goethe, presente no capítulo 5, foi feita com o auxílio de Henrique Silva Moraes.*

*Doutorando em Literatura Alemã no Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: henriquemoraes@yahoo.com.br

como algo definitivo e, por isso, obrigatoriamente violenta o caráter fundamental dos fenômenos.” (2023, p.170). Nisso se justifica o emprego da *determinação*, já que a mesma:

(...) é considerada desde o início algo provisório, carente de complementação, algo cuja essência precisa ser complementada, formada continuamente e concretizada, isto é, quando, nesta obra, um objeto, uma relação de objetividades ou uma categoria são expostos por meio de sua determinação à luz da compreensibilidade e da conceituação, sempre temos em mente e pretendemos duas coisas: caracterizar o respectivo objeto de tal maneira que ele seja inequivocamente conhecido, sem, contudo, pretender que o ser conhecido nesse estágio se aplique à sua totalidade e que, por essa razão, se poderia parar por aí. Só é possível aproximar-se gradativamente, passo a passo, do objeto, na medida em que esse objeto é analisado em diversos contextos, em diferentes relações com diversos outros objetos, na medida em que a determinação inicial não é invalidada por esses procedimentos - nesse caso, ela estaria errada -, mas, ao contrário, é enriquecida ininterruptamente ou, poderíamos dizer, se aproxima sempre mais da infinitude do objeto para o qual está voltada, com astúcia. (...) O progresso assim obtido não é apenas andar para a frente, penetrar de maneira cada vez mais profunda na essência dos objetos a serem apreendidos, mas - quando ocorre de modo realmente correto, de modo realmente dialético - iluminará com uma nova luz o caminho passado, o caminho já percorrido, tornando-o só então realmente viável em sentido mais profundo. (LUKÁCS, 2023, p.170-1).

Dessa maneira, são respeitadas as propriedades específicas presentes em cada complexo, como o estético, derivando as categorias que o compõem a partir da realidade.

A arte surge de necessidades sociais, pois, como explica o filósofo húngaro: “A exemplo do trabalho, da ciência e de todas as atividades sociais do homem², a arte é produto do desenvolvimento social, do homem que se faz homem por meio do seu trabalho.” (LUKÁCS, 2023, p.166). As necessidades sociais, as quais a arte busca atender, estão firmadas na vida cotidiana, dela surgem e a ela devem retornar já como resposta, enriquecidas tanto na forma quanto no conteúdo. Satisfazer as necessidades sociais, fundadas historicamente, é, portanto, o papel primário da arte. Diz Lukács: “a essência da arte não pode ser dissociada de suas funções na sociedade e só pode ser tratada em estreita conexão com sua gênese, seus pressupostos e suas condições” (2023, p.221).

Assim como a ciência, a arte é um tipo de recepção e reprodução da vida concreta. A riqueza e a complexidade da obra de Lukács surge justamente nas comparações com os diferentes tipos de reação à realidade, já que a partir disso tem-se uma gama ampla de debates sobre diferentes aspectos da vida humana. O autor justifica tais comparações ao afirmar:

² O termo *Homem* aqui possui sentido de “ser social”, em referência a todo representante do gênero humano, em conformidade com a tradição filosófica que utiliza o termo nesse sentido há milênios. Não nos referimos aqui, quanto utilizamos tal termo, a diferenciações de gênero masculino/feminino - homem/mulher. Quando este for o caso, será evidenciado.

Como, porém, os homens vivem em uma realidade unitária e se inter-relacionam com ela, a essência do estético só pode ser apreendida, ainda que apenas de modo aproximado, na constante comparação com outros tipos de reação. Nesse caso, a relação com a ciência é a mais importante; contudo é imprescindível investigar também a relação com a ética e a religião. Até os problemas psicológicos que afloram aqui resultam necessariamente de questionamentos direcionados à especificidade do pôr estético. (LUKÁCS, 2023, p.154).

O escopo do presente trabalho é, por razões óbvias, muito menor. Ressalta-se aqui apenas a riqueza e amplitude da obra de Lukács na qual esta dissertação tem sua base. De forma menos óbvia, ressalta-se também o legado filosófico do materialismo, principalmente de Marx, ao nos isentarmos de qualquer justificativa ou explicação sobre a afirmação de que a realidade é unitária, tendo como ponto de partida a assumpção de que tal debate já está, no âmbito marxista, superado. Considera-se aqui, a partir do materialismo, a prioridade do ser. Ou seja: “a constatação de um fato: existe ser sem consciência, mas não existe consciência sem ser.” (LUKÁCS, 2023, p.161). O debate com filosofias idealistas estará presente ao longo do trabalho, mas já como ponto de crítica, e não como consideração válida de análise da realidade, já que, para o materialismo dialético: “a unidade material do mundo é um fato irrefutável.” (LUKÁCS, 2023, p.175).

O próprio Lukács deixa claro já no prefácio de sua Estética que tal obra nada mais é que uma continuação da tradição marxista, a partir do legado de Marx: “elas não passam da aplicação mais precisa possível do marxismo aos problemas da estética.” (LUKÁCS, 2023, p.156). O caminho apontado pelo marxismo é o que permite que o conhecimento se aproxime da realidade como ela de fato é. Portanto:

(...) o método do materialismo dialético traçou de maneira prévia e clara quais são esses caminhos e como eles devem ser trilhados para se conceituar a realidade objetiva em sua verdadeira objetividade e investigar a fundo a essência de cada campo específico de acordo com sua verdade. Só se esse método, esse norteamento de caminhos, for cumprido e sustentado com autonomia por uma pesquisa própria haverá a possibilidade de se encontrar o que se busca, de estruturar corretamente a estética marxista ou, pelo menos, de aproximar-se de sua verdadeira essência. (LUKÁCS, 2023, p. 158).

Isso não significa que a Estética de Lukács seja um manual proletário da arte socialista, que o debate nela contido é uma ferramenta de uso na luta pela revolução. Muito pelo contrário, sem nos adiantarmos no debate a ser feito, a arte, para o filósofo húngaro, não deve ser instrumentalizada e usada para fins políticos, pois assim o que se alcança é a ruína da própria arte, sua deformação e condenação ao ocaso. Como veremos, a arte não é crítica social, mas crítica da vida. O objetivo do autor é determinar o lugar que a arte ocupa em meio

às diversas atividades do homem, a partir das contribuições incontornáveis de Marx, mas levando em consideração a profusa tradição filosófica acerca da arte. Por isso, o autor deixa claro sua dívida intelectual com Aristóteles, Hegel, Goethe, Epicuro, Bacon, Hobbes, Espinosa, Vico, Diderot, Lessing e muitos outros citados ao longo da *Estética*. A grandeza de Lukács e de sua obra, dentre vários outros motivos, é admitir que: “fidelidade ao marxismo significa também o reconhecimento das grandes tradições que até hoje procuraram dar conta da realidade.” (LUKÁCS, 2023, p.158).

A partir desses esclarecimentos teóricos, cabe a nós explicitar os objetivos e a estrutura da presente dissertação. Nosso objetivo central é analisar o desenvolvimento histórico do cinema como gênero artístico e seu potencial de cumprir a missão social da arte, a partir do sistema de mediações categoriais de Lukács em sua *Estética*. Para isso, separamos a dissertação em duas partes. A primeira parte, composta pelos capítulos de 1 a 5, é dedicada às mediações categoriais do estético, seguindo a trilha de Lukács, principalmente no volume 02 de sua obra, onde categorias importantes são analisadas, como o reflexo estético, a autoconsciência do gênero, o meio homogêneo e a catarse. Tais categorias, originárias da própria existência, apresentam no âmbito da obra de arte configurações particulares, conformando o que de verdadeiramente estético possui uma obra. O mais importante, dentre tantas coisas importantes, é demonstrar o caráter antropomorfizador do reflexo estético, e, conseqüentemente, o seu caráter desfetichizador. Buscamos, assim, analisar categorias fundamentais do estético, suas mediações com as obras de arte e com a realidade, evidenciando o potencial desfetichizador da arte a partir do reflexo antropomorfizador da realidade.

Já a segunda parte, composta pelos capítulos de 6 a 8, propõe uma análise do desenvolvimento histórico do cinema e de algumas de suas principais obras, a fim de acompanhar, a partir de tal gênero artístico, o surgimento e a consolidação das categorias estéticas previamente analisadas. Analisamos também o sucesso ou fracasso na conformação artística de alguns filmes e movimentos artísticos de acordo com as leis estéticas. Tal empreendimento também acompanha a trilha de Lukács, pois o mesmo planejava completar sua *estética* com mais dois livros, sendo um deles especificamente para a análise de obras individuais em correlação com o desenvolvimento histórico-social da época nas quais elas se inseriram. Mesmo sem cumprir o projeto³, o volume único existente já nos fornece material

³ Lukács abandona o projeto com o objetivo de escrever sua *Ética* - que por fim redundou em sua obra mais decisiva: *Para uma Ontologia do Ser Social*.

suficiente para uma vida inteira de estudos. Cabe a nós, porém, com certa ambição e atrevimento, correndo o risco de ultrapassar os limites do que o autor propôs, realizar a tarefa de análise por conta própria. O cinema foi a escolha da vez devido à escassez de publicações sobre o tema, além do interesse pessoal do autor desta dissertação. Outro fator decisivo para a escolha do tema foi a publicação recente e inédita em português⁴ da obra de Guido Oldrini *História do Cinema na Cultura do Século XX: Um Mapeamento Crítico*, publicada em 2006 pelo italiano, um dos grandes estudiosos contemporâneos da obra de Lukács. Com isso, buscamos, na segunda parte, analisar a relação de algumas das categorias do estético em obras específicas a partir do desenvolvimento histórico do cinema. O capítulo final, de número 8, se propõe a debater a alegoria enquanto categoria do esvaziamento do sentido na arte contemporânea, suas implicações e derivações filosóficas, e seu impacto no cinema enquanto arte.

As considerações finais tem como base a luta libertadora da arte, tão defendida por Lukács, enquanto possibilidade de sobrevivência da arte em relação ao capitalismo, na qual um horizonte livre de tal modo de produção é apontado como possibilidade real de emancipação, inclusive artística.

O trabalho aqui proposto se mostra relevante na medida em que as obras tardias de György Lukács, tanto *A Peculiaridade do Estético*, quanto *Para uma Ontologia do Ser Social*, guardam em si uma enorme complexidade e riqueza, as quais ainda não foram analisadas de forma abundante. Nossa ambição é apenas a de contribuir com o cenário de estudos lukacsianos, pois acreditamos que suas contribuições ainda são fundamentais para compreender a realidade. Se tratando de estudos específicos sobre as contribuições de Lukács ao cinema, esses são ainda mais escassos e pouco explorados, principalmente no Brasil. Mais raros ainda são os estudos que não se limitam apenas ao pequeno trecho que Lukács dedicou ao cinema, mas que o relacionam com a obra completa. Compreender e explicitar as categorias estéticas de forma geral, tendo como atenção o inteiro desenvolvimento da obra de Lukács, é fundamental para uma compreensão adequada do seu tratamento específico sobre o

⁴ A tradução inédita para o português da obra de Oldrini, feita de forma independente, é uma importante contribuição na divulgação do pensamento deste importante intelectual italiano. Contudo, é necessário ressaltar que uma revisão técnica mais apurada seria bem-vinda, já que a publicação incorre diversas vezes em erros de tradução e de diagramação. O exemplo mais grave talvez seja a incorreta tradução de *sceneggiatura* como *cenário*, e não como *roteiro*, em diversos momentos do texto. Com isso, escritores acabam sendo creditados como cenógrafos de um filme, quando na verdade são roteiristas. Corrigimos esses erros nas citações contidas nesta dissertação. Outro ponto importante é a falta de atualização das referências bibliográficas para as versões existentes em língua portuguesa, sendo possível encontrar apenas as referências originais em italiano feitas por Oldrini. Assim, consultamos com frequência a versão original em italiano para sanar tais falhas e eventuais dúvidas.

cinema. Guido Oldrini é um dos principais estudiosos que se dedicou de forma exemplar no estudo de tal forma artística tendo como base a obra de Lukács, justificando seu papel relevante na segunda parte desta dissertação. Com o auxílio do pensador italiano, nosso trabalho se torna mais robusto e relevante ao expandir o debate das categorias estéticas do cinema para o seu desenvolvimento histórico. Importante ressaltar que todas as análises e descrições das tramas dos filmes citados na Parte 2 dessa dissertação são de minha autoria, assim como a relação entre os filmes e as categorias estéticas da obra de Lukács. As contribuições de Oldrini estarão devidamente sinalizadas e citadas.

Outro esclarecimento necessário é o fato dessa dissertação não conter, pelas limitações diversas que são próprias ao formato da pós-graduação, autores de grande relevância no debate estético do campo marxista ou de esquerda, como Raymond Williams, Frederic Jameson, Béla Balázs, Arnold Hauser, Terry Eagleton, Antonio Candido, Theodor Adorno, dentre outros. As limitações impuseram uma escolha, a de focar quase exclusivamente em uma única obra de um único autor, abrindo exceções para autores que, ou foram citados de forma constante por Lukács e que se mostraram fundamentais no desenvolvimento teórico aqui realizado, como Bertolt Brecht e Walter Benjamin, ou que, como no caso de Guido Oldrini, derivam diretamente do repertório lukacsiano.

PRIMEIRA PARTE

As mediações categoriais do estético

CAPÍTULO 1 - A TEORIA DO REFLEXO

Considerando o legado materialista-dialético da tradição marxista na compreensão da realidade como algo unitário, sem excluir as contribuições diversas da filosofia, e compreendendo a ciência e a arte como formas específicas de resposta às necessidades sociais que surgem ao longo da história do desenvolvimento social humano, temos a base do debate principal deste capítulo, a saber, a teoria do reflexo.

O reflexo nada mais é que uma forma de compreensão da realidade através de uma apreensão ideal da realidade objetiva. Surge a partir da vida cotidiana, condicionada pela necessidade social de cada caso e de cada tipo de reflexo. É a elaboração consciente do mundo exterior que existe independentemente da consciência. Nesse sentido:

(...) o espelhamento [*reflexo*]⁵ tem uma natureza peculiar contraditória: por um lado, ele é o exato oposto de qualquer ser, precisamente porque ele é espelhamento, não é ser; por outro lado, e ao mesmo tempo, é o veículo através do qual surgem novas objetividades no ser social, para a reprodução deste no mesmo nível ou em um nível mais alto. (LUKÁCS, 2012, p.67).

A reação ao mundo exterior ocorre na arte, e também na ciência, na forma de reflexo. Os reflexos científico e estético se mesclam à vida cotidiana, na medida em que surgem dela, a partir das necessidades que ali se desenvolvem, e, após concluídos, a ela retornam. Assim:

Por um lado, portanto, a pureza dos reflexos científico e estético se delimita nitidamente em relação às complexas formas mistas do cotidiano. Por outro, esses limites, ao mesmo tempo, se desvanecem ininterruptamente, na medida em que essas duas formas diferenciadas de reflexo se originam das necessidades da vida cotidiana e são chamadas a dar resposta a seus problemas e na medida em que muitos de seus resultados voltam a mesclar-se com formas de exteriorização da vida cotidiana, tornando esta última mais abrangente, mais diferenciada, mais rica, mais profunda, etc. e, desse modo, fazendo-a desenvolver-se ininterruptamente para níveis superiores. (LUKÁCS, 2023, p.175).

A realidade é, portanto, cada vez mais enriquecida pelos diversos tipos de reflexos, já que todo reflexo retrata a mesma realidade objetiva, unitária. Como consequência:

⁵ O mesmo termo é traduzido como *espelhamento* na edição brasileira de “Para uma Ontologia do Ser Social II” (Boitempo, 2012) e como *reflexo* em “A peculiaridade do Estético” (Boitempo, 2023).

(...) o reflexo da mesma realidade acarreta a necessidade de se operar em toda parte com as mesmas categorias, pois, em oposição ao idealismo subjetivo, o materialismo dialético não encara as categorias como resultado de uma produtividade enigmática do sujeito, mas como formas constantes e gerais da própria realidade objetiva⁶, ou seja, seu reflexo somente será adequado quando a refiguração na consciência contiver também essas formas como princípios formadores do conteúdo refletido. (...) pensamento cotidiano, ciência e arte não só refletem necessariamente os mesmos conteúdos mas também os apreendem como formados pelas mesmas categorias. (LUKÁCS, 2023, p.196).

Cada forma de reflexo carrega consigo a possibilidade de apreensão de categorias próprias da realidade, explicitando os desdobramentos históricos de forma peculiar, particular a cada tipo de reflexo, sendo, assim, uma apreensão ideal *específica* do mundo. Com isso, qualquer teoria que trate o reflexo como algo estático, fotográfico, falhará em captar a essência do fenômeno. O reflexo surge como um modo necessário de lidar com o mundo, e o sucesso dessa relação com o mundo exige que o reflexo seja o mais correto possível, o mais próximo da realidade, a fim de proporcionar uma ação consequente bem sucedida. Pela natureza própria da realidade, sempre em movimento, o reflexo, para evitar o fracasso, deve acompanhar essa mobilidade e não pode ser estático. Justamente pela evolução histórica, as categorias da realidade possuem uma historicidade, as quais, quando refletidas, seja pela arte, seja pela ciência, carregam consigo tal caráter histórico, possibilitando o acompanhamento do movimento de transformação categorial da realidade. Em resumo:

Não só a realidade objetiva que aparece nos diferentes tipos de reflexo está sujeita a uma mudança ininterrupta como essa mudança apresenta rumos bem determinados, linhas evolutivas bem determinadas. Portanto, a própria realidade é histórica segundo seu modo objetivo de ser; as determinações históricas, tanto de conteúdo quanto de forma, que aparecem nos diferentes reflexos não passam de aproximações mais ou menos corretas desse aspecto da realidade objetiva. Porém uma historicidade autêntica jamais pode consistir em uma simples modificação dos conteúdos de formas que se mantém sempre iguais, no âmbito de categorias sempre imutáveis, pois essa variação dos conteúdos terá necessariamente um efeito de modificar também as formas, devendo acarretar inicialmente determinados deslocamentos de função dentro do sistema categorial e, a partir de certo grau, até mudanças pronunciadas, ou seja, o surgimento de categorias novas e o desaparecimento de categorias velhas. A historicidade da realidade objetiva tem como consequência uma determinada historicidade da teoria das categorias.” (LUKÁCS, 2023, p. 165).

Arte e ciência, porém, possuem modos peculiares de manifestação do reflexo da realidade, mesmo partindo da mesma base. Afirma Lukács: “os reflexos científico e estético da realidade são formas de reflexo cada vez mais diferenciadas que se constituem no decorrer

⁶ Com base em Marx: “as categorias expressam formas de ser, determinações de existência” (MARX, 2011, p.85).

do desenvolvimento histórico e encontram tanto sua base quanto sua realização plena e definitiva na própria vida. (2023, p.174). Disso deriva o objetivo principal da Estética de Lukács, a saber, responder à questão: “quais são as formas, relações, proporções etc. específicas que o mundo categorial comum a todo reflexo adquire no pôr estético?” (LUKÁCS, 2023, p.164).

Diferentemente da ciência, o reflexo estético não pode nunca ser separado da sua base histórica⁷, da qual é fruto: “conteúdo e forma das configurações verdadeiramente artísticas não podem - justamente em termos estéticos - ser separados do chão em que nasceram” (LUKÁCS, 2023, p.166-7). Isso ocorre pois um dos pontos de peculiaridade do reflexo estético é seu caráter antropomorfizador, ao contrário do reflexo científico que precisa afastar as relações do homem com o fato em si e se concentrar apenas em: “retratar os objetos e suas relações como são em si, independentemente da consciência.” (LUKÁCS, 2023, p.166). No reflexo estético, o gênero humano toma o centro, sendo essencial apenas o que a ele se refere. É isso que permite a presença, por exemplo, de uma das funções fundamentais da obra de arte, a saber, recusar todo tipo de “movimento da consciência rumo ao transcendente”, retomando a partir do reflexo estético a consciência *imane*nte da realidade, “na medida em que aparece como aquilo que é, ou seja, como parte integrante da vida humana imanente, como sintoma de seu respectivo ser propriamente assim.” (LUKÁCS, 2023, p.169).

Considerando a gênese de um fato como a chave para o ponto de partida de toda análise, mas tendo a dificuldade insuperável dos limites de conhecimento histórico de povos primitivos, recuados no tempo, o autor foca nos aspectos de separação do homem e do animal. Nisso, tem-se o papel fundamental do desenvolvimento do trabalho e da linguagem, ponto onde fica clara a divisão entre o gênero humano e o restante do reino animal. A partir de Marx, que deriva o trabalho como um ato teleológico⁸ e, por isso, especificamente humano, Lukács afirma que o trabalho e a linguagem são objetivações diretamente vinculadas à vida cotidiana humana. Diz ele:

⁷ Lukács usa o exemplo da teoria do Heliocentrismo de Copérnico, afirmando que tal descoberta poderia ter sido feita antes ou depois no tempo histórico, não alterando em nada o fato científico em si. O que se alteraria seriam apenas as repercussões sociais de determinada época.

⁸ “Pressupomos o trabalho numa forma em que ele diz respeito unicamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto um resultado que já existia idealmente. Isso não significa que ele se limite a uma alteração da forma do elemento natural; ele realiza neste último, ao mesmo tempo, seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, o tipo e o modo de sua atividade e ao qual ele tem de subordinar sua vontade.” (MARX, 2013, p.255-6)

Indubitavelmente surge no trabalho (do mesmo modo que na linguagem, que também constitui um fator fundamental da vida cotidiana) uma espécie de objetivação. E não só no produto do trabalho, o que é indiscutível, mas também no processo do trabalho. A acumulação de experiências diárias, o exercício, o hábito, etc. levam à repetição e ao aperfeiçoamento de determinados movimentos no processo do trabalho, assim como à sucessão, à intercalação, à complementação, à intensificação etc., quantitativa e qualitativamente; isso faz com que esse processo adquira necessariamente para o homem que o exerce o caráter de certa objetivação. (LUKÁCS, 2023, p.181).

Esse desenvolvimento histórico da relação do homem com a natureza, sua modificação pelo trabalho e a capacidade de conceituar fatos do mundo através da linguagem são os pontos fundantes da evolução das objetivações que culminaram na ciência e na arte: “trabalho e linguagem desenvolvem os sentidos humanos de tal modo que estes, mesmo sem mudança ou aprimoramento fisiológico, sem superar sua inferioridade em relação a certas espécies animais, são muito aproveitáveis para os fins humanos do que eram originalmente” (LUKÁCS, 2023, p.222). Vistos a partir de sua origem, fica evidente que qualquer análise de tais objetivações não deve nunca separá-las de sua conexão ineliminável com a história do gênero humano:

a humanidade do homem tem o seu verdadeiro ato de nascimento na história; que o homem, como ente que desde o começo reage à sua realidade primeira, ineliminavelmente objetiva, é um "ente objetivo ativo", produtor de objetivações, um ente que trabalha; que, em suma, a objetividade forma a propriedade originária não somente de todos os seres e de suas relações, mas também do resultado do seu trabalho, dos seus atos de objetivação. (OLDRINI, In. LUKÁCS, 2012, p.14).

A partir do trabalho, cria-se a relação sujeito-objeto, essencial para o desenvolvimento da consciência humana, na qual o homem passa a diferenciar, pela primeira vez, o que é sujeito e o que é objeto, percebendo seu lugar enquanto indivíduo em relação ao ambiente exterior. Através disso, foi possível perceber que os objetos existem de forma independente e que podem ser modificados através da ação consciente do sujeito. O trabalho exerce, portanto: “a função de objetivação primária, mediadora entre ser e consciência, exercida pelo ato teleológico do trabalho, por meio do qual também somente encontram salvaguarda a prioridade ontológica do ser e a autonomia das esferas espirituais superiores (incluída a estética).” (OLDRINI, In. LUKÁCS, 2012, p.22). A partir da linguagem e do trabalho as relações com a realidade foram sendo cada vez mais mediadas, surgindo na consciência humana conceitos que afastaram a imediatidade da relação com o mundo exterior, possibilitando o eventual desenvolvimento de objetivações superiores (no nosso caso, arte e ciência). A arte provém desse desenvolvimento do gênero humano, do avanço da relação

sujeito-objeto e das atividades que, ao responderem às necessidades sociais historicamente postas, acabam elevando ao nível superior as diversas objetivações que desse nível primário nascem.

Provenientes da vida cotidiana, as objetivações superiores, mesmo que se afastem momentaneamente do cotidiano, surgem para atender as necessidades que elevam-se dessa base:

(...) os problemas que se apresentam à ciência emergem, de modo imediato ou mediato, da vida cotidiana, e esta se enriquece constantemente com os resultados e os métodos elaborados pela ciência que são aplicados nela. (...) A diferenciação e, com ela, a independência (relativa) dos métodos científicos em relação às necessidades imediatas do cotidiano e sua ruptura com os hábitos mentais surgem justamente para servir melhor a essas necessidades do que seria possível com uma unidade direta dos métodos. A diferença entre arte e vida cotidiana, sua interação, que é semelhante em sua estrutura mais geral, também atende a essas necessidades sociais. (LUKÁCS, 2023, p.185).

Justamente pelo trabalho ter como essência o princípio teleológico, do planejamento ideal da ação a ser executada, nele está contida a exigência de que o reflexo da realidade seja o mais correto possível, a fim de se obter o sucesso pretendido. A partir disso, o reflexo foi se tornando, ao longo do desenvolvimento humano, cada vez mais apurado, mais fiel à realidade, mesmo quando, a exemplo dos rituais mágicos, se ignoravam as causalidades de certos processos. Nisso se evidencia a importância do reflexo científico e do estético, já que: “(...) são imprescindíveis para um progresso essencial a crítica e a correção por meio da ciência e da arte” (LUKÁCS, 2023, p.202). Dessa forma, o papel da arte se mostra fundamental:

(...) o reflexo artístico está voltado para a criação de uma imagem da realidade capaz de resolver em si o contraste entre essência e fenômeno, entre lei (universal) e caso (singular), despertando assim, no receptor, a impressão de uma unidade espontânea, imediata, inquebrável: de uma nova realidade - a obra de arte - entendida como "conteúdo fechado", acabado em si mesmo. (OLDRINI, In. LUKÁCS, 2012, p.22).

Aqui se faz evidente a função social da arte, tão defendida por Lukács e que justifica todo o debate apresentado em sua obra. A obra de arte, por ter como centro o homem, através de seu reflexo antropomorfizador, reconecta o homem com a sua essência, pois a arte visa à autoconsciência do gênero humano. Autoconsciência possui dois sentidos, ambos apropriados para o reflexo estético: “Por um lado, “autoconsciência” significa a firmeza, o pisar seguro com os próprios pés por parte do homem em seu ambiente concreto e, por outro, a iluminação de uma consciência (e do ser que está em sua base) por sua força intelectual dirigida para ela mesma.” (LUKÁCS, 2023, p.381).

Nesse sentido, o debate sobre as categorias estéticas se mostra essencial pois a arte nos ajuda a compreender as possibilidades do gênero humano, nos conectando com as grandes questões da humanidade.

Ao longo de seu desenvolvimento histórico, a arte foi se afastando das outras formas de reflexo, até atingir o ponto de constituição de uma esfera própria, autônoma. Até ser possível estabelecer de forma consciente as diferenças de forma e conteúdo específicas do reflexo estético. O caminho até tal separação concreta da prática artística, foi longo e impossível de ser traçado em toda a sua peculiaridade histórica. De forma geral, contudo, é possível afirmar que tal autonomia ocorreu de modo mais lento e gradual do que, por exemplo, a da esfera científica. Isso deveu-se a exigências próprias da vida cotidiana e do trabalho, que dependiam cada vez mais do avanço da ciência para que pudessem também avançar, impulsionando o desenvolvimento da sociedade de forma geral. A arte, em contrapartida, possui uma necessidade social diferente, menos urgente e menos intrínseca à sobrevivência e à reprodução social. Porém, vinculado ao avanço das forças produtivas, surge a possibilidade do ócio, do tempo livre, da liberdade para a criação não necessariamente subordinada ao trabalho. Isso justifica o surgimento tardio do estético, em relação aos avanços científicos e do próprio trabalho. É possível afirmar:

que o ócio constitui o fundamento do desenvolvimento superior de toda cultura, que, vistas objetivamente, as grandes tarefas que se impõem ao gênero humano no curso da produção não podem ser cumpridas sem o ócio conquistado por meio dessa mesma produção, e que o homem não pode desenvolver suas capacidades de modo amplo, multilateral e profundo senão pelo ócio, convertendo-se como dono da cultura que ele mesmo produziu. (LUKÁCS, 1967b, p.564).

Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da arte acarretou também a sua eventual separação em relação à religião, mesmo que de forma inconsciente. Mesmo assim, as formas de reflexo se mesclam de forma abundante em diversos pontos da história, dificultando uma delimitação clara, especialmente se tratando dos fenômenos religiosos e artísticos, uma vez que:

(...) é bem mais fácil efetuar separações, ao menos conceitualmente, no caso das mesclagens dos princípios científicos com os artísticos produzidas pela vida social do que no caso da coalescência de arte e magia ou religião. Pois, no primeiro caso, como já mostramos, os tipos desantropomorfizador e antropomorfizador do reflexo da realidade se confrontam, ao passo que, no segundo caso, se trata de variedades de antropomorfização que se opõem em seus princípios últimos, mas que na prática permaneceram fundidas durante milênios e cuja separação gradativa constituiu não só um processo lento, contraditório e desigual mas também um processo que não transcorreu sem problemas e crises internas para a própria arte. (LUKÁCS, 2023, p.362).

O importante, no nosso caso, é perceber os princípios filosóficos que permitem esclarecer o que é peculiar no reflexo estético. Para tanto, Lukács retoma o caráter básico de separação do homem em relação ao reino animal, o seu fazer a si próprio, o homem enquanto responsável pelo desenvolvimento de si mesmo e do seu devir. Nisso está incluída a sensibilidade humana, essencial para o estético, na medida em que a obra de arte consiste em uma objetividade que guarda em si uma subjetividade, no sentido de que:

“(…) as inter-relações entre objetividade e subjetividade fazem parte da essência objetiva das obras de arte. (...) O que em qualquer outro campo da vida humana seria um idealismo filosófico - ou seja, que nenhum objeto pode existir sem sujeito - é no estético um traço essencial de sua objetividade específica” (LUKÁCS, 2023, p.369).

Assim, a partir do desenvolvimento dos sentidos humanos, tem-se a história geral do desenvolvimento da arte. O autor húngaro se baseia no Marx dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, para conectar o desenvolvimento dos sentidos com o desenvolvimento da própria arte, tendo o seguinte trecho marxiano como parte fundamental de sua argumentação:

[é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam sentidos capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais humanas, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido humano, a humanidade dos sentidos, vem a ser primeiramente pela existência do seu objeto, pela natureza humanizada.

A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O sentido constrangido à carência prática rude também tem apenas um sentido tacanho. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade animal de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar sentido humano correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural. (MARX, 2010, p.110).

A capacidade humana de apreensão do estético desenvolveu-se de forma histórica, gradualmente, em conjunto com o desenvolvimento dos sentidos e da sensibilidade humana. Só em um estágio avançado desse desenvolvimento foi possível obter a autonomia necessária para a constituição da esfera própria do estético. A distância da base cotidiana e religiosa

aumenta em proporção ao aumento da peculiaridade e especificidade do reflexo estético, ganhando formas específicas e trazendo consigo um conteúdo que sustenta-se por si próprio, guardando em si uma totalidade autossuficiente. Assim: “a gênese do estético a partir de fontes diversas e até mesmo diretamente heterogêneas leva não a um esfacelamento de sua unidade de princípio, mas à sua constituição gradativa como unidade concreta.” (LUKÁCS, 2023, p.389).

O conteúdo da arte, finalmente, revela-se como o reflexo do metabolismo da sociedade com a natureza, sem transcendência religiosa, sem utilitarismos derivados do trabalho e sem a preocupação científica de desvelamento do *em-si* de qualquer fenômeno que não tenha o homem em seu centro. Tal conteúdo se torna autoconsciência na medida em que reflete as questões humanas para o próprio homem:

(...) o reflexo do metabolismo da sociedade constitui o objeto de última instância, conclusivo, real do reflexo estético. Em si, está contida nesse metabolismo justamente a relação de cada indivíduo com o gênero humano e com seu desenvolvimento. Esse conteúdo implícito passa a ser explícito na arte, o *em-si* frequentemente oculto adquire a plasticidade de um *ser-para-si*. (LUKÁCS, 2023, p.376).

Para a arte, não basta captar o mundo do homem, mas sim referir de novo esse mundo de um modo imediato aos homens. Com isso, o *em-si* é refigurado, não aparece na sua forma pura, enquanto um *para-nós*, como na ciência, mas é elevado a uma vivencialidade. O mundo que é conformado na obra de arte pode ser vivenciado a partir da essência que o forma, essência antropomorfizante, feito por homens e refletindo o próprio gênero humano, sendo, portanto, um *para-si*.

As categorias *em-si* e *para-nós* expressam a relação do indivíduo com o mundo externo. A ciência busca apreender o *em-si* da realidade e transformá-lo em um *para-nós*, para que o fato concreto, real e objetivo, que existe de forma independente da consciência, seja apreensível por nós. O *em-si* é a objetividade da realidade material, já o *para-nós* é uma reconfiguração adequada para a compreensão ideal do *em-si*. Porém, o *em-si* do reflexo estético só pode ser alcançado pela consciência humana na forma de um *para-nós*. Surge, com isso, a categoria do *para-si*, própria ao estético, já que a obra de arte é um *para-nós* que aparece na forma de um *em-si*, não é um *em-si* no significado estrito desse conceito. Deriva daí a identidade sujeito-objeto na arte, já que a ênfase despertada pelo *para-si* da obra aponta para a autoconsciência do gênero. É possível, assim, converter em conteúdo vivo de cada vida humana a relação do homem singular com o gênero, com seu desenvolvimento concreto, e com o desenvolvimento histórico-social da humanidade.

Com isso, estabelece-se a base do estético enquanto uma esfera autônoma dentre as diversas atividades humanas, com categorias próprias ou especificamente adaptadas a tal esfera. As mediações categoriais dentro do âmbito estético é o que determina, portanto, a peculiaridade do estético. Nossa análise agora irá focar em algumas dessas categorias.

CAPÍTULO 2 - O CAMINHO ATÉ A AUTOCONSCIÊNCIA DO GÊNERO

A relação do homem com o mundo externo na criação e na recepção de uma obra de arte é um dos pontos fundamentais de qualquer efeito estético. Os desdobramentos subjetivos no contato com uma obra de arte estão condicionados, desde o início, pelas relações do sujeito com o mundo real e, conseqüentemente, com o mundo refletido, conformado esteticamente na obra. Esse é um ponto de partida de enorme relevância para a compreensão da particularidade do estético.

Sendo uma forma específica de reflexo da realidade, diferente, por exemplo, do reflexo científico, cabe a nós, seguindo a trilha de Lukács, explicitar a maneira específica na qual tal reflexo é apreendida. O estético insere-se de forma única na complexa relação do homem com o mundo externo, tendo na subjetividade estética um dos principais fatores de diferenciação em relação às demais formas de reflexo.

Torna-se relevante, portanto, compreender: “Como, em resposta a quais necessidades, dirigida por quais forças, se produz uma intensificação tal da subjetividade que esta pode valer como um qualitativo-ser-outro em relação à cotidianidade? E qual papel desempenha a esfera estética nesse desenvolvimento?” (LUKÁCS, 1966b, p.205). Podemos concluir que a maneira na qual a subjetividade humana se apresenta na esfera estética é qualitativamente diferente das demais esferas. Mas como isso ocorre?

De partida, faz-se necessário esclarecer que: “a arte não é a mera expressão subjetiva do criador, mas consiste na dinâmica dialética interativa entre a subjetividade do gênero humano umbilicalmente relacionada com a objetividade. Lukács denomina tal relação peculiar entre sujeito-objeto na arte, como o advento da subjetividade estética.” (FORTES, 2024, p.5). Dessa forma:

A subjetividade estética não é para Lukács senão um caso limite, uma forma extremamente específica da atividade geral da subjetividade. Longe de estar separada por um muro que a isolasse da subjetividade cotidiana, a subjetividade estética se alimenta das experiências daquela, sedimentando-as e decantando-as em função de sua finalidade própria. (TERTULIAN, 2007, p.238).

Como exemplo, Lukács cita o poeta alemão Friedrich Gottlieb Klopstock quando este afirma, muito acertadamente, sobre o papel da poesia:

A essência da poesia consiste em que, com a ajuda da linguagem, ela nos mostra uma certa quantidade de objetos que já conhecemos, ou cuja existência suspeitamos, mas por um ângulo que ocupa em alto grau as mais

elevadas energias da alma, em que uma atua sobre a outra e, assim, põe em movimento a alma inteira.” (KLOPSTOCK citado por LUKÁCS, 1966b, p.205).

Essa afirmação pode ter seu sentido ampliado para toda arte, evidenciando a função estética de alçar os objetos do cotidiano ao “nível mais elevado da alma humana”. Ao “pôr em movimento a alma inteira”, a obra de arte modifica subjetivamente os indivíduos que com ela entram em contato, seja na sua criação, seja na sua recepção.

A relação com o mundo externo, com os “objetos que já conhecemos” foi fundamental, como vimos, no desenvolvimento da relação sujeito-objeto, surgindo de forma consciente para os homens através do trabalho e da linguagem. Essa relação também permanece fundamental no âmbito estético. No entanto, na arte, os objetos do mundo externo se encontram em unidade com o próprio sujeito, criando uma forma única de relação sujeito-objeto própria ao estético. Nessa identidade sujeito-objeto está contido o fato de que a existência da obra só faz sentido enquanto houver contato com um sujeito que a aprecia. Um livro sem um leitor é apenas um conjunto de folhas de papel.

A eficácia proveniente dessa relação única se dá na medida em que tudo o que é refletido é apresentado como algo próprio ao homem, derivado do reflexo antropomorfizador:

Enquanto no trabalho se trata de uma relação puramente prática entre o sujeito e a realidade objetiva, razão pela qual a unidade do ato não é mais do que o princípio coordenador do processo de trabalho e que, por isso, perde seu significado na consumação de tal processo, só conseguindo-o novamente mais tarde, em troca, essa unidade adquire na arte uma objetivação própria; tanto o ato mesmo quanto a necessidade social que o suscita tendem a essa captura, fixação, eternização da relação do homem com a realidade, a criação de uma coisidade objetificada na qual se encarna a unidade sensível e significativa, evocativa de tal impressão. (LUKÁCS, 1966b, p.227).

O peculiar do estético é a intensificação das objetivações e das vivências refletidas, ao mesmo tempo em que é criada uma conexão inabalável entre o que é refletido e o sujeito em contato com a obra, tendo o gênero humano como ponto central do reflexo, já que se trata de um reflexo antropomorfizador. O essencial é, dessa maneira, concentrado e transmitido de forma eficaz ao receptor, que apreende o conteúdo como algo que lhe é próprio, que lhe diz respeito, que traz como sentido a *nostra causa agitur*. Dessa forma, a identidade sujeito-objeto reflete-se no fato de que: “a arte é chamada a criar um mundo adequado ao homem e à humanidade.” (LUKÁCS, 1966b, p.219). Cria-se assim a peculiar função social do estético: “a evocação mimética, isto é, a criação de uma peculiar relação sujeito-objeto, no seio da qual a formação pode, finalmente, converter-se em objeto estético.” (LUKÁCS, 1966b, p.232).

Se compreendemos por objetividade a máxima materialista de que um objeto existe na realidade independente de um sujeito, é possível perceber que não existe sujeito sem objeto. No âmbito estético, porém, ocorre uma inversão própria e exclusiva desse meio: não existe objeto sem sujeito. Esclarece Lukács:

(...) a proposição “não existe objeto sem sujeito”, que na teoria do conhecimento tem um significado puramente idealista, é, em troca, fundamental para a relação sujeito-objeto na estética. Como é natural, todo objeto estético também é algo que existe com independência do sujeito. Mas entendido desse modo, o objeto não existe mais do que materialmente, não esteticamente. Se existe pôr estético, existe 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 mimesis, que é uma forma específica de reflexo da realidade objetiva. Prescindindo-se disso, a formação estética deixa de existir como tal; será um bloco de pedra, ou uma tela, um objeto como qualquer outro, que existirá, sem dúvida, como tal objeto independente de qualquer consciência, de qualquer subjetividade. A proposição “não existe objeto sem sujeito” se refere, exclusivamente, à natureza estética dessas formações. (LUKÁCS, 1966b, p.231).

Lukács, ao tratar sobre a identidade sujeito-objeto na obra de arte, resgata Hegel e sua teoria da alienação e da retrocaptação dessa alienação no sujeito. Como justificativa, o filósofo húngaro afirma que, ao aplicar essa doutrina hegeliana na esfera estética, alcança-se “a mais acertada descrição da relação sujeito-objeto nessa esfera”. (LUKÁCS, 1966b, p.223). Esses dois atos, fundamentais na conformação estética, em íntima relação com a subjetividade própria desse meio, constituem “momentos ininterrupta e inseparavelmente entrelaçados de um ato que por sua essência é unitário”. (LUKÁCS, 1966b, p.237). Assim, no fazer estético: “Alienação significa caminho do sujeito ao mundo objetivo, às vezes até se perder nele; a retrocaptação ou reabsorção de tal alienação representa pelo contrário a penetração completa de toda objetividade assim nascida pela qualidade particular do sujeito.” (LUKÁCS, 1966b, p.237).

Essa perda do sujeito no mundo objetivo é fundamental para que o essencial seja apreendido, para que as questões relevantes ao gênero humano sejam percebidas a partir da entrega do sujeito criador à objetividade da vida social, para que os fatos mais importantes se ergam da superfície da realidade e possam ser transportados para a obra de arte de forma evocativa. Os artistas, a fim de serem bem sucedidos nas tarefas impostas pela arte, não podem estar inseridos na sua *mera particularidade*, não podem atuar como indivíduos *singulares*, isolados do seu entorno, devendo ir além da base cotidiana, sendo esse o sentido da alienação do sujeito no mundo: “A tendência ao desaparecimento da subjetividade em sua alienação, em sua entrega à objetividade-em-si entitativa dos objetos, está destinada a descobrir

e dar sentido ao que é importante em cada caso para a humanidade no mundo dos objetos.” (LUKÁCS, 1966b, p.237).

Lukács diferencia, a partir de dois termos em alemão, *Partikularität*, a mera particularidade, do indivíduo privado, preso a si mesmo, da *Besonderheit*, particularidade do gênero humano, na qual encontra-se o homem em contato com a arte e com a autoconsciência do gênero. Nesse processo, a superação da subjetividade privada, individual, de sua *mera particularidade (Partikularität)* enquanto indivíduo faz-se fundamental para a apreensão das questões que dizem respeito à *particularidade (Besonderheit)* do gênero.

Com isso, conforma-se um mundo na obra de arte, fechado em si mesmo, no sentido de que tudo o que nele está contido é suficiente para que o efeito estético seja atingido, e que nele está presente apenas o essencial. Tal mundo é reflexo do mundo real, o qual, na sua forma de manifestação imediata, preserva a dialética da essência e da aparência próprias às formas de manifestação da vida. Ao concentrar os objetos em um mundo fechado, acentua-se a: “intenção de objetividade de forma mais intensa do que ela se impõe nas impressões e nas vivências da cotidianidade.” (LUKÁCS, 1966b, p.238). Assim:

A entrega do sujeito à realidade na alienação, a sua imersão nela, produz assim uma objetividade intensificada internamente. Mas esta, e este é o significado da retrocaptação no sujeito, é permeada de subjetividade por todos os seus poros, e justamente de uma certa subjetividade que não é apenas um acréscimo, ou apenas comentário, nem mesmo uma atmosfera que envolve os objetos, mas sim uma momento construtivo integrador, de sua própria objetividade, elemento indissociável de seu ser-assim, mais ainda: fundamento dele. (LUKÁCS, 1966b, p.238).

Se torna tarefa do artista destacar os traços mais adequados ao gênero humano na sua conformação estética, ao mesmo tempo em que afasta sua subjetividade privada, possibilitando a apreensão objetiva das questões centrais do gênero humano:

A entrega incondicional à realidade e o apaixonado desejo de superá-la caminham juntos, pois o desejo em questão não pretende impor um “ideal” (...), mas destacar traços da realidade que em si são intrínsecos a esta, nos quais se faz visível a adequação da natureza ao homem e se superam a estranheza e a indiferença a respeito do ser humano, sem afetar com isso a objetividade natural muito menos querer eliminá-la. Pois a necessidade em questão é precisamente a de uma objetividade adequada ao homem. (LUKÁCS, 1966b, p.227).

Nesse sentido, devem estar contidas no reflexo estético, a fim de alcançar a vinculação necessária entre sujeito e objeto, questões relevantes de determinada época, do determinado contexto histórico-social na qual a obra surge e que impactam de forma direta ou indireta a vida dos indivíduos. Cabe ao artista identificar as questões postas a ele, e

conformá-las artisticamente de maneira evocativa. O objeto do estético é, portanto, a relação do homem com o seu meio, de onde “nascem as necessidades subjetivas da arte e os modos de satisfazê-las”. (LUKÁCS, 1966b, p.221). A captura do que é essencial na realidade deve ir além das questões cotidianas e das exigências práticas a ela vinculadas, promovendo a “intensificação simultânea da subjetividade e da objetividade para além do nível da cotidianidade.” (LUKÁCS, 1966b, p.227). No reflexo estético, portanto, ocorre um equilíbrio entre a intenção de objetividade e a tendência à subjetividade:

(...) a objetividade estética não significa de modo algum a supressão da realidade, nem uma tentativa necessariamente abstrata, ditada por alguma experiência subjetiva (perfeccionismo, adequação a um ideal), de ultrapassar a realidade mesma. O que importa é muito mais descobrir na objetividade, desenvolvendo a partir dela, os momentos nos quais se faz visível sua adequação aos homens. (LUKÁCS, 1966b, p.228).

Dessa forma, se torna parte fundamental do fazer artístico a disposição para abrir mão de vaidades individuais e de meros gostos pessoais, rejeitando a *mera particularidade* subjetiva. A convicção individual, suas concepções de mundo e opiniões diversas não deve interferir nas possibilidades apresentadas na construção da obra de traduzir de forma mais completa o reflexo da realidade. Lukács cita como exemplo Honoré de Balzac. O autor francês era um legitimista, se mostrou contra a revolução e apoiava a família real dos Bourbons. Contudo, por ser um grande artista, não deixou de representar a decadência da classe que ele mesmo apoiava. Sua *Comédia Humana* apresenta com riqueza profunda as transições mais importantes que o gênero humano sofria na sua época, independente das posições pessoais do autor⁹. Outro exemplo possível, citado pelo filósofo húngaro, é o de Thomas Mann, já que o autor pretendia que sua obra “A Montanha Mágica” fosse um conto curto, como “A Morte em Veneza”. Porém, a complexidade da história, a riqueza da época e do mundo conformado, assim como o potencial existente naquele mundo da obra exigiram um livro muito mais longo, com quase mil páginas, fazendo o autor ir contra a sua intenção inicial, se rendendo às exigências da obra. Em resumo:

O sujeito particular do artista deve – no que diz respeito à transformação da sua subjetividade – lançar-se a *corps perdu* no processo criativo. O sucesso deste processo depende - uma vez pressuposta a sua capacidade - de se e em que medida ele é capaz de apagar de si o meramente particular, de encontrar e expor o específico em si mesmo e também de torná-lo vivenciável como essência de sua personalidade, como centro organizador das suas relações com o mundo, com a história, com o momento dado do processo evolutivo da humanidade e com a perspectiva do seu movimento - e tudo isto como a

⁹ Isso nos ajuda a responder de forma clara aos questionamentos contemporâneos, geralmente feitos através de debates rasos e moralistas, sobre a separação da obra e do artista.

expressão mais profunda do reflexo do próprio mundo. (LUKÁCS, 1966b, p.257-258).

Vimos até aqui o fato do pôr estético se diferenciar dos outros tipos de objetivação pelo seu caráter evocativo que tem como centro o homem e sua relação com a realidade, evidenciando a adequação de um com o outro - do homem com o seu meio. A subjetividade estética na criação artística ganha aqui contornos mais claros. Como já afirmamos, a subjetividade estética se diferencia da subjetividade cotidiana em termos qualitativos, na medida em que:

a diferença a respeito da imediatez da subjetividade da vida cotidiana cresce no estético até constituir 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 dada. (LUKÁCS, 1966b, p.245).

E é a partir disso que Lukács traça sua questão central: “Pode existir [na esfera estética] um princípio que lance o sujeito para além da mera subjetividade da cotidianidade, mais além da particularidade (*Partikularität*) de sua singularidade (...), sem perder, ao mesmo tempo, ou sem suprimir a subjetividade que é própria dessa esfera?” (LUKÁCS, 1966b, p.245). Assim, Lukács introduz a noção da arte enquanto portadora da autoconsciência e da particularidade (*Besonderheit*) do gênero.

O filósofo húngaro deriva diretamente de Marx¹⁰ a noção de gênero:

O que Marx chama de gênero é, sobretudo, algo em constante intercâmbio histórico-social, algo que não está isolado, em uma universalidade inerte, do processo evolutivo, nem é uma abstração que se contrapõe de forma excludente à singularidade e à particularidade; o gênero-espécie se encontra subjetiva e objetivamente, sempre, em pleno processo, não é nunca um resultado idêntico das interações entre comunidades humanas maiores ou menores, mais ou menos naturais ou altamente organizadas, mas sempre resultado mutável dessas mesmas interações, até chegar aos fatos, aos pensamentos e aos sentimentos de cada indivíduo, aos conteúdos mentais que desembocam naquele resultado final modificando-o, construindo-o. (LUKÁCS, 1966b, p.248-9).

¹⁰ Lukács cita nesse mesmo trecho a seguinte passagem de Marx: “Acima de tudo é preciso evitar fixar mais uma vez a “sociedade” como abstração frente ao indivíduo. O indivíduo é o ser social. Sua manifestação de vida – mesmo que ela também não apareça na forma imediata de uma manifestação comunitária de vida, realizada simultaneamente com outros – é, por isso, uma externalização e confirmação da vida social. 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 universal da vida genérica, ou quanto mais a vida genérica seja uma vida individual mais particular ou universal.

Como consciência genérica o homem confirma sua vida social real 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 como ser pensante, para si.” (MARX, 2010, p.107).

O gênero humano é constituído, portanto, pelo ininterrupto desenvolvimento da sociedade, em constante interação com a natureza, desenvolvimento este que é impulsionado pela consciência dos indivíduos que nele atuam, ao mesmo tempo em que promove o desenvolvimento dessa mesma consciência, em contínua construção. Assim: “essa consciência se converte em um momento cada vez mais essencial do ser objetivo do gênero.” (LUKÁCS, 1966b, p.250).

A subjetividade, contudo, por mais fundamental que seja, precisa ceder espaço para a objetividade necessária no desenvolvimento e no avanço da sociedade. O trabalho e a ciência, por exemplo, exigem uma tendência à objetividade que não permite muito espaço para a subjetividade. No âmbito estético,¹¹ no entanto, a situação é diferente, na qual a subjetividade possui papel central, sendo superada no sentido de elevação a um nível mais elevado. Esse é um dos principais fatores que diferenciam a esfera estética da cotidiana ou da científica:

Não se trata, então, em nosso tema, de a subjetividade ser superada na objetividade, como ocorre no trabalho ou na ciência, mas sim da individualidade particular, aproximando-se do específico, consumando e sofrendo em si uma generalização, de tal forma que, embora apague ou pelo menos neutralize parcialmente suas características meramente particulares, ela não perde assim a peculiaridade real da individualidade, mas, ao contrário, dá a ela, à sua essência, um reforço, uma intensificação. (...) O modo específico de generalização aludido aqui, esse tipo especial de superação da subjetividade, no qual a subjetividade - precisamente como subjetividade - se eleva a um nível mais alto, deve ser sempre levado em conta se quisermos entender o lado subjetivo da relação entre o indivíduo e o gênero na esfera estética. (LUKÁCS, 1966b, p.252).

A relação entre a subjetividade estética e a consciência do gênero tem como caráter específico o fato de que dela não derivam transformações práticas na realidade, como ocorre na ciência e no trabalho. Tal relação não contribui diretamente para o desenvolvimento *objetivo* do mundo, mas para o desenvolvimento da *autoconsciência* dos indivíduos enquanto membros do gênero humano. Se em todos os outros âmbitos da vida é válido o lema utilizado por Lukács ao longo da Estética, derivado de Marx, “*Não o sabem, mas o fazem*”, na esfera estética “tudo o que constitui a humanidade (...) é posicionado com evidência imediata como centro das atenções.” (LUKÁCS, 1966b, p.253).

Por isso, a arte propicia uma elevação do sujeito a novos níveis de apreensão do mundo, superando as impressões cotidianas e o colocando em contato com as grandes questões da humanidade. O que se apreende, através da arte, é o que existe de *genérico* na experiência humana, e não o que existe de *meramente particular* na subjetividade de um

¹¹ Lukács situa a ética ao lado da estética ao exemplificar os casos nos quais a consciência subjetiva possui um papel central, sendo a ética, de acordo com o autor, a responsável pela regulação subjetiva das práticas humanas.

artista específico. Diferentemente da ciência, na arte o que se faz é “contemplar a realidade a partir do ponto de vista do gênero humano” (LUKÁCS, 1966b, p.258). Nisso está contido o sentido da autoconsciência do gênero: o homem ao entrar em contato com a arte percebe-se enquanto representante do gênero humano, vivencia aquele mundo conformado na obra de arte, reflexo do mundo real, como um mundo próprio, como algo que lhe diz respeito e que a ele pertence¹².

Derivando, mais uma vez, de Hegel, Lukács traz para o estético a concepção do filósofo alemão sobre a *recordação* (*Erinnerung*), compondo o sentido total da autoconsciência:

A recordação é, realmente, a forma de interiorização na qual e pela qual o indivíduo humano - e a humanidade nele contida - pode apropriar-se do passado e do presente como obra própria, como o destino que a ele compete. A recordação evoca uma realidade objetiva, mas de uma maneira na qual esta se encontra permeada de atividade humana em todas as suas fibras, e em todos os objetos nos quais a compreensão humana e o sentimento humano investiram o melhor que tinham e, ao mesmo tempo, foram enriquecidos internamente nesse processo de dar e de fazer. (LUKÁCS, 1966b, p.273).

Lukács alerta que a autoconsciência não consiste em um mero aprofundamento da subjetividade em si mesma, mas uma forma incontestável da apropriação viva dos objetos da realidade referentes ao gênero humano. Fica evidente, mais uma vez, a importância da delimitação histórica, concreta, na criação artística. O genérico, nesse caso, relaciona-se com o gênero humano, mas sempre em sentido histórico. O que muitos chamam “universalmente humano”, segundo Lukács, é uma distorção abstrata que falha em perceber que o genérico provém de situações concretas sobre homens concretos, em conexão com a classe, com a nação, com a família, etc. Como o autor afirma: “Os traços concretos da conformação artística têm, pois, suas raízes e seu objeto no sujeito, e este é produto concreto, componente concreto do seu próprio presente, de seu concreto aqui e agora histórico-social.” (LUKÁCS, 1966b, p.263). Como diz o próprio autor, parafraseando Aristóteles, “o homem é um animal histórico” e que “se torna um animal social” (LUKÁCS, 1966b, p.271). E isso tem conexão com a subjetividade estética na medida em que: “A personalidade de cada homem conformado pela arte, o modo essencial de cada sentimento que chega à expressão artística, estão conectados, pelos fios da vida verdadeiramente vivida, a esse terreno imediato de toda existência humana.” (LUKÁCS, 1966b, p.264).

¹² Aqui está contido o sentido de *para-si* que mencionamos anteriormente.

E é desse “terreno” que a *mimesis* estética se sustenta e se enriquece. Os fatos da vida cotidiana, as relações pessoais entre os indivíduos, seus dramas, seus problemas éticos e todo tipo de sentimento afetivo que as envolvem, alimentam o indivíduo, o formam, de uma maneira tão profunda que são transmitidos também no fazer e na recepção artística. Não existe uma separação mecânica na personalidade dos sujeitos. O autor húngaro inclusive usa o exemplo dos diferentes oceanos da Terra, lembrando que, apesar de serem separados cartograficamente, eles possuem fronteiras fluidas, difíceis de se delimitar com precisão, que muitas vezes encontram-se e misturam-se, separando e unindo ao mesmo tempo as regiões do globo. As paixões internas e externas da personalidade humana interrelacionam-se, portanto, de forma similar: “Em todo homem, as lutas suscitadas por essa constelação se convertem em lutas internas de suas próprias paixões” (LUKÁCS, 1966b, p.265). Em outras palavras:

“Somente quando a dialética das paixões, figuradas em uma obra de arte, faz ressoar nas profundezas da obra a “entonação inconfundível” de uma pura e autêntica humanidade, elevando-a assim além das contingências do tempo e do espaço, é que o escritor [*artista*] ascende à arte autêntica” (TERTULIAN, 2007, p.246).

Nessa luta entre o interno e o externo, na complexidade dessa relação e das colisões inevitáveis que nela ocorrem, reside a grande missão histórico-universal da arte:

(...) arte é capaz de elevar à realidade o que está latente, de dar ao que na realidade é silencioso uma expressão inequívoca, evocativa e *compreensível*. A frase goethiana “E quando o homem se cala em seu martírio, um deus me concedeu dizer o que eu sofro¹³” pode ser interpretada, sem dúvidas, nesse sentido, sem realizar nenhuma generalização inadmissível. (LUKÁCS, 1966b, p.268, grifos nossos).

Lukács rejeita qualquer tipo de solipsismo¹⁴ na recepção estética, afirmando que apesar de existirem diferenças claras na percepção imediata de certa obra por sujeitos diferentes essa diferença de percepções e de sentidos só ocorre no momento inicial da recepção. Ao se aprofundar na vivência de cada obra, o sentido *comum* surge para todos. Por mais que cada indivíduo, moldado por toda sua vivência pessoal prévia, perceba coisas diversas em relação à obra, cada obra de arte tem algo *específico* a dizer, existe um sentido próprio nela contido. Quem expressa o conteúdo da obra de arte e orienta as vivências é a própria obra. Tal conteúdo, quando se trata de uma obra verdadeiramente artística, remete à experiência comum do gênero humano. A experiência singular do sujeito não altera o caráter generalizável, expressa pelo conteúdo e pela forma, de toda obra de arte. E é justamente nesse

¹³ Trecho retirado da peça *Torquato Tasso* (1790), de Johann Wolfgang von Goethe.

¹⁴ Teoria filosófica segundo a qual nada existe fora do pensamento individual, sendo a percepção (das coisas e/ou das pessoas) uma impressão sem existência real.

ponto de equilíbrio entre o generalizável e o singular que a obra de arte encontra sua dupla tarefa:

Mas a mimesis estética, embora seja obrigada a refletir a objetividade da maneira mais fiel possível, aspira a alcançar outra finalidade: aspira a tornar vivenciáveis conexões como atos e sofrimentos, sucessos e derrotas, desenvolvimento e deformações dos homens (do gênero humano). A duplicidade da tarefa resultante, a saber, fazer com que uma constelação objetiva funcione evocativamente, subjetivamente, sem abandonar sua objetividade, determina a duplicidade, aqui necessária, do comportamento do sujeito, sobretudo do comportamento da subjetividade incorporada na obra: a preservação da imediatidade sensível e significativa da vivência e do fazer vivenciável, permanecendo sempre na superação algo da particularidade, da singularidade, da incomparabilidade do sujeito.

Essa junção indissolúvel de singularidade e generalização do sujeito é expressa no fato de que a consciência gerada aqui não é, primariamente, uma consciência subjetiva de um mundo de objetos independentes e opostos a ela, mas sim uma forma muito peculiar de autoconsciência. (LUKÁCS, 1966b, p.280).

A autoconsciência, portanto, é o que dá sentido à obra e o que esclarece da melhor maneira a superação da *mera particularidade (Partikularität)* do sujeito privado, do subjetivismo solipsista. Através dela é possível perceber o que de fato é importante para a obra, e, conseqüentemente, para o gênero humano, elevando a personalidade até o genericamente humano. Por ela, é possível entrar em contato com a trajetória da humanidade, percebendo o que ficou preservado na história, o que temos de mais significativo enquanto gênero humano, e o que deve ser superado. Esse é o sentido *comum* de toda arte: “a arte é o modo de manifestação mais adequado e alto da autoconsciência da humanidade” (LUKÁCS, 1966b, p.293). A autoconsciência, alcançada através da subjetividade estética, atua, portanto:

como memória, como recordação do caminho que a humanidade percorreu e percorrerá, das pessoas e das situações, das virtudes e dos vícios, do mundo externo e interno dos homens, a partir de cujo desenvolvimento dinâmico, de cuja dialética contraditoriedade, o gênero humano se elevou até o que ele é hoje e até o que será amanhã. (LUKÁCS, 1966b, p.288).

Tendo estabelecido, portanto, o conteúdo comum de toda obra de arte, veremos agora como o pôr estético de uma obra se configura formalmente, através do seu meio homogêneo.

CAPÍTULO 3 - O MEIO HOMOGÊNEO

A obra de arte, por tratar-se de uma objetividade, possui um meio próprio para sua existência. Muitas vezes trata-se de um meio físico, concreto, que conforma o objeto da arte. Seja na pintura, com as telas e as tintas, seja na literatura, com os livros e as palavras impressas. O meio homogêneo na obra de arte é “efetivamente de um *meio* no sentido estrito da palavra” (LUKÁCS, 1966b, p.319), que atua como um “princípio formativo das objetividades e de suas vinculações, tanto uma quanto outra produzidas pela prática humana.” (LUKÁCS, 1966b, p.319). Ele atua na diferenciação entre um gênero e outro em um nível básico, determinando qual tipo de arte trata-se em cada caso, a partir, por exemplo, da “pura visualidade” de uma pintura. Não resume-se, porém, à mera conformação de objetos. O específico da prática humana do reflexo estético é que ela possui um caráter definitivo, e as formações desse meio homogêneo na arte só podem existir a partir desse reflexo específico, atuando na evocação de tudo que diz respeito ao gênero humano na obra.

Existem, inclusive, outros tipos de manifestações do meio homogêneo, na vida cotidiana e na ciência, por exemplo. No reflexo científico da realidade objetiva, o meio homogêneo atua no já citado processo de transformação do *em-si* em um *para-nós*, como é o caso da matemática - composta por fórmulas, números e cálculos - que nada mais é do que um meio homogêneo que auxilia no reflexo científico e na consequente compreensão da realidade dentro do campo das ciências exatas. Nos dois casos, tanto no científico, quanto no estético, o meio homogêneo possui uma função parecida:

(...) a função de ser um órgão de aproximação do reflexo à realidade objetiva. Nos dois casos se trata de facilitar, por causa do meio homogêneo, uma redução do objeto ao essencial, com o objetivo de extrair de seu imediatismo as determinações que realmente estão mais intimamente vinculadas com o ato do reflexo, podendo negligenciar e até mesmo eliminar as determinações que se encontrem em uma relação solta e casual com aquele ato, ou que não tenha nenhuma relação com ele. (LUKÁCS, 1966b, p.321).

O que diferencia o reflexo científico do reflexo estético é o caráter desantropomorfizador do primeiro, sendo o meio homogêneo na ciência uma das formas de eliminar qualquer caráter de subjetividade e qualquer tendência antropomorfizadora. Já no âmbito artístico, a estrutura do meio homogêneo diferencia-se pois o objeto do reflexo estético, como já afirmamos, é o homem, sua relação com o mundo, com a natureza e com os outros homens.

Parte dessa diferença diz respeito à presença da subjetividade estética na obra de arte. O objeto que é refletido deve ser apresentado não apenas como ser-em-si, mas como objeto que relaciona-se com a sociedade e com o gênero humano. O importante é a *relação*, mais do que a existência *singular*. Assim, é papel do artista conformar um mundo refletido, através do meio homogêneo, que reproduza na obra as principais questões do gênero humano de uma dada época de forma concentrada, reduzida ao essencial:

(...) os objetos que se reconfiguram e se fixam no reflexo estético são resultados desse processo, tanto no aspecto formal, quanto no que diz respeito ao conteúdo. Inclusive quando esses objetos têm, como os da natureza, uma existência independente do gênero humano, seu modo de existência está, em muitos casos, profundamente modificado por esse processo (florestas exploradas, rios canalizados, etc), e, inclusive quando isso não ocorre, seu modo de manifestação não pode ser representado isolando-os desse caminho evolutivo (montanhas altas, o mar, etc., como objetos da arte). Assim, vemos de novo, desta vez de outro ponto de vista, que a justificativa da subjetividade estética se funda na sua relação com o gênero humano. Apenas por essa relação é possível conseguir uma objetividade peculiar sem perder seu caráter subjetivo e sem ter que cair em nenhum subjetivismo. (LUKÁCS, 1966b, p.322-3).

Essa concentração não deve ser limitada à subjetividade individual do criador, mas à relação do mesmo com o mundo ao seu redor, mundo esse que deve ser familiar ao artista, contribuindo para um reflexo fiel da realidade. O que determina a “escolha” ou o predomínio de um meio homogêneo em detrimento de outro é a matéria objetiva da natureza e da sociedade que se quer refletir. A determinação histórico-social dita qual a melhor maneira de reproduzir um fato histórico, um fenômeno da natureza, etc. No caso da obra de arte, o sujeito criador deve realizar a dação de forma em harmonia com o conteúdo¹⁵ que se quer expressar, tendo autonomia para produzir um reflexo da realidade que melhor condiz com suas pretensões:

(...) quando se trata de um determinado processo social, o que decide se deve ser dado uma forma épica ou dramática é, sobretudo, a atitude do sujeito, seu comportamento em relação ao mundo, em relação aos problemas do reflexo e de sua conformação. Já constatamos muitas vezes que por trás de tal comportamento subjetivo, de uma tal decisão subjetiva, existem sempre em ação forças objetivas histórico-sociais, até o ponto em que a subjetividade pode parecer um simples ponto de acumulação de necessidades objetivas (LUKÁCS, 1966b, p.323).

¹⁵ É importante observar que a aparente e momentânea prioridade do conteúdo sobre a forma, ou vice-versa, tem apenas efeito didático na exposição de Lukács, e que tal prioridade, quando tomada como verdade, leva a falsos dogmatismos que falham em perceber a unidade dialética da forma-conteúdo. Tal unidade não deve ser vista como um meio-termo eclético, mas apreendida em sua complexidade dialética, “preservando a prioridade do conteúdo na determinação da forma como forma de uma determinada matéria e reconhecendo ao mesmo tempo na matéria sua condição de portadora imediata da evocação estética”. (LUKÁCS, 1966b, p.326).

O meio homogêneo só produz sentido estético na medida em que transporta um aspecto do mundo real, seu conteúdo, para a forma estética, mantendo e transmitindo seu sentido (do mundo real) de forma ampliada através da obra de arte. Por isso, o efeito da arte não é o mesmo do conhecimento científico, suas consequências vão além da esfera intelectual, possuem uma caráter social, subjetivo, sensível, cuja riqueza do que é apresentado na obra enriquece também a percepção e a apreensão da própria realidade, colocando o homem em contato com as grandes questões da humanidade e elevando sua consciência ao nível da autoconsciência do gênero:

Não é possível constituir um meio homogêneo no sentido estético se a concentração inicial do reflexo da realidade e do que é perceptível por esse sentido específico não constituírem um mero meio para ressaltar um aspecto específico e ao mesmo tempo total do mundo que foi reconfigurado, e para reproduzi-lo de uma maneira sensível. Se a redução inicial do perceptível ao possível em cada meio homogêneo dado não é um “*reculer pour mieux sauter*”¹⁶ no sentido da captação estética do mundo, então não se está diante de nenhum meio homogêneo digno desse nome. (LUKÁCS, 1966b, p.324).

O meio homogêneo atua aproximando o comportamento estético e a realidade objetiva, contribuindo para a realização do reflexo da mesma. Parte dessa aproximação ocorre a partir de uma intensificação dos sentidos, uma concentração em algum fato específico da realidade. Correlato às situações da vida cotidiana expressas por ditados como “sou todo ouvidos”, a concentração intensa sobre determinados aspectos da realidade pode, sem dúvida, auxiliar na percepção única e eficiente de detalhes que passariam despercebidos não fosse essa intensificação dos sentidos. Desse modo, concentrando-se em fatos específicos, é possível alcançar um reflexo da realidade superior do que alcançaria-se caso fosse utilizada “toda a superfície da receptividade”. Na vida cotidiana, porém, essa concentração tem caráter efêmero, logo dando lugar ao homem inteiro que possui finalidades práticas e objetivos específicos que dependem também dos outros sentidos. O ouvido, após identificar um ruído, logo cede lugar aos olhos. O que importa, no final dessa atividade sensível, é a ação finalística do homem inteiro da vida cotidiana.

Já no reflexo estético a situação é diferente, já que pressupõe-se uma suspensão temporal de toda finalidade prática¹⁷, um desinteresse e afastamento para a produção bem

¹⁶ *Recuar para melhor saltar.*

¹⁷ Isso faz parte de uma discussão filosófica ampla sobre o *desinteresse* na estética, sendo Kant, segundo Lukács, um dos principais e um dos primeiros a dar destaque a esse tema. Que a questão do desinteresse tenha sido distorcida e levada ao extremo a partir de Kant, com seus adeptos idealistas defendendo a arte como contemplação pura e como forma de desinteresse absoluto, não deve desencorajar um debate sobre essa questão, já que a suspensão das finalidades práticas faz parte do reflexo estético. O que se deve evitar é cair em visões extremas como a citada ou a do polo oposto, da arte engajada, usada como ferramenta política para fins próprios.

sucedida do reflexo, a fim de aproximar-se da realidade e captar a essência da mesma. Tais finalidades partem da vida cotidiana, mas a ela retornam. A finalidade da arte, e também da ciência, é desembocar de volta na vida cotidiana, alterando, a partir das ações do homem modificado, suas determinações próprias, seus fatos sociais. Novamente, o que interessa para a arte é a atividade do gênero humano, sem ela não há sentido para a existência de qualquer obra:

Desse modo, cada obra de arte é uma refiguração do mundo inteiro visto a partir de um importante ponto de vista humano; sua totalidade e a das suas determinações que o subjazem não é, então, primariamente uma totalidade formal, senão de conteúdo; mas esta não pode alcançar uma objetividade se não se fizer estética, ou seja, se não se unir ao mundo das formas que a evoca. (LUKÁCS, 1966b, p.332).

E é a partir dessa reconfiguração do mundo que o retorno à vida cotidiana ocorre de forma eficiente, já que: “Essas obras suscitam nos homens paixões, dão a esses determinados conteúdos direção, graças a qual os homens se fazem capazes de intervir praticamente na vida social, de lutar a favor ou contra determinados fatos sociais” (LUKÁCS, 1966b, p.333). E ainda:

Se, então, a obra exerce um efeito evocativo, esse efeito deve conter já consciente ou inconscientemente, direta ou talvez muito moderadamente, o despertar de sua participação. Mas a verdadeira força e profundidade da evocação artística dirigem-se sobretudo à interioridade do homem: o que acontece sobretudo é o despertar de novas vivências no homem, que ampliam e aprofundam a sua imagem de si mesmo, do mundo com o qual se relaciona no sentido mais amplo da palavra. (LUKÁCS, 1966b, p.334).

Finalmente, os dois processos descritos por Lukács, a saber, a concentração ou intensificação de um sentido, focando em algo específico, e a suspensão das finalidades práticas imediatas são duas formas que auxiliam “a percepção dos objetos de uma maneira que seria impossível para o homem inteiro imerso na vida cotidiana” (LUKÁCS, 1966b, p. 337).

Mas isso não limita ou reduz a subjetividade estética na conformação do reflexo da realidade apenas a essa concentração específica do meio homogêneo. A altura e a profundidade da objetividade estética tem relação direta com o sujeito criador, condicionando o sucesso ou fracasso da realização estética a partir do reflexo da realidade. Com isso, Lukács ressalta novamente a divisão de trabalho entre os sentidos, retomando o Marx dos Manuscritos Econômico-Filosóficos, e antecipando, vale notar, questões que serão trabalhadas de forma mais abrangente na sua obra posterior, *Para uma Ontologia do Ser Social*, reforçando o caráter ontológico de sua estética:

Mas se na prática cotidiana já existe uma divisão de trabalho entre os sentidos, de modo que naturalmente percebemos visual e espontaneamente propriedades de coisas que originalmente eram sensações táteis, e se a observação da atividade científica também nos força a reconhecer que, mesmo na reflexão desantropomorfizante da realidade, a fantasia, por exemplo, muitas vezes desempenha um papel importante, como podemos considerar a estética como mero ato de reduzir nossa atenção ao meio homogêneo? (LUKÁCS, 1966b, p.337).

Portanto:

Quando o homem inteiro é transposto para o meio homogêneo de sua arte, sua riqueza de determinações e tendências não se perde, mas recebe novas formas de concentração sobre a gênese e sobre a preservação do meio homogêneo, em seu desenvolvimento como portador de um “mundo”, como órgão de reflexo estético da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p.338).

Dessa forma, é impossível existir para a arte verdadeira qualquer vivência estética que seja desinteressada. E, no polo oposto, qualquer vinculação estritamente política diminui o efeito estético da obra de arte, que sempre se coloca acima de questões meramente particulares, tendo como ponto culminante a história da evolução da humanidade. Assim:

toda concretização do meio homogêneo realiza e faz vivenciável não apenas a individualidade do criador, mas também um ato, o dado estágio evolutivo da humanidade (e, dentro dele, o ponto de vista de uma classe, de uma nação, etc.), bem como a perspectiva, objetivada nas leis da arte em questão, que permite iluminar certos momentos da realidade em relação ao homem e à evolução do gênero humano, de forma mais completa e profunda do que aquela acessível ao homem inteiro em seu pensamento cotidiano. (LUKÁCS, 1966b, p.341).

Por ser um grande defensor da arte como evocadora das grandes questões da humanidade, Lukács é veementemente contra o movimento da “arte pela arte”, que conecta-se com essa questão do desinteresse e da ausência de finalidades práticas. Esse movimento, ao tentar eliminar opiniões alheias sobre o verdadeiro valor de uma obra, defende a independência absoluta da arte em detrimento de qualquer efeito que ela produza ou não. Diriam: “a grandeza de Michelangelo ou de Beethoven não deve depender do juízo e do gosto do filisteu x ou y” (LUKÁCS, 1966b, p.359). Mas com isso, a recepção e, conseqüentemente, seus possíveis efeitos, ficam em segundo plano. O importante para o movimento da *l’art pour l’art* é que a obra exista, bastando-se em si mesma. Porém, diferentemente do que ocorre na ciência, em que o objeto existe e tem uma função na natureza quer se tenha consciência dele ou não, a obra de arte, apesar de existir objetivamente na realidade, ganha sentido apenas a partir de uma vinculação com a humanidade, ela existe para ser vinculada ao gênero humano. A função social da arte, portanto, impede essa relação dela por ela mesma:

O que distingue o autenticamente estético do seu oposto é precisamente o poder evocativo: a composição não como um arranjo correto e abstrato de elementos indiferentes do ponto de vista da evolução da humanidade, mas como algo que desperta emoções profundas, as quais - mediadas por relações essenciais entre o homem e a sociedade, a sociedade e a natureza - sacodem e despertam o centro do *ser-homem* das mais diversas maneiras, de modos infinitamente diferentes. (LUKÁCS, 1966b, p.362).

Sua existência só faz sentido ao exercer sua função, ou seja, ao vincular o homem à autoconsciência do gênero, ao orientar, através da unidade conteúdo-forma, uma tomada de posição em relação ao gênero e ao papel do homem enquanto seu membro. Dessa forma: “a capacidade orientadora das emoções receptivas pertence à essência da composição artística; essa capacidade não é uma simples, ainda que necessária, consequência das premissas compositivas, mas determina ontologicamente¹⁸ a composição.” (LUKÁCS, 1966b, p.362). Nesse sentido, é possível afirmar que a composição é o que orienta o receptor em direção ao conteúdo da obra, tornando aquele mundo próprio uma realidade vivenciável, evocativa, já que:

A composição consiste precisamente em fazer surgir para o receptor aspectos diversos, em movimento, cada vez mais amplos e em maior conexão com o todo, os quais, precisamente porque passam continuamente uns pelos outros, referem-se uns aos outros, interferem uns nos outros etc., possibilitam uma síntese sensível, uma experiência sensível do todo. (LUKÁCS, 1966b, p.365).

Em tal composição, o homem da cotidianidade, o homem *inteiro*, mostra-se fundamental, pois a subjetividade estética não é alheia à vida cotidiana, pertence a ela e dela surge. O chamado homem inteiro, por estar imerso na vida cotidiana, é quem fornece à obra de arte os elementos que possibilitarão os efeitos estéticos que elevam o homem inteiro ao homem *inteiramente tomado* a partir da criação ou do contato com a obra.

A partir disso, é possível afirmar que o que se chama de *talento*, nada mais é, segundo Lukács, senão:

a relação direta do homem inteiramente tomado com seu meio homogêneo, a capacidade de achar, na eleição do conteúdo vital total que luta por expressar-se, o *que* e o *como* cujo conteúdo e cuja forma sejam tais que, precisamente por esse meio homogêneo, possam elevar-se ao fundamento de sua própria forma concreta. (LUKÁCS, 1966b, p.348).

¹⁸ Interessante notar que Lukács insere entre parênteses, depois de “ontologicamente”, o comentário: “para usar uma expressão da moda”, demonstrando uma resistência ao uso do termo devido às polêmicas que o mesmo gerava dentro dos debates filosóficos no qual o autor estava inserido. Alguns anos depois seu foco seria direcionado de forma ativa à escrita de sua última obra “Para uma Ontologia do Ser Social”, na qual Lukács produz um acerto de contas com o debate ontológico, gerando a análise mais profunda e rica neste campo da filosofia no século XX.

Ao reforçar a importância do contato com o mundo cotidiano, Lukács, mais uma vez, nega qualquer tipo de exagero ou predominância da interiorização subjetiva da arte, ao reafirmar que a riqueza e a profundidade da subjetividade se dão através da “conquista do mundo externo”. Além disso, a orientação exageradamente intimista de certas obras acabam sendo utilizadas como uma negação de fatos sociais, ignorando o mundo externo, mistificando, portanto, a relação entre a interioridade e o mundo “do lado de fora”. A subjetividade, sem dúvida, exerce um papel ineliminável na conformação estética, mas esse esclarecimento é importante pois tem relação com a função da arte de tirar o homem da cotidianidade, elevando-o acima das questões triviais da vida e colocando-o em contato com as grandes questões da humanidade, sendo impossível uma arte verdadeira onde reina o mero subjetivismo. Nesse ponto, o trecho a seguir é fundamental para elucidar esse movimento:

A entrega do homem inteiramente tomado ao seu meio homogêneo em cada caso tem, portanto, como consequência, uma frutífera contradição: por um lado, nasce nessa relação sujeito-objeto um poderoso veículo para a conquista da realidade. Para ficar com o exemplo da pintura: tornam-se visíveis coisas, relacionamentos, situações, etc., que ninguém teria notado antes. E à medida que essas descobertas, lenta ou rapidamente, convertem-se em bem comum dos homens, o mundo em que vivem e no qual trabalham se expande e se aprofunda para eles mesmos. A possibilidade de descoberta faz dessa relação sujeito-objeto, da concentração sobre um determinado caminho de concepção do mundo, a eliminação radical de todas as derivações e distrações as quais o homem inteiro da cotidianidade está constantemente exposto, e até mesmo entregue. Certamente não será necessário confirmar esta afirmação por meio de exemplos; todos sabem o que significou o período renascentista para a descoberta da estrutura e motilidade do corpo humano, ou o século XIX para a relação entre luz e cor dos corpos. (LUKÁCS, 1966b, p.346).

Essas descobertas artísticas, citadas por Lukács, até mesmo quando coincidem com as descobertas científicas, no exemplo dado sobre o renascimento, possuem algo a mais que falta ao científico. Tais compreensões, quando frutos de trabalhos artísticos, conseguem despertar novos caminhos possíveis da humanidade e revelar novas facetas do gênero humano e das situações histórico-sociais. O exemplo dos quadros de natureza morta de Cézanne, citados pelo filósofo húngaro, ilustram bem esse fato. O pintor tentou, segundo Lukács, através de técnicas inéditas, eliminar todo traço de subjetivismo em suas obras. Porém, pela própria especificidade da arte e do seu meio homogêneo, acabou revelando traços da visão de mundo e da evolução da autoconsciência humana da época, presentes nessa sua luta contra a própria subjetividade. Isso ocorreu pois, ao entregar-se inteiramente ao meio homogêneo da arte, ele revela “algo recém descoberto na mesma realidade objetiva que constitui o mundo circundante objetivo do homem, e nas relações dos homens com esse mundo”. (LUKÁCS,

1966b, p.347). Isso se conecta à questão da particularidade, pois é necessário, na conformação artística, superar o singular e o universal através do particular:

A insuperabilidade do *hic et nunc* de toda obra de arte mostra que não é possível que a categoria da universalidade domine. Mas, por outro lado, posto que esse *hic et nunc* se converte em porta-voz de uma fase histórico-social da evolução da humanidade, é também evidente que sua singularidade não se preservou enquanto singularidade, mas que experienciou a transformação que apenas a particularidade é capaz de executar com os fenômenos singulares. (LUKÁCS, 1967a, p.237)

Assim, fica evidente que o mundo circundante do artista, seu meio histórico-social, exerce influências inegáveis no seu pôr estético, da mesma forma que sua personalidade e que sua subjetividade. Para cumprir com as leis estéticas e alcançar o nível da grande arte é preciso, contudo, elevar a própria subjetividade acima do meramente particular, “despindo-se de vaidades pessoais” e “explicitando de forma mais intensa o núcleo da individualidade.” (LUKÁCS, 1966b, p.356). É necessário eliminar preconceitos, estereótipos, ideias provenientes do banal, caso contrário não se consegue produzir uma obra que se possa chamar de arte, justamente pela exigência de conformar na obra apenas o essencial através, como já foi dito, do meio homogêneo. O meio homogêneo atua, portanto, como uma resistência às coisas banais, às “cristalizações mortas”:

Esse meio é uma espécie de água forte: o que é saudável se desenvolve nele, alcança uma vitalidade de intensidade antes inimaginável, enquanto o que é doentio morre, desaparece. Mas o processo não deve ser entendido como um choque entre o eu e o mundo externo fora do eu. A interação entre o criador e o meio homogêneo só é possível porque o conflito, a incapacidade de impor algo preconcebido a esse meio, traz em si um apelo a uma camada mais ampla e profunda da própria personalidade. A dialética da intenção e do resultado é uma dialética do movimento progressivo, orientado por contradições da própria individualidade criativa. (LUKÁCS, 1966b, p.356-7).

Do ponto de vista da criação artística, portanto, o meio homogêneo atua na seleção do essencial. Já no ponto de vista da recepção, o meio homogêneo tem papel fundamental na evocação do conteúdo artístico contido na obra. A orientação do receptor em direção à evocação é parte importante da eficácia estética de qualquer obra de arte. É a partir disso que são produzidos efeitos subjetivos, como a catarse, capazes de afetar profundamente quem entra em contato com determinada obra, como veremos mais à frente.

Assim sendo, o meio homogêneo pode ser caracterizado como um complexo categorial que atua concretamente na conformação da obra e que, através dela, revela interações entre sujeito e objeto, conteúdo e forma, riqueza e unidade, possibilitando, através

da forma, a manifestação do conteúdo e de seu efeito subjetivo no homem inteiramente tomado:

o homem da vida cotidiana encontra-se em um turbilhão de tendências heterogêneas, enquanto o meio homogêneo da obra de arte (...) que trabalha sobre ele, canaliza suas experiências desde o primeiro momento em uma determinada direção, e lhes atribui um determinado campo de atenção e desdobramento. O homem é assim transitoriamente transformado de *homem inteiro* da vida cotidiana em *homem inteiramente* tomado, cujas capacidades ativas e passivas são orientadas desde o primeiro momento numa determinada direção por aquela concentração mediada pelo meio homogêneo, pelo fluxo de todas as experiências para aquele canal, e pela re-elaboração de todas elas nele. (LUKÁCS, 1966b, p.363).

3.1 Os diferentes gêneros e a arte em geral

Como já afirmamos, todas as formas de reflexo dizem respeito à mesma realidade. Sendo as categorias provenientes da realidade, elas são as mesmas para as diferentes formas de reflexo. O que ocorre é uma adequação de cada categoria de acordo com o meio na qual está inserida. Na estética, portanto, as categorias da realidade também são transformadas na conformação da obra. O desenvolvimento da obra de arte é, conseqüentemente, afetado e condicionado pelas transformações das objetividades das categorias, já que: “a específica conformação por meio dessas categorias, com sua função, em certo sentido, transformada, é o que dá origem ao conteúdo artístico, e a conformação deste [*do conteúdo*] é precisamente a tarefa do processo de conformação artística.” (LUKÁCS, 1966b, p.368). As categorias, assim sendo, “assumem formas distintas segundo as necessidades sociais” (LUKÁCS, 1966b, p.370), sendo a arte uma delas:

O essencial na formação estética e de seu efeito é precisamente que o homem recebe sem resistência e até com entusiasmo na conformação artística aquilo que rechaça na vida, aquilo de que foge, diante do qual sente repugnância ou temor, etc. A transformação das categorias, reconhecida por Aristóteles, é a causa mais profunda desta faculdade, que tem as obras de orientar ou dirigir ao receptor. Elas o introduzem em um mundo, o deixam mover-se nele com aparente liberdade, ainda que cada passo de suas vivências esteja orientado pelo meio homogêneo da obra. A adequação do conteúdo conformado lhe aparece, então, como a adequação do mundo da obra a si mesmo, às exigências que o homem faz, constante e involuntariamente, a seu mundo circundante. Disso nasce a alegria de poder viver em tal mundo (incluindo o mundo trágico). (LUKÁCS, 1966b, p.375).

As transformações categoriais também estão presentes nas diversas artes particulares, nos diferentes gêneros artísticos. Deriva disso o pluralismo na arte. A ciência possui uma tendência unificadora, formando uma unidade tendencial que engloba as descobertas em um

mesmo campo, com cada área convergindo para um entendimento unificado da natureza. Os campos científicos devem possuir, portanto, uma interlocução mútua, já que cada um contribui a sua maneira para uma compreensão da mesma realidade a partir do reflexo desantropomorfizador. Já as obras de arte possuem uma independência em relação umas às outras, são mais “fechadas” entre si, pois cada uma possibilita um contato *específico* com o gênero humano, impossível de obter-se de outra maneira. O que o cinema reflete da realidade, por exemplo, é diferente do reflexo feito pela literatura: “Cada arte, até cada gênero, é na realidade um mundo próprio, tem como fundamento um princípio estético originário que não identifica-se com nenhum princípio de outra arte nem gênero, senão que é qualitativamente distinta desses em muitos aspectos.” (LUKÁCS, 1966b, p.301)

Dessa possibilidade de variações ilimitadas de obras únicas que não necessitam ancorar-se em outras obras advém, portanto, o pluralismo. Na ciência, um campo do saber necessita do outro para enriquecer-se e até mesmo, em alguns casos, para existir. De maneira oposta, cada obra de arte é, e assim deve ser, suficiente em si mesma. Por isso, cada obra deve conter apenas os elementos essenciais que a compõem, possibilitando sua existência e sua recepção como algo independente de outras obras, possuindo, inclusive, categorias próprias. Dessa forma, “é imprescindível eliminar da reprodução da realidade esteticamente refletida, orientada a uma totalidade intensiva, todas as conexões casuais, periféricas, fugazes (...)” (LUKÁCS, 1966b, p.351). No caso da música, por exemplo, o filósofo húngaro afirma que o domínio do que é apenas essencial é fundamental, caso contrário a música, ao incorporar sons supérfluos, se reduziria a ruídos e barulhos aleatórios que romperiam qualquer possibilidade de consumação artística.

Por serem independentes, cada obra de arte dá forma a um mundo próprio, homogêneo, representando uma totalidade já fechada e consumada. Porém, o que aparentemente é uma contradição, mas que dá sentido unitário à existência das diferentes obras de arte, é que todas elas, mesmo que independentes entre si, devem portar e remeter à autoconsciência do gênero. Se existe algo de universal nas obras de arte é seu caráter essencialmente humano.

Mesmo o que temos chamado de homogeneidade no estético, dentro de cada gênero, não elimina o fato de que cada obra possui diferenciações claras contidas em si. As diferenças e os contrastes são, aliás, fundamentais. Ainda no exemplo da música, é esse o papel das harmonias, onde diferentes tons, notas e timbres se contrastam e se “chocam” de forma harmônica, elevando o que seria um simples som a um conjunto de sons diversos que

unificam-se através do sentido harmônico. Na pintura, Lukács refere-se à noção de “pasta cósmica”, ao citar seu amigo de juventude Leo Popper, que descreve como os elementos individuais de uma imagem acabam mesclando-se no resultado final do quadro pintado: “A flor teria algo da água, a água da estrada, a terra do céu, e não haveria nada que não fosse de todos.” (POPPER, citado por LUKÁCS, 1966b, p.353). Seria, portanto, essa “pasta cósmica” que formaria, através do conjunto da diversidade e da individualidade dos elementos da pintura, a unidade da obra. Não seria essa uma outra maneira de referir-se ao que temos chamado de meio homogêneo? Diz Lukács: “Precisamente a grande arte, a mais autêntica, manifesta essa tensão entre a unidade suprema e a diversidade suprema, tensão cujo momento preponderante é a conservação da homogeneidade última dessas entidades em enérgica divergência.” (1966b, p.353). Trazendo a dramaturgia como outro campo de exemplos possíveis, o autor cita os diferentes personagens do teatro shakespeariano que, no seu conjunto, formam uma unidade evocativa:

(...) a profundidade trágica desse teatro seria inimaginável se por trás dessa pluralidade de tipos não transparecesse uma homogeneidade capaz de fazer, da contraposição de Otelo, Desdêmona e Yago, por exemplo, uma homogeneidade da multiplicidade infinita que corresponda esteticamente à unidade da multiplicidade no reflexo cognitivo da realidade. (LUKÁCS, 1966b, p.354).

Enfim, produz-se em toda obra de arte “uma peculiar e única unidade das contraposições mais importantes em cada caso” (LUKÁCS, 1966b, p. 355). Nisso se reflete a pluralidade: mesmo que dentro de uma única obra existam contrastes, ela enquanto objeto individual, em sua homogeneidade, é única em relação às outras, possibilitando uma *pluralidade de obras singulares*.

Porém, cada gênero pode ser diferenciado de forma específica, mesmo com toda sua pluralidade, a partir do meio homogêneo. A pintura, mesmo que contenha elementos plurais que diferenciam-se em cada obra, contém também elementos em comum, que conformam seu meio homogêneo, que permite a classificação de toda obra visual desse tipo dentro da forma artística da *pintura*. Assim também é o caso da literatura, que possui uma variedade quase infinita de obras, cada uma com estilos próprios, mas que, pela conformação do meio, fazem parte da forma *literatura*.

E dada a união dialética forma-conteúdo, se o meio homogêneo é composto pela forma de um determinado conteúdo, logo, cada gênero artístico expressa tipos diferentes de conteúdos: “Na evocação literária do passado, sempre tenho em mente, por exemplo, Goethe, que se recorda de sua vida precedente. No filme, por outro lado, a recordação é uma realidade

presente, e com isso produz-se algo radicalmente novo, do qual considero que as consequências dramáticas ainda não frutificaram completamente.” (LUKÁCS, 2020a, p.84).

Dentre as categorias que ampliam e determinam a pluralidade das obras de arte encontra-se o típico. O típico é o que possibilita que o reflexo estético tenha um caráter familiar, sendo reconhecido como algo que é fruto da realidade, mas que insere-se de forma propícia no mundo próprio da obra. Lukács usa o exemplo de obras de arte que possuem um personagem ou uma figura grotesca que, mesmo causando estranheza no receptor por suas idiossincrasias, acaba remetendo a algo comum na convivência humana. O “extravagante” da vida cotidiana, a partir do reflexo estético, torna-se “tipicamente extravagante”, remetendo, justamente, à própria vida. É essa categoria do típico, inclusive, que nos ajuda ainda mais a perceber outras diferenças entre o reflexo estético e o reflexo científico. Diz Lukács:

(...) na arte autêntica, tudo o que é presente na conformação possui um caráter mais ou menos tipificador. O que na ciência não pode ser considerado típico, aparece na arte como típico. Nisso encontra-se a arte mais perto da vida cotidiana que a ciência, pois a prática da vida cotidiana impõe ao homem em seu trânsito com os demais a necessidade de uma tipificação permanente. (LUKÁCS, 1966b, p.373).

A possibilidade de uma obra individual existir de forma independente provém, em certa medida, da tipicidade nela contida, pois o típico expressa “a essência do caso inteiro” pela “situação individual” (LÊNIN, citado por LUKÁCS, 1966b, p.374). Permite-se, dessa maneira, expressar conteúdos que, por si só, englobam de forma completa um certo fato da realidade refletido esteticamente. A partir dessa viabilidade de expressar o essencial através do típico, a recepção eficaz do conteúdo da obra potencializa-se, já que “não é possível despertar no receptor um eco do que é conformado se não ocorre um apelo ao mundo de suas próprias representações, experiências, de seus próprios sentimentos.” (LUKÁCS, 1966b, p.374). A particularidade (*besonderheit*) estética encontra no típico um meio de expressão imprescindível, já que a superação do singular e do universal é expressa, na obra de arte, através do particular. Esse particular só possui sentido ao existir na conformação do mundo conformado pela obra, fechado em si mesmo. Assim, o típico atua como um dos meios de expressão da particularidade (*besonderheit*) do gênero: “no reflexo antropomorfizador tem-se uma pluralidade de tipos complementares, contrastantes, etc., aos quais subjaz uma unidade indissolúvel do singular com sua generalização, com o típico, isto é, com o particular” (LUKÁCS, 1967a, p.248). O típico, inclusive, exerce papel fundamental no cinema, como veremos na Parte 2.

Contudo, por mais generalizável que seja um fato estético, tal fato não pode ultrapassar a existência singular de cada obra. Essa é uma das principais diferenças do âmbito estético em comparação com as ciências. A unidade dialética da continuidade e da descontinuidade nas ciências difere-se pois um fato singular pode, e muitas vezes deve, ser generalizado para informar sobre um fato universal, contribuindo para a construção da conexão geral. O fato científico deve obedecer e estar submetido às leis gerais da ciência. Já a obra de arte pode, e muitas vezes deve, ultrapassar as leis de determinado gênero na qual está inserida, ampliando-as e enriquecendo assim o próprio gênero. O fato estético mantém-se, o mundo conformado preserva sua singularidade, mas as leis estéticas ampliam-se em conformação com as necessidades do momento social presente. A ampliação das leis gerais na arte se dá não como falha ou transgressão da própria realidade, como seria o caso nas ciências, mas como necessidade inerente ao período na qual a obra é produzida. Já que toda obra está inserida em contexto específicos e deve responder às necessidades desse contexto, uma ampliação nas leis estéticas é apenas um reflexo da evolução da sociedade.

Mas se insistimos na existência de leis estéticas que servem para toda obra de arte, se falamos em um *status artístico* somente alcançado caso se respeite tais leis e caso a evocação se direcione à autoconsciência do gênero humano, é possível afirmar que existe uma arte em geral, que subordina as diferentes artes particulares por debaixo desse seu “guarda-chuva”, por debaixo de suas leis? Ou, ao contrário, cada gênero e até cada obra é a própria expressão da arte, individual e isolada em si? Pois se a literatura diferencia-se da pintura de forma óbvia, o que as une como arte?

De um lado, com o pólo da independência radical de cada gênero entre si, está presente a posição de que:

Cada arte, até cada gênero da arte, é na verdade um mundo próprio, tem como fundamento um princípio estético originário que não se identifica com nenhum princípio de outra arte nem de outro gênero, senão que é qualitativamente distinta desses em muitos aspectos. Essa compreensão, opinião geral e antiga entre os próprios artistas, em sua prática e em sua formulação teórica, de suas experiências, chegou frequentemente, até a segunda metade do século XIX, a converter-se em fundamento do conhecimento estético. (LUKÁCS, 1966b, p. 301).

Tem-se com isso a radicalização da independência entre os gêneros, já que: “tal propositura separaria as artes de maneira radical e não admitiria a existência de categorias comuns no interior de formações distintas da estética; essas estariam apartadas uma das outras, perfazendo uma natureza incomunicável, um isolamento no qual cada uma somente

faria sentido em si mesma.” (FORTES, no prelo). Característica de filosofias idealistas, como a de Konrad Fiedler, a proposição de que não existe a arte, apenas as artes, encontra correlação nas ciências particulares, deslocando a mesma lógica para o âmbito estético. Assim, não existiriam critérios estéticos gerais, apenas particulares de cada gênero.

Porém, a aparente independência entre os diferentes gêneros artísticos pode ser explicada, segundo Lukács, pelo desenvolvimento das forças produtivas e do contexto histórico-social de cada caso:

É claro que, principalmente do ponto de vista histórico, algumas artes particulares apresentam às vezes uma evolução tão contínua - lógica, poderia-se dizer -, com desenvolvimento e soluções próprias para seus próprios problemas, que é suscitada a tentação de ver em seus problemas artísticos internos a força motriz de seu desenvolvimento; tal é o caso da pintura Florentina ou da Veneziana dos séculos XIV-XV, ou da novela Francesa ou Russa do século XIX, etc. Mas uma observação mais cuidadosa permite, em troca, descobrir que esses fenômenos abarcam apenas etapas relativamente curtas e que - nos expressando de forma exagerada, para obter a maior claridade - às vezes nascem de um nada artístico ou então levam a ele. Isso prova, por um lado, que também aqui domina uma dialética da continuidade e da descontinuidade e, por outro lado, que essa dialética está condicionada histórico-socialmente: a continuidade, o entrelaçamento genético-orgânico dos problemas sociais, sua contínua influência - como tarefa social - sobre a gênese das diversas obras de arte, tudo isso é o princípio básico real de tal dialética. (LUKÁCS, 1966b, p.302).

Já que a arte é determinada pelo contexto histórico-social na qual está inserida, as diferenças e evoluções entre cada gênero também são afetadas por tal contexto. E é justamente essa diferença que explica a prevalência de um ou outro gênero artístico em determinada época social:

(...) o desenvolvimento global baseado no desenvolvimento das forças produtivas é o fundamento que explica porque em um determinado período é uma arte ou um gênero que desempenha um papel dominante e porque, em outro período, se trata de uma arte distinta. Essa determinação histórico-social é tão intensa que pode levar à extinção de determinados gêneros (como o épico clássico) ou ao nascimento de outros novos (como a novela). A dialética da continuidade e da descontinuidade tem, pois, nesse campo da esfera estética, uma fisionomia própria, a qual, contudo, não pode se impor além do quadro geral da dialética histórico-social. (LUKÁCS, 1966b, p.302).

Apesar de tal desenvolvimento “independente”, os gêneros apresentam de forma geral uma extraordinária estabilidade, já que cada gênero, uma vez constituído: “apresenta uma gigantesca tenacidade, resistência e, ao mesmo tempo, capacidade evolutiva dos seus princípios fundamentais” (LUKÁCS, 1966b, p.303). Possibilita-se, dessa forma, que cada gênero adapte-se às inevitáveis mudanças histórico-sociais que as artes, enquanto parte da

realidade, presenciam. A continuidade está presente, portanto, na medida em que cada obra representa o “repetido nascimento do gênero” (LUKÁCS, 1966b, p.303). Conseqüentemente, devido à alta estabilidade dos gêneros, Lukács afirma que a única arte verdadeiramente nova é o cinema. Mas o próprio cinema é fruto da evolução da sociedade e das novas técnicas que surgiram a partir do avanço do capitalismo, é uma resposta às novas formas de sociabilidade que apresentam-se a partir do século XX. É possível perceber, portanto, que a aparente independência entre os gêneros, mais do que fruto dos diferentes meios homogêneos que conformam uma obra, é também fruto da situação histórico-social na qual cada gênero se encontra. As conexões, influências, interrelações e, mais importante, a missão social comum entre todas as formas artísticas de elevar o homem à autoconsciência do gênero humano comprovam a dialeticidade dessa relação. Assim, o problema dos diferentes gêneros artísticos e de sua interrelação:

Era e segue sendo um problema real, um problema central da estética, pois é um fato que as diversas artes estão relacionadas, se complementam, muitas vezes, umas nas outras, entram em interação, etc., e porque essas correspondências e vinculações não são de natureza casual, nem sequer no sentido de que fenômenos meramente históricos podem mostrar um caráter mais ou menos casual em comparação com um sistema teórico como a estética. A conexão é muito mais de natureza sistemática, com a precisão de que seu *principium differentiationis* não pode ser deduzido da “ideia” estética (da beleza), senão que do sistema de necessidades, em última instância sociais, que determinam o nascimento e a subsistência das artes. Por isso as artes constituem um sistema que não pode ser deduzido simplesmente do ser antropológico do homem, mas da sua evolução histórico-sistemática. (LUKÁCS, 1966b, p.305).

Em contrapartida, de acordo com o outro pólo mencionado, argumenta-se sobre a possibilidade de existência de uma arte universal, na qual cada gênero seria dependente e subordinado. Cada gênero e, conseqüentemente, cada obra seriam meros participantes particulares de uma expressão universal da arte. A conexão entre eles ocorreria apenas na medida em que cada obra, independente do gênero, teria como única função remeter à uma universalidade artística em comum. Assim:

Sob essa definição, a arte apareceria como a ideia da participação de Platão, ou seja, as manifestações das coisas que existem não possuem uma essência em si mesmas, mas participam de uma essência autêntica que se encontra fora delas. Nesse sentido, o universal da arte se colocaria em expressões particulares, o que seria o mesmo que dizer que nas artes particulares o conteúdo determinativo de sua essência está para além delas, ou seja, seria como o mundo das ideias platônicas, onde a verdade sobre as manifestações objetivas presentes na existência está posta para além do próprio mundo; elas seriam simplesmente a manifestação – as sombras platônicas do mito da caverna – de uma essência extrínseca à forma particular. Por via de conseqüências, a forma é apenas manifestação de um conteúdo exterior, ela

não define em si mesma, enquanto unidade o sentido preciso do conteúdo expresso. (FORTES, no prelo).

Perde-se assim, todo conteúdo específico de cada gênero, que só pode ser expressado em conformidade com um meio homogêneo específico. Já que a forma expressa conteúdo, o conteúdo seria sempre o mesmo, dessa arte universal superior, diminuindo qualquer relevância da forma. Da mesma maneira, a relação dialética dos gêneros com a realidade histórico-social, todo enriquecimento proveniente dessa relação, seria esvaziado.

Lukács tenta responder essas questões apontando um *tertium datur*, um termo médio que responde aos pólos opostos através do equilíbrio, a partir da categoria da inerência:

(...) os gêneros estão tão longe de serem espécies ou subespécies da espécie arte quanto as obras individuais estão de serem espécies ou subespécies do gênero; com cada gênero na sua particularidade e precisamente nisso, em ligação orgânica indissolúvel, a arte em geral situa-se, da mesma forma - e este é o ponto de vista decisivo aqui - como acontece com o pôr estético de qualquer obra de arte individual. Se trata de uma relação de inerência, não de subsunção. (LUKÁCS, 1966b, p.308).

A partir disso, é possível afirmar que a arte e o gênero são inerentes à cada obra, estão contidas apenas nela e generalizam-se não de forma abstrata, transcendente, mas na medida em que uma obra contém em si propriedades comuns que possibilitam sua categorização como obra de arte e como parte de um gênero autônomo, como a literatura ou a pintura. Dessa forma, os gêneros não apenas “participariam” da arte em geral, mas os componentes e as mediações categoriais da arte em geral seriam inerentes a cada arte particular. Como afirma Lukács: “(...) essa relação de inerência recíproca entre a obra singular e o gênero pertencem à essência do estético. O mesmo ocorre com a relação entre a obra, o gênero e a arte em geral. Por isso o gênero e a arte não são conceitos universais em comparação com a obra, única que existe por si mesma.” (1966b, p. 317). O indivíduo humano é único e existe por si mesmo, mas ainda assim faz parte do gênero humano e da espécie humana, de forma inerente. De forma similar, a obra de arte existe por si só, mas faz parte, de forma inerente, a uma forma particular de arte e guarda em si princípios comuns à arte em geral.

Isso é importante para o presente trabalho na medida em que se estabelece que a arte deve ser compreendida “como reunião sintética do comum de várias artes”. Seu estudo, portanto, deve ser orientado a partir dessa conclusão. É essa conexão entre a arte em geral com as artes particulares que se busca estabelecer para o estudo das categorias estéticas. Já que nosso foco é o cinema enquanto arte particular, sua conexão com a arte em geral, através

da inerência, torna-se fundamental enquanto princípio orientador do presente estudo. Com isso, concordamos que: “O entendimento deve, portanto, conduzir à explicitação desses traços peculiares inerentes às formas específicas dos meios homogêneos das artes.” (FORTES, no prelo). Lukács reforça com clareza nossas ponderações ao afirmar que:

(...) pode-se dizer com razão que o problema do meio homogêneo tem sua própria localização dentro da estrutura do gênero e da arte particular. A sua universalidade aqui, comparada com obras particulares, tem um caráter estético em grande parte original. A coisa não fica tão clara se falamos de arte em geral. A afirmação de que toda arte ou todo gênero tem como fundamento sua forma própria de meio homogêneo já é uma generalização que traz à mente as características comuns essenciais de meios qualitativamente diferentes. No entanto, todo meio homogêneo carrega dentro de si (...) uma alusão à arte em geral, uma relação com ela no sentido de inerência, de forma originalmente estética. Tendo em conta esta tendência estrutural de baixo para cima, o caráter conceptual, de cima para baixo, apenas indicado, pode ser corrigido e o essencial do conteúdo estético pode ser transposto intacto para o nível conceitual. Estas considerações permitem-nos, com justificação metodológica, empreender o estudo do meio homogêneo do ponto de vista das artes ou dos gêneros particulares. (LUKÁCS, 1966b, p.319).

Nosso caminho fica livre, a partir desses esclarecimentos sobre o meio homogêneo, para continuarmos nossos estudos sobre as mediações categoriais do estético que culminarão na análise do cinema e de suas categorias enquanto gênero artístico particular.

CAPÍTULO 4 - A MISSÃO DESFETICHIZADORA DA ARTE

A relação do meio homogêneo com a transformação do homem inteiro em homem inteiramente tomado tem íntima conexão com um dos principais aspectos da obra de arte: seu caráter desfetichizador. Lukács extrai, a partir de Marx, o sentido do fetichismo assumido nas relações entre mercadorias descritas n'O Capital e o expande para além do seu âmbito mercantil, argumentando que tal fenômeno trata-se de uma peculiaridade do reflexo da realidade social, exercendo seus efeitos de forma generalizada na sociedade capitalista. Lukács sugere que os indícios dados por Marx, assim como a presença ideológica e econômica do fetichismo no capitalismo, permitem uma generalização para todas as outras esferas das relações sociais: “(...) o descobrimento marxiano da fetichização tem importância universal. Esse descobrimento revelou com detalhe a universalidade do fetichismo da mercadoria para todas as formas de manifestação da sociedade capitalista.” (LUKÁCS, 1966b, p.382).

Essa expansão, feita por Lukács a partir de Marx, tem implicações significativas sobre toda a construção da sua *Estética*. Afinal, a função social da arte envolve justamente seu caráter desfetichizador. Podemos afirmar que esse é o centro do debate da Estética, o que justifica e caracteriza a importância da arte no mundo e, mais ainda, no capitalismo. Apesar do autor húngaro apenas afirmar que existem indicações suficientes em Marx para que essa generalização seja feita, o mesmo não traz muitos exemplos. Contudo, iremos partir dessa afirmação, sem adentrar no debate sobre sua validade, a fim de conseguirmos prosseguir na compreensão de Lukács sobre a chamada função social da arte. Indicamos, porém, que esse é um ponto possível de futuras investigações.

Marx, ao descrever o processo do fetichismo, que nasce do trabalho produtor de mercadorias, destaca a transformação que ocorre nas relações sociais, nas quais estas passam a ser relações coisificadas, e não mais relações entre homens. O fruto do trabalho é visto apenas como relações entre objetos, “dotada de uma existência externa aos homens”:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos do trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre objetos, existente à margem dos produtores. É por meio desse quiproquó que os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sensíveis-suprassensíveis ou sociais. (MARX, 2013, p.147).

Assim, “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relações umas com as outras e com os homens.” (MARX, 2013, p.148). As relações da vida cotidiana, e, conseqüentemente, a própria subjetividade humana, aparecem envoltas nesse véu mistificador. Justamente nesse ponto, ao tratar sobre o fetichismo da mercadoria, Marx utiliza uma frase para descrever as relações fetichizadas entre os homens que será incorporada como lema da *Estética* de Lukács: “*não o sabem, mas o fazem*”.

Se as relações aparecem mistificadas, desfetichizar significa retomar o caráter real das relações humanas, que, no capitalismo, assumem um caráter coisificado, de relação entre objetos. Significa mostrar os processos reais das relações humanas, removendo o véu falseador que as envolve. As implicações disso são das mais importantes, já que possibilitam a percepção do papel do homem na sua própria vivência e nos desdobramentos histórico-sociais, fazendo-o se enxergar como o real agente da transformação.

A arte possui o caráter desfetichizador pois em seu centro está o homem, o reflexo estético realiza a captura do homem como núcleo do mundo configurado na obra de arte. Dessa forma, o reflexo antropomorfizador da realidade vai contra, já de início, à coisificação das relações humanas. Isso, segundo Lukács, exige uma tomada de posição por parte do receptor. Já que é o homem quem está no centro da obra de arte, é o próprio homem quem a ela deve responder. E por se tratar de um reflexo evocador da realidade, a verdadeira obra de arte trava “uma luta pela integridade do homem, contra toda presença e forma de manifestação de sua deformação” (LUKÁCS, 1966b, p.381). Esse é o conteúdo da arte, a *crítica da vida* como luta pela integridade do homem. Lukács argumenta que quando uma obra não trava essa luta contra uma visão fetichizada do mundo, ela falha em atingir um caráter verdadeiramente artístico. A essência da arte autêntica é sua “tendência desfetichizadora”. Segundo o autor: “Na autêntica prática artística expressa-se uma tendência espontânea desfetichizadora, a qual tende a não reconhecer nada mais que o mundo externo real, de existência objetiva, e a dissolver nele as representações fetichisticamente projetadas (1966b, p.384).

Na vida cotidiana, o materialismo espontâneo, que consiste no fato do homem ter que “aprender a distinguir com a maior precisão possível entre o que só existe em representações e o que existe independentemente da sua consciência” (LUKÁCS, 1966b, p.384), tem grande destaque e função prática no sentido de possibilitar o êxito das ações cotidianas, sem que o indivíduo tenha que aprofundar-se conscientemente de forma

demasiada sobre cada ato. Na ciência, ao contrário, o aprofundamento sobre determinado conhecimento é necessário, havendo pouco espaço para essa espontaneidade. Na arte, o materialismo faz-se presente devido à forma de reflexo da realidade expresso na obra, já que o mundo conformado pela arte refere-se ao mundo real, ao plano terrenal. Assim, a arte afasta as tendências transcendentais em favor de uma imanência humana. De forma similar, na obra de arte existe um caráter espontaneamente dialético, em que as conexões e as relações entre os fenômenos e entre os indivíduos se dá de forma clara:

A ingênua “naturalidade” da vida cotidiana, que percebe espontaneamente as coisas em sua conexão e em seu movimento, se converte aqui também [*na arte*] em uma “concepção de mundo” cujo conteúdo é precisamente a salvação dessas conexões, desse movimento. (LUKÁCS, 1966b, p.386).

No entanto, concepções fetichizadas e metafísicas que deformam e enrijecem as relações fazem parte das limitações do cotidiano. No reflexo estético, porém, de forma muito mais intensa e profunda, existe uma luta contra esse tipo de enrijecimento das relações, já que “a prática da arte (...) combate com seus próprios meios essas tendências que ameaçam esquematizar e congelar o mundo circundante e sensível dos homens. (LUKÁCS, 1966b, p.386).

A eficácia da arte, portanto, tem como um de seus pontos principais essa espontaneidade que evidencia aspectos e conexões do mundo real que antes seriam ignorados, desfazendo fetichismos de maneira mais eficaz, muitas vezes, do que a própria ciência. A dialética está presente na obra pois a mesma tem como objetivo conformar o mundo refletido de forma fiel e direta, sendo “menos método e mais resultado do esforço de refletir verdadeiramente a realidade” (LUKÁCS, 1966b, p.387).

4.1 Espaço e Tempo

Nesse ponto, faz-se relevante a relação do espaço e do tempo, pois, em visões fetichizadas, o que ocorre é a separação desses dois fenômenos. Tal separação não passa de uma fetichização, já que no mundo real e, portanto, também na verdadeira arte, o tempo e o espaço nunca estão separados. A unidade dialética do espaço e do tempo, mesmo que contraditória, é central na conformação verdadeira de uma obra de arte, pois é central na realidade. E, em conformidade com o que foi abordado anteriormente: “esse co-pertencimento inseparável do espaço e do tempo é dialético” (LUKÁCS, 1966b, p.388). A dialética presente na arte possibilita a reprodução da relação espaço-tempo de forma a garantir a fidedignidade

do seu reflexo da realidade, conformando um mundo próprio que remete ao mundo real e, assim, evidenciando as relações de maneira desfetichizada. Como argumenta Lukács:

É uma questão de grande importância o fato de que toda arte criadora de mundos reflita realmente o mundo como um todo, de que a unidade e a multiplicidade dialética deste se expressem não somente no conteúdo conformado, mas também nas formas conformadoras; de que a obra que se apresenta com a pretensão de ser um mundo não se limite a uma seção fetichizada pelo conteúdo nem a um aspecto formalmente fetichizado. (...) Aqui nos limitaremos a sublinhar que, precisamente porque a arte tem que se orientar, em todas as suas tendências criadoras de mundo, pela evocação sensível, é preciso considerar categorias tão elementares como o espaço, o tempo e o movimento como condições prévias imprescindíveis de todo efeito possível. Toda arte é reconfiguração da vida humana, da evolução da humanidade. E como a determinação espacial e temporal da existência, a coexistência de ambas, constitui o fundamento objetivo de toda existência humana, em toda manifestação vital, e como, por outro lado, os meios homogêneos das artes prevêm imperativamente uma diferenciação segundo a espacialidade e a temporalidade, esses próprios meios têm que atentar para que sua diferenciação não volte a degenerar em uma separação fetichista. (LUKÁCS, 1966b, p.403).

Como vimos antes, na conformação de uma obra de arte, o artista deve elencar os elementos que irão compor seu meio homogêneo, eliminando tudo o que for supérfluo e concentrando na obra apenas o essencial. Isso se dá através de uma seleção quantitativa e qualitativa das determinações que estarão presentes na obra. Contudo:

(...) existem determinadas categorias sem as quais é impossível conformar um “mundo” em geral e que, portanto, apesar de todas as diferenças de ênfase, função, posição hierárquica, etc., não podem ser eliminadas totalmente de nenhum meio homogêneo. Entre elas se encontra o caráter espaço-temporal da realidade objetiva. (LUKÁCS, 1966b, p.392).

Esse caráter espaço-temporal, ao ser refletido na obra de arte, não se conforma como cópia idêntica da sua forma existente na realidade, mas ganha novas determinações que Lukács denomina de *quase-tempo* e *quase-espaço*. Assim, mesmo uma obra na qual o meio homogêneo predominante seja espaço-visual, a categoria do quase-tempo precisa estar presente. Da mesma forma que o quase-espaço é ineliminável das artes onde o meio homogêneo é predominantemente de caráter temporal. Dessa forma, a unidade dialética é mantida, preservando o aspecto desfetichizante da arte.

É verdade que determinadas artes, de acordo com seu meio homogêneo, possuem um caráter predominantemente espacial ou um caráter predominantemente temporal. Contudo, isso não significa que elas devam se encaixar em esquemas classificatórios, que cristalizam essas características predominantes em cada forma artística, como se pudesse existir uma arte puramente temporal ou puramente espacial.

A exemplo das artes figurativas, predominantemente visuais, o quase-tempo se faz presente no sentido de apresentar o momento em que “o movimento se faz sensivelmente visível” (LUKÁCS, 1966b, p.393). Por mais contraditório que isso possa parecer, uma pintura ou uma fotografia que apenas capta um momento estanque, o momento de “plenitude ou consumação”, falha em alcançar o nível artístico necessário para consumir-se como obra de arte. Falha em transmitir a ideia de transição, de ponto presente que remete ao passado e aponta para o futuro (LUKÁCS, 1966b, p.392). A ideia de movimento, nas artes figurativas, é essencial, portanto, para reproduzir com êxito o reflexo da realidade objetiva. A aparente contradição é superada justamente na presença do quase-tempo na imagem criada.

O movimento tem, pois, que conseguir uma exposição na qual o “de onde” e o “para onde”, sem destruir o momento instantâneo, único ao qual se pode dar forma, se façam imediatamente vivenciáveis, e sua qualidade, sua direção e sua essência se façam sensíveis de forma evocativa. (LUKÁCS, 1966b, p.394).

Ao utilizar o exemplo da música, dos temas que repetem-se ao longo da progressão de uma peça, Lukács esclarece as relações de temporalidade e movimento (tempo e espaço) que estão presentes na vida cotidiana, mas que refletem-se na fruição artística, possibilitando o surgimento do novo:

(...) o temporalmente posterior contém em si as determinações do que é precedente, mas de um modo elaborado, enriquecido, aprofundado, de tal maneira que o retorno factual ou mnemônico de um momento anterior, o contraste do passado com o presente, assume o conteúdo específico de uma evolução, e não apenas de um mero movimento. Esse fato básico do papel do tempo na vida dos homens se reflete nas artes do meio homogêneo temporal, a saber, a música e a literatura. Nessa evolução, o momento que abarca o reflexo consiste no decurso temporal, já que é um fator determinante da vida. Mas para poder fazer consciente uma tal evolução - pois a arte dá forma à sua autoconsciência - tem que deixar claro, sensível e evocativamente, os marcos e os pontos de inflexão desse caminho. O quase-espaço dessas artes, ao fazer que a sucessão temporal apareça dentro de seu alcance como uma coexistência, produz aquelas possibilidades de comparar os contrastes entre Antes, Agora e a perspectiva de Futuro com os quais pode reconhecer-se e viver real e unilateralmente a essência do novo surgido dessa evolução. Quando, na música, um tema ou uma melodia retornam, não se trata nunca de um mero retorno; mas, ao se fazer presente no seu modo anterior de manifestação, dá-se um salto para que o radicalmente novo e alterado apareça, de forma inequívoca, na situação que é mais uma vez criada. (LUKÁCS, 1966b, p.403).

O tempo e o espaço estão presentes não apenas na conformação da obra de arte, no seu aspecto objetivo, mas também na recepção por parte de quem as vê, ou seja, no seu aspecto subjetivo. A contemplação de uma obra visual, por exemplo, abrange um momento temporal. Já quando se trata de uma obra arquitetônica, o uso do espaço, seu deslocamento, os

diferentes pontos de vista possíveis, tudo isso abarca a espacialidade da recepção da obra, mas que se dá dentro de um decurso temporal. As contradições provenientes do copertencimento do quase-espço subjetivo com a temporalidade pura, da mesma forma que do quase-tempo com a espacialidade correspondente, dissolvem-se na medida em que ambos dizem respeito à mesma realidade, ao mesmo conteúdo factual, “os dois se esforçam a dissolver dialeticamente a mesma fetichização da imediatez.” (LUKÁCS, 1966b, p.399).

Parte dessa dissolução da fetichização da imediatez, proporcionada pelo quase-tempo e pelo quase-espço, conecta-se ao grau de indeterminação necessário a uma obra de arte para a conformação bem sucedida do reflexo estético, como veremos a seguir.

4.2 A Objetividade Indeterminada

Mais uma vez, Lukács parte dos fenômenos e das categorias presentes na vida cotidiana, e também nas ciências, para construir suas explicações sobre as categorias estéticas. Ao tratar sobre as determinações objetivas na ciência, o autor pontua que, mesmo em um campo onde a precisão e o rigor são fundamentais, é preciso garantir um espaço flexível para reelaborações, e readequações sobre o que é pesquisado. No pensamento cotidiano isso é ainda mais necessário, já que as ações prevêm praticidade e imediatez. Nesse sentido, “toda determinação, sem perder sua precisão e uniformidade, e até como proteção destas, tem que conter também elementos de indeterminação.” (LUKÁCS, 1966b, p.405). Tal nível de indeterminação possibilita a flexibilidade necessária para evitar cristalizações e hiperdeterminações que impedem correções futuras de possíveis erros e possibilitam o surgimento de novos desenvolvimentos. Além disso, evita-se, assim, a criação de dogmas e de preconceitos. Fruto das limitações da própria natureza humana, ou de suas finalidades práticas, o fato é que a quantidade infinita de determinações da realidade não pode ser assimilada em sua totalidade, resultando, portanto, na necessidade de uma objetividade indeterminada. Tais limitações ganham caráter positivo dentro do âmbito estético, na medida em que se tornam forças produtivas na criação do mundo conformado a partir do reflexo estético. Assim, o papel da objetividade indeterminada compõe um dos pontos fundamentais para atingir o caráter desfetichizador da obra de arte.

O papel da objetividade indeterminada particulariza-se de acordo com as diferentes formas artísticas: “um objeto da literatura que, na pintura teria que aparecer com todas as peculiaridades de sua existência imediata, sensível, converte-se literariamente em mero

elemento de uma ação determinada.” (LUKÁCS, 1966b, p.408). Na literatura, por exemplo, um excesso de descrição, de detalhamento de elementos que não dizem respeito às relações humanas, ou seja, uma objetividade hiperdeterminada, destrói a possibilidade de atingir um nível artístico elevado, falhando em lutar contra a fetichização da realidade. A objetividade indeterminada na arte tem importância ao concentrar apenas o essencial das questões humanas, que irão compor o todo da obra. Para exemplificar isso, Lukács, a partir de Lessing, fala do caso de Helena de Tróia, que jamais tem sua beleza física descrita, Homero apenas destaca a influência que a mesma tem no destino dos troianos:

(...) o grande poema, cuja duradoura eficácia deve-se, sem dúvida, ao seu modo de fazer sensível a vida interior humana, pode renunciar, de modo puro e simples, de dar forma ao modo de aparência externa de suas figuras, inclusive em casos nos quais, como ocorre com Helena, a beleza é o fator decisivo do destino encarnado na ação. Esse aparente paradoxo perde sua rigidez inicial se pensarmos que o drama, exceto nos últimos cinquenta anos, não dá jamais descrições de suas figuras, mas, apesar disso, estas se mantêm vivas na consciência dos homens ao longo dos séculos. (LUKÁCS, 1966b, p.408-409).

Além de remeter ao mundo real, a objetividade indeterminada é importante para despertar e manter o interesse do receptor da obra de arte. Tal interesse é importante pois é através dele que a passagem de homem inteiro para homem inteiramente pode ocorrer. Um nível equilibrado de indeterminação alcança de forma mais completa as questões profundas do gênero humano. Um desprendimento, uma atenção “relaxada” frente à obra, assim como uma tomada forçada da atenção, frutos tanto do excesso de indeterminação, quanto da hiperdeterminação, respectivamente, resultam no fracasso da arte em cumprir sua função evocativa pois falham em conquistar o interesse legítimo e comovente.

Nesse sentido, são essenciais, mais uma vez, as escolhas, qualitativas e quantitativas, do artista no momento da conformação do reflexo estético. Essa dação de forma depende muito dos detalhes que serão elencados pelo artista como relevantes ou não para a obra, tendo sempre como foco ressaltar as questões essenciais para o gênero humano. Essa escolha artística é, como já apontado anteriormente, determinada também pelo momento histórico-social de cada época, mas que remetem sempre às determinações reais do mundo real refletido. Um excesso ou falta de detalhe caem, novamente, nas deformações do reflexo estético e da objetividade, tanto hiperdeterminadas, ou demasiadamente indeterminadas.

Fazendo referência ao intercâmbio entre as experiências da vida cotidiana e a capacidade de recepção de uma obra de arte, Lukács observa que, em ambas as esferas, existe uma “relação dialética entre o interno e o externo” (LUKÁCS, 1966b, p.417) que permite que

interpretações, generalizações, e, no caso da vida cotidiana, trocas e comunicações entre os homens sejam feitas de forma satisfatória. Nessa relação, está presente a indeterminação do interno, que, a partir de observações e de experiências prévias, o que é interno se faz compreensível e apreensível a partir do externo. Nisso, mais uma vez, está presente a questão da particularidade, na medida em que: “A conformação do externo só pode produzir uma superação da singularidade na particularidade; é impossível realizar com objetos que aparecem em sua pura visualidade uma generalização até o propriamente universal e, com ela, uma superação concreta da universalidade na particularidade.” (LUKÁCS, 1967a, p.259). Por isso a importância da presença de uma objetividade indeterminada. Utilizando como exemplo as artes figurativas, Lukács afirma:

A objetividade indeterminada das artes figurativas possui precisamente a função estética de realizar essa consumação categorial ao posicionar a universalidade como força da existência humana e, simultaneamente, superá-la na particularidade, contribuindo assim com a verdade da vida, segundo a qual o interno e o externo constituem uma unidade dialética inseparável, que irrompe do reflexo estético. (LUKÁCS, 1967a, p.260).

Com isso, é imprescindível o equilíbrio na conformação da objetividade indeterminada, para que o papel da interioridade e sua relação dialética com o externo se faça apreensível, evitando um empobrecimento ou um enrijecimento do mundo conformado. A desfeticização só será possível se a objetivação possuir uma determinação “viva e animada que faça os momentos internos, necessariamente indeterminados, ricos, profundos e poéticos.” (LUKÁCS, 1966b, p.422). Em resumo, na dialética do interno e do externo, na sua união com a objetividade indeterminada refletidas na obra de arte, ocorre que:

Em primeiro lugar, o externo é reduzido ao puramente visual. Tudo o mais na vida que contribui para formar essa exterioridade está ausente. Em segundo lugar, a relação entre o interno e o externo tem um caráter essencialmente generalizado. Na vida, tudo está ligado a propósitos práticos, embora muitas vezes mediados - mesmo quando se trata das questões mais sutis de amizade ou amor - por outro lado, diante da obra de arte há uma suspensão de tais posições de caráter teleológico. Naturalmente, as figuras da obra podem encontrar-se nas relações mais dramáticas entre si, mas o espectador permanece um mero espectador do ponto de vista da prática imediata. Por isso, a interioridade, que pode ser experimentada pela exterioridade visualmente conformada, perde muito de sua particularidade individual; se ergue à altura de uma certa generalização, e o trabalho artístico de tipificação encontra nesse comportamento de receptividade uma disposição mais autêntica. Em terceiro lugar, o receptor entra, no que diz respeito ao mundo objetivo conformado (paisagem, animais, plantas, interiores, etc.), em uma relação análoga àquela que mantém com os homens na vida. A essência antropomorfizadora da arte se expressa com mais força no fato de que ela não dá a todos os objetos uma forma em seu puro *ser-em-si*, mas em sua referencialidade ao homem. (...) Pois, em

contraposição direta com o estado de espírito da vida, o humano aqui é inerente aos objetos (à sua conexão, ao seu conjunto concreto). Uma parte considerável da luta artística pela reprodução do objeto está precisamente ligada ao esforço de representar essas relações antropomorfizadoras do homem com o mundo objetivo, mas de tal modo que essas relações apareçam puramente como propriedades visuais dos objetos representados, como suas relações visuais recíprocas. (LUKÁCS, 1966b, p.418-419).

4.3 Inerência e Substancialidade

A análise de Lukács nesse ponto tem como objetivo elucidar a relação imediata entre essência e aparência. Essa relação tem ligação direta com a desfetichização, já que o que ela faz é mostrar ao homem sua ligação e seu papel com o mundo real, que na arte é refigurado é apreendido como mundo próprio dos homens. Tal refiguração possui sempre um caráter histórico-temporal, diz respeito a um contexto temporal específico no qual os homens da época estão inseridos, tratando-se de uma determinação concreta da realidade presente. “Por isso o mundo dos deuses homéricos não é nada fetichístico; o leitor de tempos posteriores não crê na sua existência, mas o vive como elemento vivo de um estado de crescimento do gênero humano, tal como efetivamente foi.” (LUKÁCS, 1966b, p.429). A síntese dialética do interno e do externo, como visto anteriormente, é o que permite a universalização do conteúdo (e da forma), remetendo sempre ao mundo dos homens, preservando a essência permanente do gênero humano.

Aqui, está contida novamente a categoria da inerência, pois ela: “é, precisamente, a categoria na qual faz-se visível a relação entre o individual, único, e as ordens superiores na qual ele pertence (espécie, gênero, etc.)” (LUKÁCS, 1966b, p.436). Ela expressa a compreensão conceitual, mental, das conexões superiores, complexas, dentro da relação de substantividade presente na realidade. Por se tratar das relações de substancialidade na realidade, a categoria da inerência exerce um papel importante também no caráter desfetichizador da arte:

A complexidade de tais relações produz ininterruptamente para o pensamento o perigo da fetichização. E isso em duas direções. Em primeiro lugar, há o perigo de que a categoria que expressa o universal assuma uma figura independente na filosofia (idealista), arrancada do vínculo íntimo com a particularidade e a singularidade, hipostasiando-se assim em uma essencialidade para-si. (...) Em segundo lugar, também é possível e comum outra fetichização oposta, que vê nessas generalizações meros produtos do pensamento humano, algo que por sua essência é meramente subjetivo; com essa concepção, todo o mundo aparente sofre uma fetichização do tipo oposto, típica de toda classe de positivismo. Mas, uma vez que este ou aquele conceito tenha sido fetichizado, é claro que com isso todas as relações

e situações em que ele aparece de forma determinante também devem sofrer uma fetichização. Não é possível hipostasiar a ideia fetichizada da realidade suprema, a única verdadeira, sem ao mesmo tempo fazer do mundo real aparente um cosmos fetichista de imitações nebulosas. Como é impossível degradar o ser existente a um mero instrumento técnico intelectual de natureza subjetiva e ao mesmo tempo preservar a estrutura real dos fenômenos, é impossível não dissolvê-los em uma pura subjetividade imediata. Quanto mais subjetiva e utilitária se concebem os diversos aspectos pelos quais se percebem conexões categóricas, mais intensa é a fetichização. (LUKÁCS, 1966b, p.433).

A inerência é importante, portanto, pois, no reflexo estético, a individualidade dos homens é o centro da generalização artística do caráter humano, genérico, sendo necessário um equilíbrio entre a determinação e a casualidade, possibilitado, justamente, pela inerência. O individual e o genérico, ou o “indivíduo médio classista” e a “personalidade concreta”, formam uma contradição na vida cotidiana que faz parte do processo histórico. Tal contradição da individualidade do homem não pode ser superada na arte, mas deve ser apresentada por ela como uma “unidade sensível e significativa”. Nisso, em relação de vínculo com a *inerência*, se faz relevante o papel da *substancialidade*:

(...) para a arte, essa unidade é o alfa e o ômega da conformação do mundo; por isso nela a substancialidade é tão importante. E, por isso, todas as forças objetivas da vida precisam encarnar em pessoas, em suas qualidades pessoais, nas relações de um homem concreto com outro tão concreto quanto, e só podem se representar como elementos orgânicos de indivíduos unitários. (LUKÁCS, 1966b, p.438).

Fazer dessa unidade dos homens algo sensível dentro do reflexo estético é, segundo Lukács, a função primária da inerência; refletir os momentos constitutivos da personalidade do homem que derivam da participação individual em ordens sociais superiores. E é a substancialidade objetiva constitutiva da realidade que permite e serve de sustentação para a construção dessas relações. Porém, na arte, a substancialidade objetiva do mundo não apenas contém o homem, mas torna-se inerente a ele. O homem torna-se o centro do seu *ser-homem do homem*, “o núcleo do homem (do humano) converte-se em substância” (LUKÁCS, 1966b, p.439).

Nisso está contido o papel central da particularidade (*besonderheit*) no estético. Entre o singular e o universal, encontra-se a particularidade (*besonderheit*) do gênero. Não como ponto fixo, mas como área de ação, centro organizador de movimentos centrípetos e centrífugos. A particularidade estética atua, portanto, como superação harmoniosa dos extremos *subjetividade* e *objetividade*, *essência* e *aparência*, superando dialeticamente a *singularidade* e a *universalidade*. Assim, a totalidade intensiva da obra de arte tem no

fundamento da sua referencialidade o que é particular ao gênero humano, não o meramente particular (*partikularität*), cotidiano, nem o meramente singular ou universal.

A superação do singular e do universal, no âmbito estético, ocorre na medida em que:

(...) o destino da humanidade é sempre terreno, cismundano, concreto; para preservar esse caráter - e a isso aspira a arte - não se pode elevá-lo até a universalidade real; é, sem dúvida, indiscutível que de todo destino humano - inclusive de um destino artisticamente conformado - se pode inferir consequências universais, mas, apenas mediante um processo de generalização desantropomorfizador; e nesse caso, para esse tipo de conteúdo, a arte perde sua natureza estética e se converte em matéria do conhecimento. (...) Em seu modo de aparição originariamente estético, o mundo humano e objetivo não possui essa universalidade. (...) A universalidade mais ampla da validade estética vai sempre de homem a homem, e essa atmosfera estética do antropocêntrico não permite que surja nenhuma universalidade em sentido próprio, uma universalidade que na efetiva conformação artística ultrapassa os limites desta. Por outro lado, o vínculo com a humanidade não permite que nenhuma singularidade permaneça em sua nudez espontânea, em sua específica oclusão substantiva. Se a tensão da validade estética de homem para homem, por meio da conformação do que é próprio da humanidade, do que se refere ao homem, também se desenvolve no mundo dos objetos, cada indivíduo precisa ultrapassar a si mesmo como singularidade, precisa generalizar suas determinações intrínsecas de tal forma que elas sejam capazes de resistir a essa tensão. Em resumo: cria-se uma atmosfera de particularidade. (LUKÁCS, 1967a, p.237-8).

Por isso, mais uma vez, a arte remete e sempre deve remeter apenas ao humano. Nisso, toda casualidade, todo acidente e todo detalhe existem como forma de vinculação ao homem, não são meros “acazos”. Todo acidente é inerente à própria substância da arte, constituindo parte do destino do homem na obra, todo detalhe é unidade essência-aparência. Assim: “no reflexo estético, os dois pares de relações *substância-acidente* e *essência-aparência* transitam de um a outro e convergem-se em uma unidade contraditória” (LUKÁCS, 1966b, p.440).

Em resumo:

A categoria da inerência permeia, pois, a estrutura da obra de vários modos: através dela, o individual, sem perder sua individualidade, participa de ordens superiores; através dela, essas ordens aparecem desfeticizadas, como relações entre homens, como objetos que mediam essas relações; através dela, finalmente, os detalhes assumem seu peso na composição do todo. (...) Quando ela está ausente, quando é substituída por ligações meramente causais ou por meras interações, a unidade viva da obra de arte desaparece e o seu poder evocativo afunda-se (...) até o nível baixo de apenas despertar o interesse pelo conteúdo, captando o espectador, sem por isso abraçar e comover o homem inteiramente para fazer desta emoção um novo conteúdo vital do homem inteiro que regressa à vida cotidiana, mas permanecendo

uma excitação isolada, também acessível sem qualquer arte. (LUKÁCS, 1966b, p.446).

4.4 Causalidade, Acaso e Necessidade

Ao tratar sobre a *necessidade*, Lukács a vincula, a partir de Hegel, às categorias da *substancialidade* e da *essencialidade*, contrastando com certas correntes filosóficas posteriores a Hegel, como Schopenhauer, que enfatizam de forma exclusiva a relação da categoria da causalidade com a da necessidade. O filósofo húngaro chama atenção para o fato de que a causalidade é apenas uma das categorias determinantes no complexo das necessidades, mas não a única. Tratar a necessidade de forma isolada, mecânica, assim como ignorar sua importância, é fetichizar a realidade.

O mesmo tipo de distorção pode ocorrer no âmbito estético. No entanto, existe uma tendência, pelo próprio caráter dialético e desfetichizador da arte, a evitar cair nessa visão distorcida da realidade. Isso ocorre pois a verdadeira arte procura situar as categorias, como a *causalidade*, dentro da “totalidade do mundo esteticamente refletido”, onde a *necessidade* se faz presente em relação à totalidade dos momentos. As vinculações na totalidade da obra através das ações, situações, sentimentos, etc, são comuns no reflexo estético. Lukács questiona, porém, se essa vinculação é suficiente para alcançar com sucesso um reflexo evocador e fiel da realidade. Tais categorias, segundo o autor, devem respeitar exigências hierárquicas da composição da obra:

Falamos dessa hierarquia em relação às categorias substância-acidente e aparência-essência, mas não é necessária uma análise detalhada para ver que estas, por razões estritas de composição, convergem para o par oposto necessidade-acaso, ou seja, que sua hierarquia também deve incluir esse par como conteúdo. Esta exigência hierárquica não é de maneira alguma formal; nela, pelo contrário, manifesta-se o mais essencial do conteúdo poético, ou seja, o esforço de refigurar fielmente a vida na união da sua complexidade e da sua legalidade. Mas a fidelidade consiste apenas na relação da totalidade da obra com a totalidade da vida, e esta, como consequência do pluralismo, já várias vezes sublinhado, das artes, deve ser sempre contemplada no quadro das necessidades de um determinado gênero; (...) Em última instância, não se pode produzir a imagem da vida na sua totalidade sem que se faça evidente sua necessidade. E tampouco não é possível realizá-la se não se evidencia as casualidades em cujo caos aparente se impõe concretamente a necessidade concreta (LUKÁCS, 1966b, p.450).

Esse caos aparente, produzido pela totalidade da obra, forma uma unidade que engloba todas as ações, todos os personagens e todo o contexto da história, criando uma homogeneidade dos elementos na substância específica da obra. Assim: “Esse complexo de

substâncias, que participam do todo fundamental, dá o critério característico das cadeias causais sempre presentes.” (LUKÁCS, 1966b, p.451). Fica claro, então, a relação da unidade dialética entre necessidade e causalidade na totalidade da obra:

Isso imediatamente esclarece algo muito importante: as conexões causais que são adequadas para apresentar mais claramente a substância de uma figura ou para promover seu desenvolvimento interno, sua marcha para sua própria consumação, perdem assim o caráter de mera e nua causalidade. Ou seja: continuam sendo em si o que são, mas, como consequência dessa sua função na dinâmica da totalidade, não se encontram mais em contradição antagônica com a necessidade que se manifesta na composição do todo. A tarefa do poeta não é, então, enfraquecer ou suprimir por uma motivação cuidadosa o caráter casual de tais conexões causais; o papel que desempenham desse ponto de vista em uma etapa da composição é suficiente para a superação descrita, e tudo o que se acrescentar a esse mero fato, ao acaso, será mais um fardo do que uma ajuda. (LUKÁCS, 1966b, p.452).

Lukács cita um trecho de *Guerra e Paz*, de Tolstói, para exemplificar como uma coincidência, um encontro casual entre dois antagonistas, está intimamente conectada com a totalidade da obra e diz respeito à necessidade histórico-humana que dela nasce. Esse mero acaso, aparentemente desprezioso do ponto de vista da criação literária, é o que justamente fornece uma proximidade do reflexo estético em relação à vida real, remetendo ao todo da obra e do mundo nela conformado, fortalecendo as conexões presentes. As determinações causais de uma obra mostram-se, portanto, como parte derivada das determinações da própria realidade, como parte da unidade dialética entre essência e aparência, fundamental para toda conformação estética. Como afirmado por Fortes:

Todo acaso, ou a presença figurada da dimensão fenomênica da vida, é na obra estética componente expressiva da essência. Na obra de arte o fenômeno é imediatamente essência, a forma descritiva de um simples acaso, de algo que na vida cotidiana pode ser entendido como mero fenômeno, compõe a dação de forma necessária para a expressão do conteúdo essencial ao qual se quer dar a devida ênfase. A transformação categorial própria da dimensão estética faz com que a aparência seja ao mesmo tempo essência. (FORTES, no prelo).

Em seu texto “Narrar ou descrever?” Lukács, tratando da importância da vivência narrativa ao invés da mera descrição e observação na obra literária, defende a presença do acidente como parte constituinte de toda grande arte. Segundo ele:

Sem elementos acidentais, tudo é abstrato e morto. Nenhum escritor pode representar algo vivo se evita completamente os elementos acidentais; mas, por outro lado, precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. E será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente "necessária"? Ou não será, antes, a relação necessária dos personagens com as coisas e com os

acontecimentos - nos quais se realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem? (LUKÁCS, 1965, p.45-6).

Ao tratar desses exemplos da conexão da causalidade com a necessidade e com a totalidade da obra, o filósofo húngaro foca sua exposição em obras da literatura, mas lembrando que cada gênero possui particularidades próprias, derivadas das relações entre o meio homogêneo e quase-tempo/quase-espaço, que devem ser analisadas separadamente, sendo possível diferenciá-las apenas com o estudo de obras individuais. Contudo, o mesmo afirma que o decisivo entre os diferentes gêneros é que “a fundamentação estética ultrapassa a mera causalidade e ganha sua força do conteúdo total da composição, da substancialidade do todo e das partes” (LUKÁCS, 1966b, p.460).

CAPÍTULO 5 - O HOMEM COMO NÚCLEO OU COMO CASCA

A relação do homem como centro do reflexo estético e a conformação de um mundo próprio na obra de arte tem grande relevância no estudo da Estética, já que a verdadeira arte cria um mundo próprio no qual o ponto de referência é o homem. Qualquer deformação dessa relação e dessa referência, dessa relação sujeito-objeto, resultam no fracasso da obra enquanto arte. Como vimos anteriormente, o reflexo correto da realidade é imprescindível para o êxito de uma obra sem fetichismos, e por se tratar sempre de um reflexo antropomórfico, o homem deve estar contido em seu centro, ser o seu núcleo. Faz sentido, portanto, a afirmação de Lukács de que “a criação artística é, de uma só vez, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida” (1966b, p. 465). Essa duplicidade revela a “totalidade dinâmica de todas as determinações essenciais”. Ao não ter isso em conta, tendências artísticas caem em um falso subjetivismo ou em uma falsa objetividade, falhando em conformar um reflexo fiel da realidade. O “núcleo da vida”, como veremos, diz respeito ao homem.

A arte sempre trava uma luta contra essas deformações, em nome do resgate de uma personalidade humana que seja rica e em sintonia com a potência do gênero humano. Porém, é na vida cotidiana, no mundo real, que o homem pode desenvolver-se e alcançar níveis mais profundos e complexos dessa riqueza humana disponível. A partir disso, é possível afirmar que:

(...) um desenvolvimento real da personalidade humana só é possível no mundo, em ininterrupto intercâmbio com o mundo; tanto um homem que se feche essencialmente em si mesmo, quanto um homem que se entregue sem defesa ao seu entorno e se adapte incondicionalmente a ele, têm que se converter em inválidos mentais. Um impulso para a integridade do humano encoraja, de forma mais ou menos consciente, a maioria dos homens, desde que a estrutura social de sua época não os tenha deformado intimamente até o ponto de sentir a própria deformação como condição necessária para sua existência. (LUKÁCS, 1966b, p.469).

Esse impulso para a integridade é o que compõe, inclusive, a personalidade artística, a subjetividade estética, estimulando criações que reforcem essa necessidade de luta pela dignidade do homem. E tudo isso surge da relação do homem com a realidade e da necessidade de apreender essa relação da melhor forma possível através de um reflexo *dialético*. Como vimos antes, o materialismo espontâneo e a dialética do cotidiano fazem parte dessa troca constante entre o homem e o mundo e são fundamentais para o sucesso dessa relação, sendo relevantes também para a criação artística:

A dialética do reflexo estético - que decide sobre a fidelidade e a profundidade, sobre a verdade e a riqueza, sobre a mundanidade e o poder evocador das obras de arte - parte, antes de tudo, da interação aqui analisada entre a objetividade e a subjetividade. Somente quando o sujeito criador é capaz de conceber a referencialidade dos objetos ao homem (ao gênero humano) como síntese das próprias determinações intrínsecas desses e, ao mesmo tempo, é capaz de fazer desenvolver organicamente as reações do homem em relação ao seu mundo circundante partindo de uma substância ativa, unitária, que abarca tudo isso, somente então pode surgir este equilíbrio tensional de subjetividade e objetividade como uma nova síntese unitária e imediata, substancial e evocadora. (LUKÁCS, 1966b, p. 472).

Existe, portanto, uma inseparabilidade do sujeito criador e do “que” é refletido e “como” é refletido. Como diz Lukács, citando Gorki: “Uma arte rica e autêntica só pode nascer a partir de uma vida rica” (LUKÁCS, 1966b, p.472).

Segundo Lukács, a noção de reflexo estético nas artes, porém, costuma encontrar resistência no debate da estética. Correntes como o surrealismo e o expressionismo negam tal teoria, “deduzindo a arte inteira de uma enigmática autoatividade de um sujeito sem mundo” (LUKÁCS, 1966b, p.473). O vínculo do homem com a sociedade e a complexidade dessa conexão são ignorados, ignorando assim a essência ontológica do homem como ser social, defendida por Lukács a partir de Marx. As consequências disso na arte são as mais diversas, mas sendo uma das principais a deformação do reflexo estético. Lukács justifica que apenas com Marx a noção de reflexo dialético, a partir do materialismo dialético, ganhou força. Antes, o materialismo mecânico ou a dialética idealista predominavam, sendo incapazes, dentro do debate da estética, de resolver tais questões. Como temos visto, a dialeticidade da relação sujeito-objeto ou da subjetividade com a objetividade são centrais para o presente debate. Por isso o destaque dado à teoria materialista-dialética do reflexo se justifica, já que a mesma é capaz, a partir do fenômeno concreto, de deduzir as relações entre subjetividade e objetividade com maior precisão. Como escreve Lukács:

Somente a dialética materialista, que não faz – como Hegel – o trabalho abstrato do espírito, mas o trabalho real sob a base do devir homem e do desenvolvimento do homem, é capaz de formular científica e corretamente a realidade também nas questões estéticas. Somente nessa filosofia é possível apreender corretamente a objetividade social da respectiva condição do mundo, o papel da atividade social humana na origem e no desenvolvimento da arte, sem que a relação do homem com a natureza seja rígida e incorretamente separada de sua atividade social. Sobretudo, a visão marxista do trabalho pode fornecer uma solução materialista para as dificuldades intransponíveis que Hegel apresenta mais de uma vez em conexão com suas intuições geniais. Isso é possível porque a concepção marxista do trabalho inclui tanto o metabolismo da sociedade com a natureza – ou seja, a conexão das categorias de trabalho com suas precondições naturais – como a

mudança dessas precondições em relação ao desenvolvimento social do trabalho. (2020b, p.250).

Ao se tratar da subjetividade ou da relação sujeito-criador com a obra de arte, assim como do pertencimento do sujeito na sociedade, o materialismo dialético consegue esclarecer de forma profunda a função da subjetividade no reflexo estético, abarcando o homem “na sua totalidade, com sua personalidade inteira, ou seja, também na sua inteligência, sua moral, etc.” (LUKÁCS, 1966b, p.474). Esse debate é central pois:

A vinculação consciente com a sociedade ou a imaginária independência absoluta do sujeito não são meras diferenças “sociológicas” - como pensam a maioria dos filósofos burgueses - mas, pelo contrário, afetam diretamente a essência humana, ao ser do homem e, portanto, suas capacidades estéticas. (LUKÁCS, 1966b, p.475).

E ainda:

(...) se a diferença fosse simplesmente sociológica, o homem poderia isolar-se à vontade dos problemas sociais de sua época, viver como um átomo, sem prejudicar ou deformar seu ser ao fazê-lo, nem, portanto, deformar também sua capacidade de reproduzir corretamente o mundo interno e externo. Mas, se ao contrário, o homem é social por sua essência “ontológica”, então essa existência como “átomo” não passa de imaginária, é internamente falsa, contradiz sua própria base objetiva, e essa discrepância não pode durar indefinidamente sem danificar seriamente o sujeito como tal. (LUKÁCS, 1966b, p.475).

Assim, o que realmente importa para o reflexo estético é conseguir captar a totalidade das relações entre as categorias, sem isolar o papel de mediador do homem e de sua subjetividade nesse processo. Com isso, o tema central deste debate vem à tona a partir de um trecho do poema “Ultimatum” de Goethe, do qual Lukács extrai e expande o sentido do homem como “núcleo ou como casca”:

Por isso, vos digo pela última vez:
a natureza não tem núcleo nem casca;
olhai antes para vós próprios,
se sois uma casca ou um núcleo.

(GOETHE citado por LUKÁCS, 1966b, p.478).

Esses versos, em conjunto com os versos finais do poema - “Não está o núcleo da natureza/ No coração dos homens?” - compõe o ponto de partida sobre desenvolvimento da relação sujeito-objeto feita por Lukács. O filósofo húngaro justifica que a expansão de sentido - do científico para o estético - é possível pois justamente nesses últimos versos Goethe adiciona um sentido estético a suas considerações ao indicar o núcleo como o coração dos

homens. Segundo ele: “A pergunta sobre se o homem é núcleo ou casca significa se ele é - humanamente falando - digno e, portanto, capaz de refletir adequadamente o mundo, se sua personalidade é adequada para ser “espelho do mundo” (LUKÁCS, 1966b, p.479). O que nos interessa, no momento, é perceber que esse esforço de Lukács em ressaltar a importância da referência às coisas humanas na objetividade do reflexo estético tem como finalidade evidenciar que o que é central na arte é a substancialidade do homem, fazendo com que o mesmo seja um elo entre sua personalidade e a humanidade contida na própria substancialidade. Nas palavras do autor: “(...) o que temos chamado de nuclear no homem é precisamente o elo mediador mais importante entre a personalidade humana e a humanidade nela presente, entre suas manifestações internas e externas.” (LUKÁCS, 1966b, p.480). A “casca”, ao contrário, seria tudo aquilo que aproxima-se das visões fetichizadas da vida, como vimos anteriormente. Assim:

(...) o caráter nuclear do homem se manifesta em sua capacidade de perceber, pensar e sentir o interno e o externo em sua unidade, e no fato de que esse caráter nuclear é ao mesmo tempo pressuposto e consequência de tal visão, enquanto, inversamente, a natureza do homem como uma casca encontra-se em uma relação não menos necessária com o rompimento do vínculo entre o interno e o externo. (LUKÁCS, 1966b, p.482).

E essa unidade entre o interno e o externo provém da própria realidade, da própria vida cotidiana, faz-se presente de forma imediata nas diversas situações e vivências do mundo. A unidade de ambos, portanto, é o que os define: “(...) toda arte, todo efeito artístico, contém uma evocação do núcleo vital humano - o que leva a cada receptor a pergunta goethiana de se ele próprio é núcleo ou casca - e, ao mesmo tempo, inseparavelmente dela, a uma crítica da vida.” (LUKÁCS, 1966b, p.501). A aparente tensão entre o interno e o externo não passa de uma falha na percepção da sua identidade. Para a estética, essa unidade torna-se ainda mais relevante e intensa, pois sem ela, negando-a, o que também se nega é a relação entre o homem e o gênero humano. Sem ela, a função orientadora e evocativa da arte para a vivência receptiva não pode ocorrer.

Lukács credita, em certa medida, a Kierkegaard essa herança de uma visão individualizante e particularista dominante hoje em dia, bem servida pelo capitalismo e que tornou-se base ideológica da prática artística de muitas personalidades.

A fetichização do mundo humano circundante a ponto de transformá-lo em um sistema irracional de poderes absurdos e anti-humanos, a fetichização da interioridade humana em uma mônada sem janelas, hermeticamente fechada e fechada em si mesma, cuja manifestação tem necessariamente de ser incompreendida pelos outros e que, por sua vez, também não consegue entender sua própria manifestação, empobrece o conteúdo e desfigura as

formas de tal modo que é mesmo impossível expressar artisticamente a refiguração do modelo, a anti-humanidade do capitalismo contemporâneo, o absurdo total da vida humana nele. Pois assim como na realidade social objetiva o homem só pode se isolar em sociedade, também a inexpressividade concreta de um estado de espírito pressupõe objetivamente a relação normal entre o interno e o externo, mesmo que perturbada em determinados casos. (LUKÁCS, 1966b, p.483).

A separação do interno e do externo conecta-se a uma outra questão já aludida, a saber, da unidade conteúdo-forma. Filósofos idealistas como Platão e seus herdeiros posteriores, passando por Kant e Schiller, defendem a radical separação entre forma e conteúdo. Schiller diz: “Em uma obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo não importa nada, a forma tudo.” (SCHILLER citado por LUKÁCS, 1966b, p.486). Sobre Schiller, o autor húngaro questiona se essa visão distorcida da realidade não seria uma forma de defesa contra as expressões estéticas fetichistas da sociedade burguesa que ganhavam destaque cada vez maior nos conteúdos artísticos de sua época. Assim, Schiller estaria defendendo a dignidade humana ao ir contra tais manifestações de conteúdo fetichista, defendendo, portanto, a pura forma. Lukács argumenta, porém, que a aparente separação entre forma e conteúdo, inclusive na vida cotidiana, onde o conteúdo seria o dominante, enquanto que na arte a forma dominaria, se trata apenas de uma diferença qualitativa assumida nos diferentes âmbitos de relação forma-conteúdo. E essa diferença qualitativa se conecta, na arte, às escolhas artísticas feitas durante o processo criativo, onde o artista, a partir de sua subjetividade estética, como vimos, deve elencar os temas que melhor adequam-se às suas finalidades, trazendo o equilíbrio forma-conteúdo:

O trabalho poético não consiste, portanto, em dar forma a algo informe em si mesmo, mas em romper a conformação vital imediata de um material e encontrar, para o núcleo assim exposto, a forma estética que lhe é especificamente adequada, a forma desse conteúdo particular, a forma de uma nova imediatez evocativa. Na determinação desta forma, o conteúdo do material temático é, evidentemente, de importância decisiva; mas não de acordo com uma objetividade abstrata, mas no sentido da intenção do poeta ao escolher o material e da intencionalidade objetiva deste material para tal elaboração. (LUKÁCS, 1966b, p.489).

O artista deve, então, superar dialeticamente o mundo real para poder conformar um mundo próprio a partir do reflexo estético da realidade, “destruindo” a forma original e conformando uma nova, adequada à esfera artística. Dessa maneira, a nova forma artística consegue expressar de forma fiel o conteúdo da realidade refletida, possibilitando a criação da identidade *forma-conteúdo*. A aparente contradição entre as formas da realidade e a nova forma estética é o que permite que o conteúdo seja expresso na sua pureza e essência, já que sua expressão é possibilitada justamente pela forma artística criada. Tudo isso tem como

objetivo o sucesso da evocação do sujeito receptor da obra de arte, tomando-o por inteiro a partir do contato com o conteúdo e desfazendo a aparente contradição.

5.1 A Catarse Como Categoria Geral Da Estética

Ao tratar sobre a recepção, no entanto, o efeito da obra difere-se do processo criativo. O ato criativo “leva os conteúdos vitais, esteticamente purificados e homogêneos à plenitude formal, à identidade de conteúdo e forma, à culminação do conteúdo na forma concreta da obra” (LUKÁCS, 1966b, p.492), enquanto que o efeito da obra “orienta o receptor no mundo da obra, com a ajuda do meio que fundamenta o sistema formal e que o possibilita” (LUKÁCS, 1966b, p.492). Além disso, a receptividade da obra possui uma determinação dupla, segundo Lukács, na qual atua, ao mesmo tempo, uma familiaridade com o mundo refletido e, por outro lado, um descobrimento em relação ao mundo novo conformado. Essa sensação de domesticidade do mundo da obra é fundamental para que se possam produzir efeitos estéticos autênticos no receptor, facilitando com que ele adentre o mundo da obra de forma sensível e aproprie o seu conteúdo. Contudo, e nisso faz-se mais relevante o caráter duplo da determinação estética, o contato com uma obra de arte não pode resumir-se à simples transmissão de conhecimento ou de emoções. Isso ocorre no âmbito científico ou da vida cotidiana. Na arte, porém, é necessário haver uma separação da cotidianidade, mesmo que mantendo o contato e a referência ao mundo real:

(...) o que chamamos de mundanidade das obras de arte consiste precisamente em tal confronto do receptor com a essência da própria realidade, que, portanto, não pode mais ser a própria vida imediata, mas “apenas” seu reflexo estético. Assim como no processo de criação o conteúdo torna-se cada vez mais saturado com a forma até que a identidade da forma e do conteúdo como a estrutura da obra seja realizada, assim também o conteúdo, o “mundo” que constitui o objeto da experiência puramente receptiva, é, desde o primeiro momento e em todos os seus poros, o produto da forma particular que cunhou o conteúdo concreto da obra em questão. (...) Os vários meios homogêneos podem diferir muito não apenas de acordo com as artes, mas também de acordo com as personalidades dos artistas e até mesmo de acordo com a individualidade das obras: mas todos eles têm a característica comum de transpor o receptor para o “mundo” particular de cada obra (...) e de vinculá-lo a ele precisamente por sua homogeneidade, por sua intenção de orientação de acordo com o plano das experiências evocadas. O fracasso da criação de forma só pode ser razoavelmente entendido como o resultado do fracasso do artista em incorporar à sua obra a homogeneidade abrangente do mundo que ele pretendia e, com ela, a força imanente e intrínseca da orientação. (LUKÁCS, 1966b, p.493).

E isso tudo tem como objetivo a transformação do homem inteiro em homem inteiramente tomado, inteiramente orientado à universalidade do meio homogêneo. Para isso, a suspensão das finalidades práticas, a orientação total para a receptividade estética torna-se fundamental, fazendo com que as situações da vida cotidiana afastem-se e deixem espaço para a recepção do novo mundo conformado na obra de arte:

O poder orientador e evocativo do meio homogêneo penetra na vida espiritual do receptor, subjuga sua maneira habitual de ver o mundo, lhe impõe, antes de tudo, um novo "mundo", preenche-o com conteúdos novos ou vistos de um novo modo e faz com que ele receba esse mundo com sentidos e pensamentos rejuvenescidos e renovados. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente, portanto, atua aqui como uma ampliação e um enriquecimento de conteúdo e forma, de modo efetivo e potente, de sua psique. Novos conteúdos chegam até ele, enriquecendo seu tesouro vivencial. O meio homogêneo o orienta a recebê-los, a se apropriar do novo do ponto de vista do conteúdo e, assim, desenvolve simultaneamente sua capacidade perceptiva, sua habilidade de reconhecer e desfrutar das novas formas objetivas, das novas relações, etc. (LUKÁCS, 1966b, p.496).

Essa recepção estética, porém, possui, por parte do receptor, seu *antes e depois*. O sujeito não é mera *tabula rasa* que se deixa preencher de impressões inéditas e totalmente independentes de suas experiências anteriores. Pelo contrário, as vivências do receptor, suas idiossincrasias, sua posição de classe, sua idade, seus pensamentos, etc, estão presentes no contato com a obra, encontram-se de forma rica e, por vezes, contraditória. O meio homogêneo atua como elo de quem é receptor com o efeito da obra a partir da sua entrega total, da sua suspensão concreta. Contudo, os confrontos presentes nesse processo são diversos, múltiplos, sendo talvez impossível abordá-los de forma individual. Ao mesmo tempo que um burguês pode se ver tocado por uma obra que trata do proletariado, é possível também que “uma sensibilidade artística viva e apaixonada e o pressentimento de sua infalível eficácia entrem em conflito com as tarefas do homem inteiro que vive na realidade” (LUKÁCS, 1966b, p.497), como no exemplo dado por Lukács, a partir do relato do escritor russo Gorki, de Lenin evitando ouvir Beethoven pois era necessário manter seu espírito firme em vista da Revolução:

Gorki descreve esse conflito de forma muito gráfica em suas memórias de Lenin. Ele conta que Lenin estava ouvindo as sonatas de Beethoven em uma reunião e disse: "Não conheço nada mais belo do que a *Appassionata*, e poderia ouvi-la todos os dias. É uma música maravilhosa, mais do que humana. Sempre penso, talvez com um orgulho ingênuo e infantil, que os homens são capazes de tais milagres." Em seguida, ele franze os olhos, sorri e termina com amargura: "Mas não consigo ouvir música com frequência. Ela mexe com os nervos, dá vontade de falar bobagens e acariciar a cabeça dos homens que vivem neste inferno imundo e, ainda assim, conseguiram

criar tanta beleza. E hoje não é permitido acariciar a cabeça de ninguém, porque eles arrancam sua mão. Bater é a coisa certa a se fazer com as cabeças, bater sem piedade, mesmo que no ideal sejamos contra toda violência dos homens. Hum, hum, temos um trabalho diabolicamente difícil". (GORKI, citado por LUKÁCS, 1966b, p.498).

Ao se tratar especificamente do *depois* do efeito estético, o retorno às finalidades práticas da vida cotidiana, que ficaram suspensas apenas no momento da recepção artística, se dá de forma imediata, sem conexão, na maioria dos casos, com a obra que se teve contato pouco antes. Isso se dá pelas próprias exigências práticas da vida cotidiana. Isso não significa, entretanto, que as relações entre a vivência artística e a vida cotidiana tornam-se independentes, isoladas umas das outras, como postulado pela teoria kantiana do “desinteresse”. O papel social da arte já desmistifica essa aparente “cisão”, tendo o efeito artístico implicações claras nas vivências cotidianas, no *depois* das experiências do receptor. Como exemplifica Lukács: “A estética da antiguidade viu muito claramente este problema ao descobrir em todas as questões da arte assuntos públicos, questões de pedagogia social.” (LUKÁCS, 1966b, p.499). Em contraponto, as tendências artísticas modernas ou ignoram esse vínculo ou o tratam como uma questão utilitarista, como se a arte fosse uma ferramenta que servisse para cumprir propósitos sociais pré-definidos. Na antiguidade, segundo Lukács, percebeu-se que o fazer artístico e o contato com as obras faziam parte das forças sociais que conformaram as determinações da vida dos homens e da vida social. Percebeu-se que:

(...) a arte é capaz de influir nos homens nas direções de efeito promotor ou inibidor da formação de determinados tipos humanos. Por isso Aristóteles distingue entre o efeito musical que se limita a dar um prazer sensível e o outro efeito da música (...) que é ético e pelo qual essa arte “influi no caráter e na alma” (LUKÁCS, 1966b, p.499).

Nesse ponto, Lukács, a partir de Aristóteles, trata do problema da catarse, que é parte fundamental do *depois* da receptividade estética. A vinculação entre o prazer sensível e os sentimentos morais suscitados pela arte é central em Aristóteles. O filósofo grego enxerga nessa vinculação a evidência da conexão da arte com a vida cotidiana: “os ritmos e as melodias, como imitações da cólera e da doçura, assim como do valor e da moderação e seus opostos, junto com a natureza peculiar dos demais sentimentos e qualidades morais, se aproximam muito da verdadeira essência de todos eles.” (ARISTÓTELES citado por LUKÁCS, 1966b, p.500). A categoria da catarse aparece aqui, então, relacionada com tais vínculos entre arte e vida. Contudo, segundo Lukács, Aristóteles limitava tal categoria às tragédias, especificamente aos “afetos de temor e compaixão”. O filósofo marxista, porém,

argumenta que a categoria da catarse é muito mais ampla, indo além, portanto, das formulações aristotélicas.

Isso se dá, pois, assim como as diferentes categorias da estética, a catarse encontra-se primeiro na vida social, tendo surgido na arte a partir daquela. Diz Lukács: “Como a catarse foi e é um momento constante e significativo da vida social, seu reflexo tem que ser necessariamente sempre um “tema/motivo” captado pela conformação estética e, além disso, um elemento já presente nas forças criativas da refiguração estética da realidade.” (LUKÁCS, 1966b, p.501). Dessa forma, justifica-se a expansão do conceito de catarse a partir de Aristóteles, já que ele não tem referência apenas à estrutura da obra de arte em si, mas à própria realidade. Além disso, o fato da arte também ter uma relação mediada com a realidade objetiva, ser fruto dela, e, ao mesmo tempo, poder exercer uma relação de influência no espírito do receptor, possibilitam essa generalização da catarse para a esfera geral da estética, não limitando-se apenas às obras trágicas. Com isso, percebe-se a importância da categoria da catarse na transformação do homem inteiro:

A transformação do homem inteiro da cotidianidade em homem inteiramente tomado que é o receptor em cada caso, diante de cada obra de arte concreta, se move precisamente na direção de uma tal catarse, extremamente individualizada e, ao mesmo tempo, de grande generalidade. (LUKÁCS, 1966b, p.501).

E ainda:

(...) a transformação do homem inteiro da cotidianidade em homem inteiramente tomado na recepção de uma obra individual significa sempre, se se trata da recepção de uma autêntica obra de arte, um passo de aproximação à *omnilateralidade* do homem. (LUKÁCS, 1966b, p.504).

O poema de Goethe, a questão sobre o núcleo ou a casca, remete, portanto, a essa relação do homem com a vida social, a essa transformação e a esse processo de aproximação do caráter nuclear do indivíduo com a realidade e com as relações autênticas que surgem desse processo. Segundo Lukács: “Se essas relações não são verdadeiras, o homem mesmo, inclusive como personalidade, tem que rebaixar-se a ser uma mera soma de cascas” (LUKÁCS, 1966b, p.505). O filósofo húngaro defende a posição de Goethe de que justamente nessa relação com a vida social, na convivência do externo com o interno, é onde se desenvolve o núcleo do homem. Essa relação é sempre decisiva e daí deriva também a importância dessa relação para a arte em geral. Nesse sentido, Lukács sustenta que para Goethe “a missão mais importante da arte é precisamente a que (...) leva à nuclearidade do homem por ele [*Goethe*] postulada, a que desperta, fortalece e promove as tendências vitais

adequadas a ele [*ao homem*], a que é capaz de inibir e inclusive suprimir as tendências contrapostas.” (LUKÁCS, 1966b, p.506). O poema *Epirrhema*, do autor alemão, resume bem tal relação:

Ao contemplar a natureza,
Atente-se sempre para o um e para o todo;
Nada está dentro, nada está fora:
Pois o que dentro, está fora.
Aproveite assim sem demora
O mistério público sagrado!

Alegre-se com o simulacro verdadeiro,
Alegre-se com a brincadeira séria;
Nada que vive é um único,
É sempre um múltiplo.

A partir dessa relação é possível apreender o sentido ético-estético das considerações feitas por Goethe, na medida em que os efeitos da arte, e conseqüentemente da catarse, são provenientes da vida social e têm implicações nela. “Pois se a relação visual do homem com os objetos naturais, em seu conjunto, é uma relação ética (...), então no efeito que sua refiguração artística produz se tem uma comoção na qual se pode, de maneira justificada, chamar de ética” (LUKÁCS, 1966b, p.507). O efeito catártico ganha contornos mais claros nesse momento na medida em que Lukács expande sua formulação, dizendo se tratar de: “uma sacudida tal da subjetividade do receptor que suas paixões vitalmente ativas ganham novos conteúdos, uma nova direção e, assim purificadas, convertem-se em fundamento espiritual (anímico) de disposições virtuosas.” (LUKÁCS, 1966b, p.508). Com isso, existe no receptor um “sentimento concomitante negativo, um pesar, uma espécie de vergonha por não haver percebido nunca na realidade, nem na própria vida, o que tão ‘naturalmente’ se oferece na conformação artística.” (LUKÁCS, 1966b, p.507). A máxima de Rilke, citada por Lukács, se faz evidente: “É preciso mudar de vida” (RILKE citado por LUKÁCS, 1966b, p.508). A catarse, portanto, não é mero sentimento entusiasmante, não é mera emoção. Trata-se de uma crise que, a partir do reflexo estético, desperta no receptor os traços mais essenciais da sua vida, aborda as perguntas fundamentais da vivência humana e exige uma decisão ética na vida real.

Lukács observa, em seguida, que a catarse também pode ter efeitos negativos, afinal, como temos visto, as implicações éticas na vida social são reais, podendo ter efeitos problemáticos. Um exemplo dado é o do romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), que na época de seu lançamento, despertou sentimentos obscuros em seus

leitores, tendo sido relacionado a casos de suicídios de jovens na época. Isso apenas reforça a historicidade de cada obra, e de que suas implicações e contradições são inseparáveis do contexto histórico-social no qual são produzidas.

Com isso, Lukács busca esclarecer que o fenômeno da catarse estética só pode ocorrer a partir de uma dação de forma que conforme um mundo autêntico e refletido fielmente a partir da realidade. A questão da identidade forma-conteúdo se faz novamente fundamental, na medida em que a catarse se dá pelo conteúdo e depende da forma que corretamente expressa e traduz esse conteúdo. Ele nos lembra: “a forma artística é sempre uma forma de um conteúdo determinado” (1966b, p.519). Exemplos de obras que falham em alcançar tais alturas são diversos, segundo o autor, desde a chamada “mera literatura”, que consegue apenas distrair ou agradar seu leitor, sem ampliar verdadeiramente sua visão e sua vivência humana ao nível catártico, até a classe das obras bregas, vulgares, que propositalmente distorcem a concepção de mundo, que baseiam-se na mentira e na mutilação da essência total do homem. Além disso, o filósofo húngaro cita também as chamadas obras de caráter retórico ou publicitário, que têm como objetivo manejar o homem como mero instrumento na vida cotidiana e levá-lo a tomar uma ou outra atitude prática. Contudo, fatos da vida cotidiana podem ser, e muitas vezes são, uma base de apoio para o nascimento de obras verdadeiramente artísticas. Ao citar os quadros de Goya, como *Três de Maio*, que retrata a guerra de sua época, Lukács afirma:

Essas obras - precisamente em seu sentido estético - nasceram intrincadas e de forma inseparável das “exigências do dia” que lhes fizeram nascer. E precisamente porque captam e conformam aquele instante da história com toda sua unicidade e irrepetibilidade e, ao mesmo tempo, com uma significação típica, social e humana, podem ter um efeito de uma força e de uma intensidade inimaginável em outros casos, um efeito, contudo, que não deve perder nada da sua violenta intensidade com a expiração, com o enfraquecimento ou com o esquecimento do instante que as produziu. (LUKÁCS, 1966b, p.524).

5.2 O Debate com Brecht

Um importante interlocutor de Lukács, que debateu sobre a categoria da catarse e sua função social, é Bertold Brecht. O artista alemão, responsável por um desenvolvimento muito original no campo da dramaturgia, defendia, durante um período importante de sua produção teórica, que o efeito da obra de arte precisava orientar o receptor de forma pedagógica às grandes questões políticas da época. Para Brecht, as emoções suscitadas pela catarse atrapalhavam a elucidação intelectual necessária para a tomada de posição e para a

consequente ação política almejada pela obra de arte e pelo artista. Era necessário, segundo ele, um distanciamento e uma recusa da mera empatia ou identificação com os personagens causada pela catarse. A função didática era o mais importante da arte, mais importante do que a comoção ou o divertimento. O fundamental seria engajar socialmente o receptor, de forma científica. Nas palavras do próprio Brecht: “O teatro permanece teatro, mesmo quando é teatro pedagógico e, na medida em que é bom teatro, é diversão.” (BRECHT, 1967, p.99). Sua função primária, portanto, seria a da pedagogia.

Segundo Tertulian, o objetivo da arte defendida por Brecht era “retirar o receptor de sua atitude passiva, retirá-lo da sujeição afetiva às situações encenadas, inspirando nesse último uma reação muito mais fria, desprendida, crítica, a reação de testemunha engajada.” (TERTULIAN, 2016, p.276). Brecht, principalmente na época de seu “teatro didático”, via a catarse como um feitiço que obscurecia a percepção de dada situação social, impedindo que uma luta imediata e concreta fosse empreendida, tornando a arte mero meio de divertimento. Assim:

Em nome dessa convicção, o jovem Brecht exige, em seus escritos dos anos de 1920, que o centro de gravidade das obras teatrais seja deslocado para os grandes movimentos coletivos, e que as ações dos protagonistas sejam sempre relacionadas criticamente ao pano de fundo histórico da sociedade. (TERTULIAN, 2016, p.277).

Aos críticos, Brecht respondia de maneira radical, quase anárquica:

É impossível entender o que está sendo escrito hoje, ignorando-se a ativa hostilidade da geração presente a tudo que a precedeu, e participando-se da crença generalizada de que essa hostilidade é um clamor sem importância que deve ser desprezado. Esta geração não quer simplesmente capturar o teatro, com sua platéia e o resto, para apresentar boas peças contemporâneas na mesma sala de espetáculo e para o mesmo público; nem tem ela nenhuma possibilidade disso. Mas tem a possibilidade e o dever de capturar o teatro para um público diferente. As obras que estão sendo agora escritas estão, cada vez mais, conduzindo ao grande teatro épico que corresponde à situação sociológica; nem o seu conteúdo nem a sua forma podem ser entendidos senão pela minoria que compreendeu isso. Não vão satisfazer a velha estética; vão destruí-la. (BRECHT, 1967, p.39).

Lukács não poderia concordar com tais proposições, justamente pela sua compreensão da arte enquanto necessidade social, a qual possui uma missão específica a exercer na sociedade, e cujas leis não poderiam ser ignoradas. Caso o fizesse, quebraria-se qualquer possibilidade de conformação artística. Brecht e Lukács eram interlocutores, eram contemporâneos e interessavam-se por muitos temas semelhantes, liam as obras um do outro e tinham uma relação permeada por momentos de conflitos e de admiração. O filósofo húngaro

refutou com veemência as considerações de Brecht sobre a catarse, argumentando que a obra de arte não poderia ter como objetivo apenas uma das faculdades do homem, a intelectualidade, mas que seu objetivo era tomar o homem por inteiro, tendo efeito de “elevação, de distanciamento crítico em relação à vida empírica, efeito de convergência entre o ético e o estético, de autoafirmação da plenitude humana em relação à unilateralidade das paixões” (TERTULIAN, 2016, p.287). Além disso, Lukács rejeitava a “redução do social a uma divisão brutal entre classes antagonistas como uma posição que conduziria ao encobrimento das mediações e das transições sutis e, portanto, ao perigo do sectarismo.” (TERTULIAN, 2016, p.289).

O reflexo correto da realidade em qualquer obra de arte deve levar em conta o vasto campo de mediações e contradições presentes na vida social, não podendo tornar a arte refém de militâncias políticas e de instrumentalizações partidárias, comprometendo, dessa forma, sua verdadeira eficácia. Brecht, ao tentar encontrar um meio termo entre o desinteresse absoluto da arte pela arte e a militância escancarada, acabou situando suas obras em um espaço inócuo, no qual os efeitos desejados não eram refletidos no público. O pertencimento ao estético, segundo Lukács: “é decidido de acordo com quão ampla e intensa é a referência da obra ao ser-homem-do-homem.” (LUKÁCS, 1966b, p.525). Assim, a emoção geral não deve estar contraposta à intelectualidade, devem estar relacionadas de forma estética no quadro geral da obra.

Por ser um grande artista, porém, Brecht percebeu as próprias limitações e passou a reestruturar suas obras de maturidade de acordo com os princípios reais da estética, empregando uma visão humanista e abrangente do gênero humano, deixando para trás as insuficiências de seu “Teatro didático”. Segundo Tertulian: “Lukács interpretava a evolução do artista Brecht como uma confirmação de suas posições estéticas. (...) ele não cessou de destacar a humanização profunda da obra brechtiana, visível especialmente no último período.” (2016, p.289).

5.3 O Depois Da Vivência Receptiva

Como já afirmamos, Lukács refuta com veemência as correntes vanguardistas da “arte pela arte”, argumentando que as mesmas falham em perceber a rica interação entre a experiência estética e a vida cotidiana, assim como seus impactos no *depois* da vivência estética do receptor. A base para esse tipo de posição, que não apreende mais do que a

superfície do fenômeno, deve ser investigada, segundo ele, em situações e interesses de classe. O filósofo argumenta que o fato de haver uma suspensão das finalidades práticas no contato com uma obra de arte não significa que essa suspensão seja um impeditivo para que as consequências práticas posteriores ocorram na vida dos homens. Diz ele: “(...) a suposta ausência plena de consequências do efeito estético para a vida é uma construção abstrata, e não um registro aproximado da situação real” (LUKÁCS, 1966b, p.526). Negar o efeito duradouro da arte é negar o fato de que “o conteúdo artístico insere-se como um momento na história evolutiva da humanidade, como momento de desenvolvimento da sua autoconsciência” (LUKÁCS, 1966b, p.527).

O reflexo antropomórfico da realidade na arte tem como seu centro imanente a vida humana, a autoconsciência do gênero, expressando sempre uma verdade essencial sobre a vida. Toda a dação de forma de um “mundo novo” na obra de arte, a partir da conformação do meio homogêneo de cada arte, tem como ponto principal remeter ao homem o que a ele pertence, transformando o homem inteiro da cotidianidade em homem inteiramente tomado pela receptividade da obra. Fazendo do conteúdo exposto um resumo harmônico das questões essenciais do gênero humano, para, no fim, orientar o receptor rumo ao seu devir homem do homem, conectando-o à particularidade (*besonderheit*) do gênero. O *depois* da obra de arte se faz, portanto, fundamental, na medida em que:

O que antes aparecia como estrutura interna imanente da obra se apresenta agora como alteração, como ampliação e aprofundamento das vivências do receptor e, logo em seguida, de sua própria capacidade vivencial. A catarse que a obra produz nele não se reduz, portanto, a mostrar novos fatos da vida ou a iluminar com nova luz fatos já conhecidos pelo receptor; mas a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, tornando-a apta para perceber coisas novas, de objetos já habituais em uma nova iluminação, de novas conexões e novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. (LUKÁCS, 1966b, p.528).

É claro que o *depois* sempre mantém uma relação permeada por diversas mediações com o *antes*. Esses momentos nunca se isolam do momento total do contato com a obra. As experiências prévias informam e influenciam o caráter da recepção estética, complexificando e enriquecendo as possibilidades que a obra oferece. Por se tratar de um reflexo do mundo objetivo, as conexões provenientes dele fazem-se presentes na recepção, tornando o mundo conformado na obra em um mundo concreto próprio ao receptor, que se refere a ele. E tais conexões tornam-se mais profundas na medida em que a obra de arte também for profunda e rica, trazendo vinculações universais com mediações ainda mais complexas. Seja pelo período histórico inserido, seja pelas experiências prévias do receptor, o *antes* e o *depois* sempre se

relacionam por mediações. Nos casos das obras do passado, porém, por essas mediações não serem tão explícitas com as obras do momento presente, o que se tem é uma intensificação do núcleo humano, já que “as determinações sociais concretas foram necessariamente obscurecidas pela evolução histórica intermediária e perderam muito da concretude imediata com que agiam sobre seus contemporâneos.” (LUKÁCS, 1966b, p.529). O acesso ao conteúdo nuclear, portanto, pode ocorrer por diferentes “camadas”, sendo possível diversos níveis de acesso ao conteúdo conformado, principalmente se o mesmo for rico em determinações. O *antes* determina, em certa medida, qual será a “camada” de acesso que exercerá seu efeito mais direto. De toda forma:

(...) o receptor não aguça sua sensibilidade se todas essas experiências permanecerem na vivência estética e não se irradiarem de forma transformadora sobre o Depois dessa vivência; e ele será um doutrinário e um pedante se sempre tentar aplicar essas experiências imediatamente à vida. O caminho do meio entre esses extremos não é um "meio-termo de ouro" no sentido da casuística, uma erosão dos extremos, mas um novo acesso à realidade, à essencialidade da existência que aparece nela, ao sentido já aparente de seu núcleo; uma visão sintética em direção à unidade, uma visão capaz de decompor com mais nitidez e compor com mais ousadia do que o homem da vida cotidiana pode fazer. (LUKÁCS, 1966b, p.531).

Lukács ressalta, mais uma vez, o perigo de classificações mecanicistas e utilitaristas da função social da arte ao trazer para o debate sobre o *depois* da vivência estética a frase de Stalin segundo o qual “os escritores seriam engenheiros da alma humana”. Sendo a função geral dos engenheiros inventar e produzir máquinas que executam serviços específicos, ao associar tal trabalho com o dos escritores, Stalin estaria reduzindo a arte a uma mera “serviçal de tarefas práticas” do cotidiano. A transformação da alma humana seria para que essas pudessem, de forma otimizada, realizar determinadas finalidades práticas na sociedade. Mesmo que partindo de uma crítica das práticas artísticas burguesas, a colocação de Stalin reduz da mesma forma os níveis de complexidade e de peculiaridade da arte:

O pensamento burguês visa reduzir a representação artística ao meramente individual e particular ou, ao contrário, a um abstrato "universalmente humano", enquanto Stalin eleva o social real a uma onipotência que, por sua vez, também reduz a arte. O fato é que (...) nunca houve uma arte autêntica que não tivesse como ponto de partida os grandes problemas de seu tempo, que são, em última análise, sociais, e cujo *pathos* na representação não se acendesse precisamente ao tomar uma posição sobre esses problemas. Os dramas de Shakespeare, as paisagens ou naturezas-mortas dos mestres holandeses, as sinfonias de Beethoven: desse ponto de vista, estão todos no mesmo plano. Mas a questão é sempre até que ponto a obra, por sua intenção de universalidade, penetra - por um lado - nas profundezas da individualidade, elevando-se e desenvolvendo-se a partir das peculiaridades, destinos, etc. do indivíduo para a generalidade social, de forma orgânica, aparecendo no final como um resultado intimamente necessário de seu ponto

de partida, e não - como acontece, por exemplo, nos adeptos mais viciados da teoria de Stalin - buscando "provas" individuais, exemplos, ilustrações, etc. da generalidade social. (LUKÁCS, 1966b, p.534).

A universalidade alcançada pela obra apenas tornam aproximáveis seus efeitos à *omnilateralidade* do homem, nunca de forma literal, mas sempre mediada. Cada obra é um mundo fechado em si, exercendo seu efeito de forma única, conduzindo a catarse estética daquela experiência específica ao momento do *depois* do receptor. Conduzindo também, conseqüentemente, ao *antes* das futuras vivências artísticas. Assim, o indivíduo volta à vida cotidiana enriquecido, tornando esse enriquecimento um elemento da própria vida, trazendo o conteúdo adquirido como adição ao conteúdo prévio que tinha do mundo. É muito difícil, porém, apurar de forma precisa os efeitos concretos de cada obra. A alteração do homem inteiro e de suas finalidades práticas não ocorre de forma imediata, mas apenas na medida em que o conteúdo vital se enriquece de tal forma, ao longo do tempo, que novas finalidades tornam-se necessárias. Conclui Lukács: “Tudo isso destaca claramente o traço comum a todas as autênticas obras de arte no *depois* do efeito estético: a influência modificadora orienta-se, predominantemente, ao comportamento geral do homem inteiro na vida.” (LUKÁCS, 1966b, p.538).

Ao contrário das visões extremas vistas aqui, que ou exageram a importância prático-social da arte, ou ignoram totalmente qualquer tipo de influência da mesma, Lukács propõe, novamente, um outro caminho, um *tertium datur*, a saber, de que arte transforma a realidade na medida em que transforma o comportamento dos homens, sem o qual nenhum progresso real pode ocorrer. O papel social da arte seria, enfim:

uma preparação espiritual às novas formas da vida, com o efeito subsidiário de que na arte todos os valores humanos do passado se acumulam de modo vivenciável, de modo que a arte é capaz de mostrar de modo mais preciso as formações que são completamente transformadas no cenário histórico, com sua plena totalidade humana. Por isso, a arte pode dizer quais são os valores humanos que merecem desenvolver-se, quais os que devem ser preservados e até mesmo continuados, e quais devem cair em esquecimento. (LUKÁCS, 1966b, p.539).

E ainda:

(...) a arte amplia o âmbito dos pensamentos e dos sentimentos dos homens porque leva à superfície da vivencialidade o que está objetivamente contido em uma situação histórica. Tratando-se de um poema de amor ou de uma natureza morta, de uma melodia ou de uma fachada arquitetônica, o produto artístico expressa o histórico em relação ao homem; o que, sem ela, talvez tivesse sido uma ocorrência silenciosa, uma factualidade romanticamente aceita, ganha pela arte sua voz humana claramente perceptível, e diz a

verdade do momento histórico para a vida do homem. (LUKÁCS, 1966b, p.541).

Fica evidente, assim, o fato de que as relações partem da vida para a arte e dela voltam à vida. O reflexo estético só ganha sentido na totalidade do ciclo que leva da vida até a vida de volta, tendo em seu *núcleo* “o coração dos homens”, sua particularidade (*besonderheit*), na forma da autoconsciência da humanidade:

Essa autoconsciência se prepara desde as vivências pré-artísticas do criador até a produção da obra, e é consumada na individualidade conformada da obra, para alcançar sua plenitude social na vivência estética da receptividade e em seu depois. A conquista da realidade objetiva, várias vezes exposta como o fundamento indispensável de toda arte, a infinidade intensiva do conteúdo, a crítica da vida, a universalidade do estético, que se revela no pluralismo das artes e das obras, todos esses momentos são caminhos para essa autoconsciência da humanidade. O mundo, mudo em si mesmo para os homens, e a própria mudez do homem diante do mundo e diante de si mesmo, dissolvem-se com essa autoconsciência em uma nova capacidade de expressão. Essa autoconsciência abrange todas as alegrias e todos os sofrimentos que o homem pode experimentar e viver diante do mundo, e assume nas obras aquela voz que eleva essa mudez específica a uma linguagem autoconsciente e articulada a ela. Goethe se expressou diretamente sobre esse ponto apenas com relação à poesia e apenas com relação ao sofrimento humano, mas essa universalidade de toda arte é o conteúdo de seu lema na *Elegia de Marienbad*:

E quando o homem se cala em sua tortura,

Um deus me concedeu dizer o que sofro.

(LUKÁCS, 1966b, p.543).

SEGUNDA PARTE

A Arte Cinematográfica

Não concordo que uma obra de arte, e particularmente um filme, tenha a tarefa de resolver os problemas colocados. Concordo com os grandes artistas de minha juventude, Ibsen e Tchekhov, que afirmavam que a única tarefa da arte é fazer perguntas. As respostas serão dadas pela história, isto é, pelo desenvolvimento social.

György Lukács (2020a, p.81)

CAPÍTULO 6 - A CONFORMAÇÃO DAS CATEGORIAS ESTÉTICAS NO CINEMA

O cinema é fruto direto do desenvolvimento tecnológico do capitalismo. O seu surgimento deriva das novas capacidades produtivas pós-Revolução Industrial e das novas descobertas científicas impulsionadas por esse desenvolvimento. O avanço na criação de novas tecnologias capazes de captar e reproduzir a realidade, como câmeras fotográficas e de filmagem e aparelhos de gravação do som, proporcionou novas maneiras de apreensão da realidade, alterando, conseqüentemente, as possibilidades artísticas. Ao longo do século XX surge a fotografia e, no final do mesmo século, o cinema. Segundo Lukács, o estudo do cinema dentro do complexo da estética justifica-se pois:

Acreditamos que apenas o uso adequado das categorias estéticas gerais, o uso de acordo com as peculiaridades do filme, pode permitir uma explicitação detalhada do caráter autenticamente artístico, autenticamente realista do cinema, e libertar sua teoria e sua prática da metafísica tecnicista-positivista da montagem. (LUKÁCS, 1967b, p.203).

O autor húngaro também afirma que o cinema possui a capacidade de cumprir uma tarefa fundamental: “induzir à reflexão o homem médio que passa, sem ter consciência disso, ao largo de um problema, ou reage emocionalmente a ele, sem refletir. Se uma pessoa em dez é induzida pelo filme a pensar, o filme já cumpriu sua função.” (LUKÁCS, 2020a, p.82). Ora, não é essa, justamente, uma das missões desfetichizadoras da arte? Assim: “Um filme, se consegue, no plano artístico, levar os homens a refletir seriamente sobre determinado problema do passado ou do presente, sem dúvida atinge o seu objetivo.” (LUKÁCS, 2020a, p.82). A partir desses princípios, compreende-se que o estudo das categorias do cinema dentro

do complexo da estética é fundamental para um aprofundamento da compreensão da própria arte e de sua função social.

O aspecto tecnológico de captura da realidade do filme é fundamental na conformação de novas categorias estéticas, próprias dessa nova forma artística. A chamada mimesis dupla do cinema, segundo Lukács, decorre justamente disso. Ora, o reflexo é duplo no sentido de que antes de qualquer conformação artística é necessário obter um reflexo tecnológico da realidade, realizado através da captura da imagem pela câmera. Esse fato aparentemente básico transforma totalmente a relação entre a obra e sua recepção pelo público. O fato do reflexo no cinema ser fruto de uma captura direta da realidade faz com que suas obras aproximem-se de forma radical à vida cotidiana, pois a verossimilhança, o modo de perceber o mundo pela câmera é muito parecido com o nosso modo cotidiano de contato com a realidade. Com isso: “o receptor vive, pois, o filme como mediação de uma realidade que o impressiona como realidade imediata da vida.” (LUKÁCS, 1967b, p.200). A autenticidade do mundo conformado pela obra de arte no cinema é captada e percebida de forma direta.

O segundo polo do reflexo duplo se dá exatamente no momento em que tal captura tecnológica transforma-se em reflexo estético, na conformação de uma obra unitária, fechada em si mesma, na qual a forma e o conteúdo alcançam sua unidade dialética. O segundo reflexo ocorre, portanto, na passagem de uma imagem meramente fiel da realidade, proporcionada pela tecnologia, à criação artística de uma obra que utiliza essa imagem, ou melhor, essa sucessão de imagens próprias do cinema, como meio homogêneo de uma nova obra de arte. Em resumo, no cinema:

a forma tecnológica primária, ainda sem ser estética, não é nada mais do que um reflexo visual da realidade; ela transforma, mediante uma rápida mobilidade, mediante a situação continuamente vivenciável, a refiguração fotográfica em uma antropomorfização, e a aproxima das formas aparentes da cotidianidade. A duplicação da mimesis e o seu caminho até o estético ocorrem nessa base; mas não derivam de maneira simples e óbvia das possibilidades técnicas, pois precisam ser produzidas conscientemente de acordo com a missão social frequentemente implícita. Assim se produz, finalmente, o meio homogêneo, a “linguagem” artística do cinema. (LUKÁCS, 1967b, p.177).

Esse é o primeiro ponto de diferenciação estética do cinema em relação às diferentes artes.¹⁹ A autenticidade do reflexo no cinema, sua proximidade à vida cotidiana, torna-se, assim, um dos principais fatores da especificidade dos efeitos estéticos do filme. Criam-se

¹⁹ Lukács afirma que a arquitetura e a música, assim como o cinema, possuem um reflexo duplo da realidade. Porém, as diferenças entre os reflexos são bastante significativas e não cabe aqui uma explicitação dessa relação.

com isso conexões completamente novas com a cotidianidade, a partir do reflexo fotográfico, fiel e autêntico da realidade. A diferenciação do cinema e suas categorias em relação às demais artes visuais, como a pintura e a escultura, torna-se explícita na medida em que:

nessas [outras artes visuais] só se obtém uma autenticidade como resultado final do processo mimético-artístico de transformação da refiguração da realidade; se a dação de forma fracassa, não se obtém absolutamente nenhuma autenticidade; esta deve ser produzida mediante princípios puramente estéticos, criativamente; tem que ser confirmada na imanência da obra de arte; enquanto que mesmo a pior fotografia possui, e não consegue perder, uma autenticidade nesse outro sentido descrito. Assim se expressa claramente a profunda afinidade, cheia de consequências, entre a cotidianidade e o filme. Nessa proximidade com a cotidianidade está contido o fato, como causa e como efeito, de que o mundo visual do filme, em nítida contraposição com todas as demais artes visuais, não é estático, quieto, mas em permanente movimento. (LUKÁCS, 1967b, p.181).

Nisso está contido também um outro caráter peculiar das adaptações categoriais estéticas no cinema, a saber, o fato de que nele o quase-tempo é substituído pelo tempo real. O decurso temporal de um filme corresponde ao decurso do tempo real, no sentido de que as ações dos personagens e os acontecimentos da história são afetados pelo tempo de forma similar à vida cotidiana. O tempo não é sugerido ou descrito, mas explicitado: “O cinema é a única arte na qual vão juntos a visualidade e o decurso real do tempo” (LUKÁCS, 1967b, p.181). Isso faz com que a semelhança do filme com a vida cotidiana seja ainda maior, pois o tempo presente do cinema é: “como sempre ocorre no decurso temporal real, um momento real de transição entre o passado e o futuro” (LUKÁCS, 1967b, p.182).

Outra categoria essencial para a conformação estética, mas que sofre uma alteração no meio homogêneo do filme é a objetividade indeterminada. No cinema, por ser explícito o reflexo fotográfico da realidade, pelo tempo ser o tempo real da vida cotidiana, resta pouco espaço para indeterminações. A objetividade indeterminada, tão fundamental, como vimos, para o efeito estético de uma obra literária, como a beleza de Helena na obra de Homero, ou de uma escultura, como a de Laocoonte, tende a ser reduzida no filme. Essa minimização da objetividade indeterminada é, inclusive, necessária, para que a obra cinematográfica possa deixar claro o sentido factual nela contida. Lukács cita o exemplo do cinema mudo, em que eram necessárias cartelas textuais explicativas para que o filme pudesse ser compreendido, assim como o acompanhamento musical para evidenciar o tom emocional dos filmes dessa época. Apesar da visualidade ser o principal ponto de orientação estética e emocional do filme, o som é fundamental como acompanhamento dessa visualidade, reforçando o sentido expresso pela obra. Já no cinema sonoro, o sentido torna-se mais claro, na medida em que os

sons do cotidiano podem ser reproduzidos junto da imagem, além das vozes humanas que compõem as falas do filme. Assim: “Ao se reproduzir o mundo objetivo aparente, a natureza, a cidade, etc, não apenas visualmente, mas também auditivamente, a proximidade à vida, a autenticidade filmica da realidade refigurada pode expressar-se de forma muito mais clara e rica do que antes” (LUKÁCS, 1967b, p.182-3). Tudo isso reforça a tendência à minimização da objetividade indeterminada como exigência da conformação estética do filme.

Torna-se explícita, mais uma vez, a proximidade do cinema à vida cotidiana, maior do que qualquer outra arte. Como consequência:

Esta proximidade à vida determina as questões estilísticas decisivas do filme. Ocorre no cinema uma elasticidade tal do meio homogêneo que, muitas vezes, tem-se uma verdadeira instabilidade, porque a imediatez da conformação artística se situa muito próxima da imediatez da vida. O aspecto subjetivo dessa situação corresponde exatamente à sua essência objetiva: a transformação do homem inteiro da cotidianidade em homem inteiramente tomado, orientado ao mundo próprio do meio homogêneo, é aqui muito menos violenta e repentina do que nas demais artes. (...) o domínio receptivo dessa linguagem faz exigências permanentes, renovadas a cada obra, muito menores - sobretudo do ponto de vista humano - do que nas demais artes. (LUKÁCS, 1967b, p.184).

A partir disso, derivada dessa proximidade à vida, o conteúdo e a forma são afetados de forma direta, pois a visualidade do filme coloca em equivalência de importância tudo o que é refletido. O reflexo fotográfico do filme fornece importância não só ao homem em seu centro, mas também ao mundo ao seu redor, à sua vestimenta, a tudo o que seria secundário, por exemplo, em uma peça teatral. É claro que toda obra de arte deve ter o homem como centro, e o cinema faz isso através do conteúdo, caso contrário não seria possível considerar o cinema como gênero artístico. Porém:

(...) o específico aqui é que ambos, homem e mundo, possuem - como na vida cotidiana - exatamente o mesmo valor de realidade na sua exibição. Isso não suprime de forma alguma a interação entre o homem e o seu mundo circundante, o sentido humano da mimesis estética; mas acontece que essa interação se apresenta, em relação às demais artes, segundo um aspecto novo, o qual pode expressar-se de modo mais claro determinando-o mediante a negação: a interação do homem com o mundo não se conforma aqui a partir do homem como centro, mas como geralmente acontece realmente no mundo, como é percebido pelo homem na cotidianidade, como interação de diversos fatores igualmente reais. (LUKÁCS, 1967b, p.185).

Esse fator de proximidade à vida oferece ao filme a possibilidade de alcançar de forma abrangente diferentes aspectos do cotidiano, podendo apelar às massas de maneira inédita e profunda. Isso ocorre pois: “(...) o meio homogêneo do filme não só é lábil, mas consegue ser também elástico, e a transição relativamente suave do homem inteiro ao homem

inteiramente tomado contém em si, apesar de tudo, um salto por cima da vida cotidiana simples e média.” (LUKÁCS, 1967b, p.189). Através do filme é possível perceber aspectos objetivos do mundo externo, mas também aspectos subjetivos dos personagens em interação com o mundo, de forma análoga à nossa relação uns com os outros no cotidiano. A dialética do interno com o externo torna-se, no cinema, muito mais nítida e apreensível. O cinema guarda em si, portanto, a possibilidade de tornar-se uma arte verdadeiramente popular, justamente por esse apelo geral aos diferentes anseios privados de uma massa diversa:

O conteúdo do filme abarca a universalidade extensiva da vida, uma universalidade orientada ao efeito mais amplo e à inteligibilidade mais imediata. (...) O tipo especial de sua movimentação visual é capaz de descobrir em fatos muito simples e cotidianos da vida, fatos que fora dele não se notaria nada de interessante, uma poesia profunda, uma autêntica humanidade, uma rica escala de emoções, desde a tristeza opressora até a risada libertadora. (LUKÁCS, 1967b, p.190).

É claro que, por ser uma arte derivada e subordinada aos interesses capitalistas, esse apelo às massas se dá, muitas vezes, na figura do vulgar, do piegas ou do grotesco. Nesse tipo de apelo, as derivações diretas dos anseios da vida cotidiana ocorrem de forma muito mais oportunista do que artística, buscando agradar o maior número possível de pessoas ao oferecê-las satisfações óbvias.

Essa multiplicidade ilimitada de expressão, tão conectada à vida, tem como consequência, contudo, uma limitação da altura espiritual que é possível alcançar no filme. O cinema precisa abrir mão de poder expressar “a vida espiritual mais alta do homem”, devido tanto à minimização da objetividade indeterminada, quanto ao papel secundário exercido pela palavra no filme. Em comparação com a poesia, por exemplo:

A movimentação visual, acompanhada auditivamente, do filme, no qual a palavra, necessária e consequente, não pode ter mais que um papel secundário, de ajuda e complemento, é incapaz de dar por si a atmosfera artística e intelectual que constitui o fundamento da conformação humana do espiritual na poesia. (LUKÁCS, 1967b, p.192).

Isso conecta-se à questão dos gêneros, e como cada um deles expressa o conteúdo de maneira determinada, em vinculação ineliminável com a forma. Na poesia existe a possibilidade de se obter uma eficácia intelectual, de transmitir uma ideia poeticamente expressa pela composição artística. Enquanto que no cinema essa conformação humana de alto nível espiritual, expressa pela composição verbal-poética, é incapaz de existir em meio à visualidade predominante do filme. Da mesma maneira que a tendência à minimização da objetividade indeterminada no cinema limita que este alcance as possibilidades de altura espiritual presentes nas artes plásticas ou na música.

Em sua entrevista sobre cinema, em 1968, Lukács elabora melhor essa questão da intelectualidade no filme:

Acredito que devemos examinar atentamente a questão do ponto de vista da estética e da cinedramaturgia, para não nos atermos ao problema da intelectualidade não formalizada. Os problemas intelectuais devem ser analisados do ponto de vista da forma. A literatura e, em particular, a dramaturgia são as mais adequadas para formular esses problemas. Mas eles estão presentes em todos os lugares de alguma forma. Na minha estética, falei a propósito da objetividade indeterminada. Em última análise, um problema intelectual não consegue encontrar expressão na pintura. Na realidade, se observamos os retratos de Rembrandt, podemos dizer com precisão não apenas como intelectualmente o indivíduo é representado, mas também quais são os problemas intelectuais que o atormentam. E, todavia, a pintura não tem a possibilidade de expressar intelectualmente um problema intelectual. Há, pois, diferenças muito complexas entre o drama e a épica, entre "obra musical e filmica". Tal problema também surge em relação à música. Sem nenhuma dúvida, de Bach a Händel, passando por Beethoven e chegando a Bartók, a grande música tomou posições sobre toda uma série de problemas ideológicos. Mas é impossível expressar musicalmente um problema intelectual. Para o filme, a situação não é tão nítida. Assim, ainda não conseguimos encontrar uma maneira de apreender realmente essa fisionomia intelectual. Não sabemos ainda com precisão - e isso porque a palavra é usada nos filmes até mesmo como ruído para suscitar certa atmosfera - até que ponto podemos falar de intelectualidade em uma obra cinematográfica. Em minha opinião, não podemos ir tão longe como no drama. Pense-se em Otelo, na cena em que Iago começa a provocar Otelo, e esse último, ao ficar sozinho, faz um estupendo monólogo de caráter meditativo: "E agora, adeus armas" etc. Bem, isso não pode ser expresso no filme - resultaria banal, mesmo que fosse o melhor ator que interpretasse o monólogo. Há, ao contrário, falas dramáticas, por meio das quais se suscitam estados de tensão: essa é uma estrada que também pode ser percorrida pelo filme. A meu ver, os problemas intelectuais, no sentido do conteúdo, são indispensáveis no filme. Mas devemos procurar os meios para expressá-los. Parece-me que ainda não conseguimos encontrá-los. (LUKÁCS, 2020a, p.82-3).

No entanto, o cinema é capaz, mesmo com as limitações analisadas, de alcançar um elevado nível de comoção estética, capaz de retirar o homem de sua mera particularidade e alçá-lo à particularidade do gênero. O filme constitui-se como obra de arte, comparável aos demais gêneros artísticos, na medida em que é capaz de remeter o homem à autoconsciência do gênero. E é esse o ponto mais importante de toda e qualquer arte. Se no cinema estão ausentes ou minimizadas a intelectualidade da literatura ou a objetividade indeterminada da pintura, está presente o que Lukács chama de estado de ânimo²⁰, categoria que proporciona ao

²⁰ O termo original em alemão é *Stimmung*, que em tradução direta seria *espírito, ânimo*, mas também *humor, atmosfera*. A tradução para o espanhol optou por *Tono Anímico*, já a do italiano por *Atmosfera Affettiva*. A tradução para o português de Lívia Cotrim (2013) do texto de Lukács sobre cinema, extraído de sua *Estética*, optou por *Atmosfera Anímica*. Contudo, optamos por *Estado de Ânimo* pois acreditamos ser essa a forma mais clara de expressar o meio termo pretendido por Lukács entre o tom geral do filme, sua atmosfera, e os

filme uma unidade tonal capaz de ditar a recepção estética de forma eficaz e catártica. Entende-se estado de ânimo como a conjugação de emoções provenientes do filme, que criam uma atmosfera de sentimentos única a cada obra, claramente perceptível. No cinema, o estado de ânimo, a unidade tonal, é o momento predominante de todo e qualquer filme. Disso deriva, por exemplo, a classificação, hoje em dia arbitrária e mecânica, dos gêneros fílmicos, como comédia, drama ou terror, pois o estado de ânimo de um filme é facilmente inteligível.

A eficácia do filme depende, então, do estado de ânimo ali presente, já que as questões apresentadas pela “pura visualidade” do filme parecem surgir da própria realidade, despertando emoções que facilitam e potencializam a “força de convicção” ou “tomada de posição” do espectador. O estado de ânimo é o que permite que as grandes questões humanas, as concepções de mundo, as atitudes frente a acontecimentos sociais, os “problemas intelectuais” cheguem ao “coração do espectador”, sendo, assim, a categoria ativa universal e dominante do cinema.

A questão do estado de ânimo conecta-se à particularidade (*besonderheit*) estética na medida em que:

(...) o estilo, a entonação, o clima, etc. de uma obra podem ser perfeitamente unitários no sentido artístico mesmo que dentro dessa unidade impere um poderoso movimento ascendente e descendente, pois determinados momentos da obra se aproximam mais que outros à universalidade, já outros momentos se aproximam consideravelmente à singularidade; mas essa persistência unitária é válida apenas com a condição de que tais movimentos ocorram dentro da mesma esfera da particularidade, que façam todos rigorosamente referência uns aos outros desde o ponto de vista ideal e forma, e que todos se desenvolvam no meio homogêneo contraditório e unitário do gênero, da obra. (LUKÁCS, 1967a, p.270).

Nesse sentido, a catarse no cinema pode ocorrer de forma potente e efetiva, por seu caráter popular, pelo seu apelo à realidade proveniente de sua mimesis dupla e de seu estado de ânimo, por seu alcance à particularidade do gênero. Com isso, a função social da arte encontra no cinema possibilidades novas de existência e de efeitos. A junção das imagens, dos sons e da música no filme facilitam tomar *inteiramente* o receptor, com a catarse se dando não apenas no aspecto emocional, mas através da concentração do que é essencialmente humano na obra.

O princípio decisivo da composição cinematográfica, portanto, é a fixação da unidade tonal. Todos os elementos do filme - a técnica, a montagem, a música, a linguagem, o

sentimentos evocados no receptor. Além disso, essa será a escolha provável da tradução em língua portuguesa nos próximos volumes de *A Peculiaridade do Estético* da Editora Boitempo que ainda serão publicados.

roteiro, etc. - servem para compor uma unidade coesa. Mesmo quando a palavra é usada como o elemento dramático da ação, uma conexão orgânica com a tonalidade visual e auditiva é imprescindível. Afirma Lukács: “Pense no grande discurso humanista e pacificador pronunciado por Chaplin no final de *O Grande Ditador*. Seu sentido poderia, sem dúvida, se dar de maneira breve. Mas sua duração, seu tom, etc, estão determinados pela tonalidade básica do filme inteiro” (LUKÁCS, 1967b, p.205). Os inevitáveis contrastes de tons ao longo do filme devem conformar uma unidade firme. Caso isso não ocorra, a missão social do cinema não é satisfeita, não se alcançam os níveis elevados de fruição estética capazes de transformar, mesmo que momentaneamente, o homem por inteiro em homem inteiramente tomado.

Essas preocupações com a unidade tonal, porém, dizem respeito aos filmes que almejam atingir o patamar de “arte verdadeira”. Para o autor húngaro, na sua época, e ainda hoje, a maioria dos filmes produzidos estão mais preocupados com questões mercadológicas de produção ou apenas em proporcionar momentos agradáveis de fruição. Isso se dá pois o cinema, talvez mais que qualquer outra arte, está inserido no capitalismo de forma profunda, tendo que submeter-se, muitas vezes, ao funcionamento da indústria, repleto de burocracias e refém do capital. No entanto:

É, pois, um problema próprio do materialismo histórico o estudo do fato aqui manifestado: que uma arte predestinada a ser tipicamente popular se afunde constantemente no meramente agradável, e até no grosseiro e piegas. A nós importa somente expor os fatores internos, os tipos de mimesis que, partindo da natureza artística específica do cinema, facilitam o efeito dessas influências sociais. (LUKÁCS, 1967b, p.207).

CAPÍTULO 7 - A CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINGUAGEM PRÓPRIA

Por ser uma arte tão recente, tendo surgido no final do século XIX e se estabelecido ao longo do século XX, o cinema nos fornece a possibilidade de acompanhar seu desenvolvimento de perto, desde o seu início. Assim, através da história do cinema, podemos perceber a transição de uma inovação técnica em arte consolidada, assim como analisar a transformação e a estabilização de suas categorias estéticas centrais. Acompanhar o desenvolvimento dos filmes ao longo do século XX significa, portanto, acompanhar o nascimento de uma nova forma artística. Para uma apreensão das leis estéticas e de suas categorias, quase nada pode ser mais rico.

Para realizar tal tarefa, o trabalho do italiano Guido Oldrini na obra *História do Cinema na Cultura do Século XX: Um Mapeamento Crítico* (2006), recentemente traduzida para o português, servirá como guia desta presente seção, sem abandonar, obviamente, os desenvolvimentos traçados até aqui a partir da Estética de Lukács.

O que Oldrini faz nessa obra, como o próprio subtítulo evidencia, é mapear de forma específica os fatos e obras que moldaram a arte cinematográfica, tendo sempre como aliado o contexto histórico na qual tais fatos e obras inserem-se. De forma original e tendo como alicerce o materialismo histórico-dialético, Oldrini fornece um material rico sobre a história do cinema que difere-se dos clichês tão comuns na historiografia da sétima arte, até por ter como uma das bases a própria Estética de Lukács. Como ele mesmo argumenta já na introdução, o que se busca em sua obra é apresentar:

(...) uma história do cinema concebida não como totalidade ou somatória das partes, mas como uma análise de uma totalidade internamente articulada por momentos. Óbvio que esta análise é operada segundo princípios: que suas articulações devem ser buscadas e seus momentos articulados não por capricho, arbitrariamente, mas deduzindo-os de seu entrelaçamento com os nexos históricos-culturais em geral e esclarecendo-os em razão do que, no entrelaçamento, são seus traços peculiares, diversos de fase em fase, de momento em momento, de país em país (...).

Se o cinema não vive uma vida separada da sociedade e da cultura, se a filmologia não se confunde com uma insípida cinefilia, se a ele se aplicam precisamente as mesmas leis e categorias estéticas da estética geral (...), agora a historiografia precisa aprender a tomar nota disso e tirar as devidas consequências. (OLDRINI, 2023, p.23).

Oldrini inicia sua análise delimitando o período do filme mudo como a fase em que o cinema distancia-se da técnica pura e aproxima-se da arte enquanto tal, a fim de encontrar sua própria linguagem. Com razão, o italiano argumenta que se deve começar uma investigação

sobre o desenvolvimento do cinema enquanto arte não a partir das primeiras imagens filmicas, mas a partir do surgimento de obras que se propunham a atingir um status de arte, não apenas de experimentos técnicos. Em concordância com Lukács quando este trata sobre as pinturas rupestres na Estética, Oldrini afirma: “A história da pintura não começa com a pintura em cavernas; a história da arquitetura não começa com a era das palafitas.” (OLDRINI, 2023, p.25). Por isso justifica-se iniciar logo pelos filmes mudos, suprimindo, ao contrário de muitas historiografias sobre cinema, os pais fundadores Auguste e Louis Lumière e Georges Méliès. Nesse sentido, a figura de David Wark Griffith e o surgimento de Hollywood ganham destaque como o ponto inicial dessa procura do cinema por sua linguagem, por seu status de arte.

É importante salientar, correndo o risco de ser óbvio, que o filme mudo não é silencioso. O que não havia na época de sua produção era a captação do som junto com a imagem. Contudo, estratégias eram utilizadas para que a transmissão de sentido fosse bem sucedida. Nisso insere-se a trilha sonora, as cartelas de texto, as diferentes formas de utilizar as cores monocromáticas, etc. As diversas possibilidades e experimentações são o que irão definir esse período, em que se busca o equilíbrio e a unidade tonal através de uma tentativa de consolidação de uma linguagem autônoma para o cinema.

No início do século XX, na sua primeira década, a economia norte-americana sofria um *boom* resultante do rápido desenvolvimento industrial do país. A indústria cinematográfica estava nascendo e a atmosfera produtiva favorecia investimentos por parte de grandes empresários, bancos e do próprio governo. Hollywood surge como um ponto de inovação na costa oeste, trazendo talentos que antes estavam concentrados em Nova York para a pouco explorada e espaçosa Los Angeles. Dentre eles, estava D.W. Griffith, considerado o primeiro grande diretor de Hollywood e um dos primeiros do mundo. Suas influências e inovações técnicas, principalmente no âmbito da montagem e de escala, transformaram de forma definitiva tudo o que viria a seguir. Segundo Oldrini, a relação de Griffith com Hollywood é fundamental pois nela unem-se dois pontos importantes: “(...) a de um cinema que, graças à solidez das suas bases industriais torna-se capaz de irradiar-se para o exterior, preparando-se para a conquista do mercado mundial, e aquele da figura de um pioneiro que luta pela elaboração e construção de uma nova e autônoma linguagem da arte.” (OLDRINI, 2023, p.30).

Apesar do lamentável conteúdo muitas vezes racista, seus filmes *O Nascimento de uma Nação* (1915) e *Intolerância* (1916) são marcos históricos, em termos de escopo, até

então inéditos no cinema. Os filmes de Griffith, apesar de terem um pano de fundo histórico, com histórias de época, tratam do crescimento da América de sua época, ao mesmo tempo que surge como ponto inicial de desenvolvimento do próprio cinema. Diz Oldrini: “Em qualquer episódio do passado a que se refere, fala-se sempre do presente; a moldura histórica é apenas, precisamente, uma moldura. Um pouco como acontece no Eisenstein do *Encouraçado Potëmkin* (...), o interesse principal que os move é sempre ou quase sempre contemporâneo.” (2023, p.34).

O que Griffith traz de inovador é a utilização do cinema para contar uma história complexa, cheia de ramificações, personagens e acontecimentos diversos. A montagem utilizada, conectando cada cena à outra de forma didática, compreensível para uma plateia nova, que entrava em contato com aquele tipo de arte pela primeira vez, foi fundamental para estabelecer as bases da linguagem do filme dali para frente. A música épica, as cartelas de diálogo e narração, os cenários imersivos, tudo isso foi aperfeiçoado por Griffith, seus filmes citados são, por isso, influentes justamente pela conformação da obra, muito mais do que pelo conteúdo.



Figura 01 - Grandiosidade de escopo de *Intolerância* (1916). Dir. D.W. Griffith

Apesar de seu pioneirismo, Griffith não teve uma carreira de fôlego após a Primeira Guerra Mundial, já que a guerra abalaria de forma radical a história do cinema,

redirecionando o caminho até então percorrido e aprofundando ainda mais a conexão entre os filmes e as grandes questões pertinentes àquele tempo.

Na Europa, a visualidade do filme, além da montagem, já refinada por Griffith nos EUA, ganharia destaque, principalmente na França e Suécia. Os pioneiros do cinema francês da época, Louis Delluc e Germaine Dulac, chamavam atenção para a *fotogenia*, afirmando que os olhos devem ser conquistados pelo que é fotogênico, sendo o filme, segundo Dulac, uma “sinfonia visual” e a fotogenia a sua lei. Interessante notar que o meio homogêneo do filme, como analisado por Lukács, sua pura visualidade, está sendo investigado e aprimorado aqui, buscando um refinamento visual que comporte o todo do filme. O tom visual do filme ampara seu estado de ânimo.

Um dos principais filmes de Delluc, *Fièvre* (1921), demonstra claramente esse apelo visual, às vezes em detrimento da própria coerência interna do drama desenvolvido. Em nossa análise, é possível afirmar que o filme, de apenas 43 minutos, possui uma beleza e uma riqueza profunda, derivadas da maneira em que as cenas foram captadas e reproduzidas. A fotografia e a iluminação trazem um contraste entre as faces dos personagens, bem iluminados, e o interior do bar onde a história se desenrola, sem muitos objetos decorativos de destaque. Dessa forma, são as expressões dos atores que estão sempre em primeiro plano, através de composições que valorizam a beleza do rosto humano.

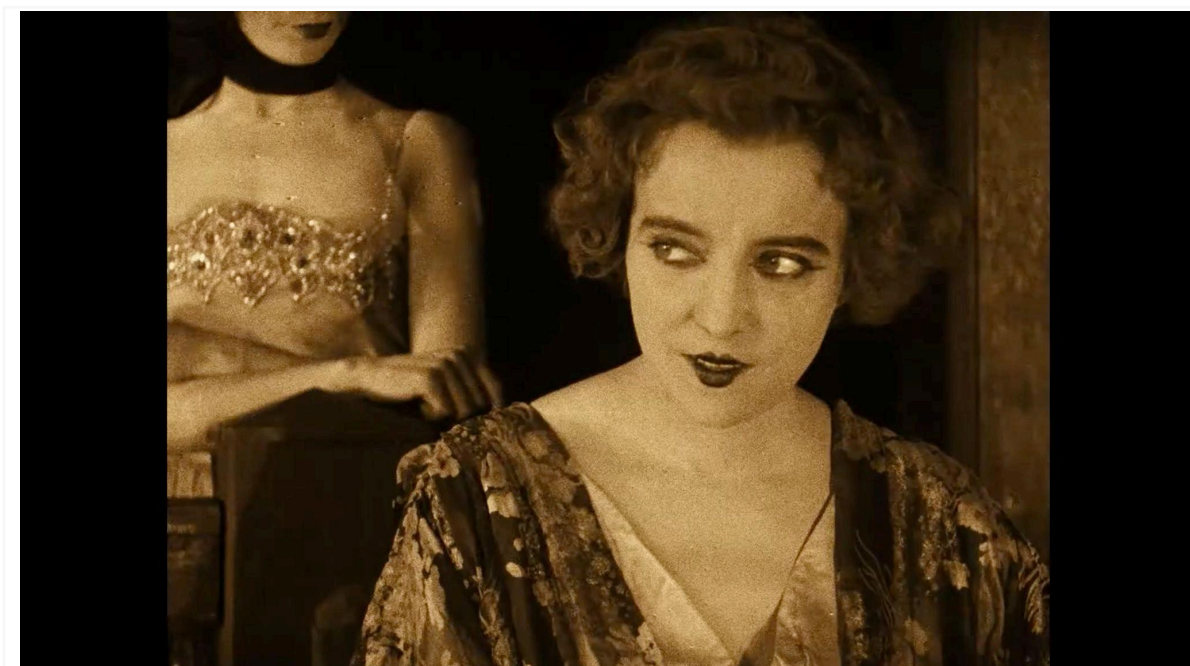


Figura 02 - Cena de *Fièvre* (1921). Dir. Louis Delluc

Surpreende também os recursos narrativos, avançados para a época, como o uso de flashbacks, sinalizados visualmente de forma inteligente pela mudança na cor monocromática sépia característica do interior do bar, para cores fortes como violeta ou vermelho. O filme também é bem sucedido ao traçar um panorama da época, apresentando uma ampla gama de personagens e do tipo de atividade econômica que eles exercem, como os marinheiros franceses que chegam do Japão, portando diversos objetos típicos que encantam as garotas do porto, além dos frequentadores rotineiros do bar e seus funcionários. Tudo isso fornece uma visão satisfatória do período retratado, sendo possível entender rapidamente as relações ali estabelecidas. Em sua análise, Oldrini resume bem o interesse principal do diretor e do movimento da época:

Quando explode uma briga no bistrot, devido ao ciúme do proprietário, a narrativa se anima, surge um conflito dramático; exceto que não desempenha em absoluto o papel principal. Não só Delluc se preocupa pouco ou nada com a verossimilhança artística do conflito, cedendo abertamente ao efeito, mas como, de acordo com sua teoria, toda concentração dramática é prejudicial aos princípios visuais da fotogenia e, portanto, deve ser mantida o máximo possível sob controle, posta em segundo plano, aqui é onde, diante da essencialidade do conflito, o acento recai de novo sobre as particularidades, sobre os instantâneos mais fotogênicos (...): instantes que Delluc fixa com bravura magistral, graças a um marcante e incisivo traçado dos contornos figurativos, projetados luministicamente em claro-escuro contra fundos cenográficos muito estudados.

Deste ponto de vista (positivo), o autor, embora ainda quase totalmente alheio ao sentido e ao gosto da montagem, lança realmente as primeiras bases para a conquista de um estilo cinematográfico no sentido próprio (...). (OLDRINI, 2023, p.47).

Oldrini pontua ainda, de forma geral, se referindo ao movimento dessa época na França, sobre o risco que se corre em apelar tão fortemente para os recursos visuais, podendo esvaziar de sentido o apelo dramático necessário aos filmes, “a fotogenia como arbítrio compositivo” (2023, p.49). Tudo isso faz parte das experimentações típicas do período, ainda sem atingir um nível elevado de obra de arte no amplo sentido, mas se aproximando cada vez mais.

Enquanto isso, na Suécia, Victor Sjöström e Mauritz Stiller se esforçam para criar uma identidade nacional no cinema sueco, influenciando posteriormente grandes cineastas como Ingmar Bergman. Com influência da tradição nórdica e do folclore da região, os filmes de Sjöström, principalmente, são reflexos “muito característicos tanto da civilização como da cultura escandinava.” (OLDRINI, 2023, p.51). Nos esforços desses diretores em traduzir da melhor maneira o espírito sueco através dos filmes, é possível perceber uma bem sucedida

aproximação à unidade dialética do conteúdo-forma, fundamental para a dação de forma artística:

Durante a fase na qual o cinema luta pela conquista de sua própria linguagem, a contribuição sueca em termos de estilo, de descobertas formais, revela-se bastante consistente. As sagas de Sjöström (como também, mais à fundo, as de Stiller) expressam tanto melhor seu conteúdo épico, quanto mais ele é filtrado por dispositivos compositivos, de estilo, que o elevam à expressão da arte. (OLDRINI, 2023, p.52).

Dessa maneira, o estilo do filme traduz seu conteúdo, auxilia na transmissão do sentido expresso pela história, avançando, por exemplo, em comparação com os filmes franceses da mesma época:

O estilo é aqui parte integrante dos princípios da narração e, com respeito às escolhas operadas pelos autores, expressão de suas visões de mundo. Portanto, não é certo por arbítrio ou por complacência de gosto se, digamos, Sjöström der uma aparência estilística tão complexa, tão intrincada, ao seu *Carruagem fantasma* (1920). O jogo de dissoluções e transparências, as referências evocativas, as articulações, etc., em íntima unidade com os efeitos luminísticos-claro-escuro elaborados pelo operador Julius Jaenzon, constituem ali, no nível do estilo, propriamente a contrapartida exigida, a única capaz de trazer de forma adequada todo o obscuro enxame de superstições da lenda, tema do filme. (OLDRINI, 2023, p.53).

Em *Carruagem fantasma* (1920), Sjöström consegue expressar de forma muito nítida o que é presente, passado ou sobrenatural, diferenciando de maneira clara cada instância através da forma. O conteúdo é transmitido pela desenvoltura técnica de forma inédita até então, remetendo aos “truques” de Georges Méliès, porém, dessa vez, com uma história rica e cheia de contornos. A carruagem do título, assim como o seu condutor, são fantasmas, transparentes em relação ao mundo ao seu redor, mas que com ele interagem. A transparência da película filmica e a sobreposição de um filme sobre o outro permite a criação, de forma genial, dos fantasmas na tela.

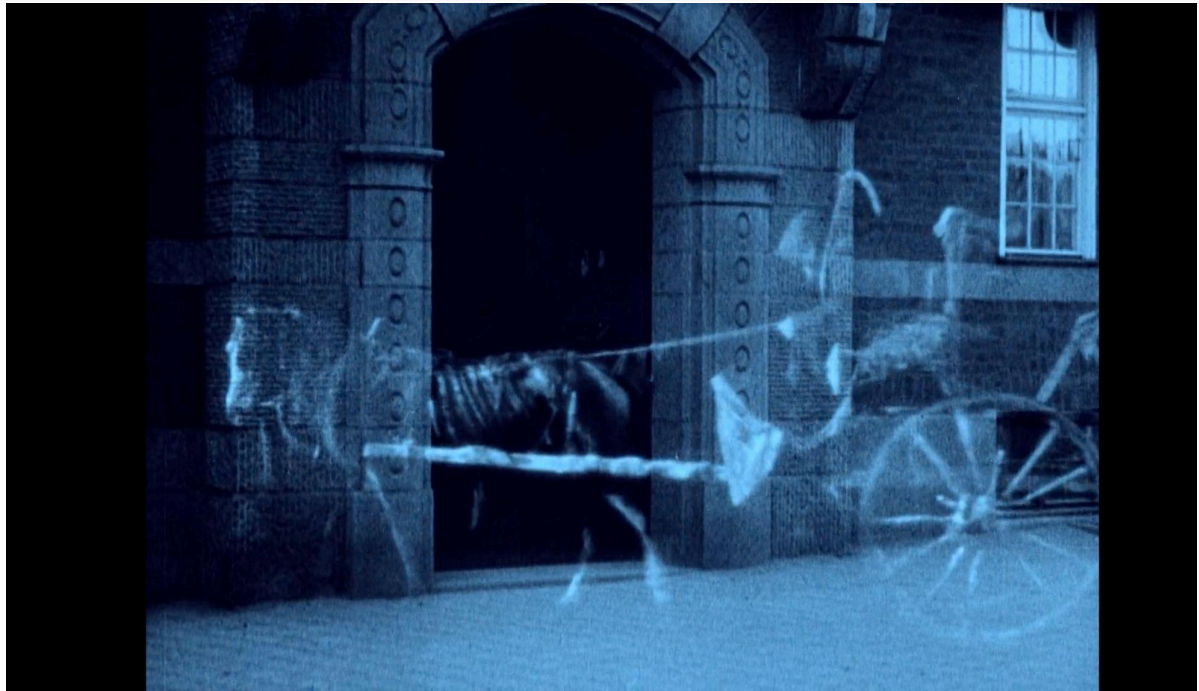


Figura 03 - Cena de Carruagem fantasma (1920). Dir. Victor Sjöström

Mas não apenas por isso o filme é um marco na história do cinema, mas principalmente pelo seu conteúdo, que consegue ao longo dos seus 107 minutos refletir mitos folclóricos da Suécia, retratar a situação social dos pobres no país e, através do seu personagem principal, traçar uma rede de conexões entre a família, a Igreja (na figura do Exército da Salvação), e os problemas sociais, como o alcoolismo da época. Ao fim, o humanismo do filme se faz presente de forma profunda na luta pela vida e pelo reatar dos laços, com a possibilidade dada ao personagem de ter uma segunda chance. Com esse filme, principalmente por esse traço humanista de sua conclusão, o cinema começa a aproximar-se mais da função social da arte, de elevar à consciência humana as grandes questões da humanidade, tendo como atmosfera o rico contexto histórico-social do país.

Essa obra influenciou mais tarde os filmes de Ingmar Bergman, seja pela personificação da morte, vista também em *O Sétimo Selo* (1957), de Bergman, ou na situação similar dos personagens David Holm, em *Carruagem Fantasma*, e Isak Borg, em *Morangos Silvestres* (1957), ambos interpretados por Sjöström, que contemplam suas vidas em face da morte.

Ainda nos países nórdicos, surge na Dinamarca um cineasta cujo trabalho segue relevante até os dias atuais, Carl Theodor Dreyer, cuja preocupação principal em seus filmes, a saber, a luta pela dignidade humana, o torna um dos pioneiros a atingir o nível de obra de

arte no cinema em seu sentido pleno. O seu filme mais importante dessa época, *A Paixão de Joana D'arc* (1928), assim como os posteriores, traz como tema a “luta pela conquista humanística dos valores da vida.” (OLDRINI, 2023, p.54). O que o separa dos outros diretores nórdicos dessa época é justamente um salto em relação aos temas abordados. Dreyer, no início de sua carreira, também se preocupava com temas mitológicos de seu país, com lendas camponesas e fábulas nórdicas, além do “cosmopolitismo, o decadentismo, o artifício do meio burguês da Europa Central”. (OLDRINI, 2023, p.56). Porém, com o filme já citado de 1928, sobre o julgamento de Joana D'arc, ele rompe com seu passado, deixando claro sua visão artística sobre tudo o que o cinema era capaz de alcançar. Esse filme talvez seja o primeiro exemplo, dos já mencionados aqui, que tenha conseguido atingir de maneira sublime o patamar de obra de arte.

É impressionante como o filme utiliza uma linguagem moderna até para os dias atuais, no sentido da edição rápida e coerente, que direciona o olhar de quem assiste exatamente para onde o diretor deseja. As imagens são encadeadas de forma tão clara que é possível saber para quem um personagem olha, ou qual o tipo de entonação das falas emitidas, mesmo sem nenhum som, além da trilha musical. As cartelas de textos são poucas, muitas vezes vemos um personagem pronunciando frases inteiras, por longos segundos, sem saber o que estão dizendo realmente, sem cartela para nos auxiliar. Porém, a firmeza do que é transmitido é tão grande que o texto se torna desnecessário, e a ausência de som mais potente. Pelo olhar apavorado da personagem principal, Joana, é possível sentir o nível da agressão a ela direcionada. O que parece contraditório, a ausência de textos em um filme sobre um julgamento, em que o centro da ação é a fala, torna-se um triunfo graças ao domínio da técnica fílmica e à transmissão bem sucedida do essencial e nada mais (um grande exemplo do meio homogêneo conformado pela redução ao essencial). O cenário é quase inexistente, o rosto humano toma papel central no enquadramento, com o fundo desfocado pelo uso de lentes próprias para tal efeito, que focam de maneira única e direta no olho dos personagens e, às vezes, apenas nisso.



Figura 04 - Cena de A Paixão de Joana D'arc (1928). Dir. Carl Theodor Dreyer

O pretexto de um julgamento religioso se desmancha ao longo do filme, demonstrando os interesses políticos por trás da condenação de uma jovem mulher. Os juízes, ao mesmo tempo que ameaçam a jovem lhe mostrando instrumentos de tortura, revelam aspectos, já no final do filme, de sensibilidade e até pena pelo seu destino trágico. Dessa forma, cada personagem é tratado pelo diretor de maneira rica e contraditória, sem maniqueísmos fáceis e simplórios. O ato final do filme, a morte de Joana D'arc na fogueira e a revolta da população, é a culminação catártica de todo o tema central do filme, a luta pela integridade humana. O humanismo de Dreyer se torna claro, na medida em que:

(...) o diretor elimina até o menor traço de arcaísmo da concepção de mundo que até então o dominou. (...) o que muda radicalmente em respeito ao passado é, com a natureza do conflito, a relação entre o drama e o pano de fundo. A origem da protagonista da vida do povo não se torna mais, como antes, um pretexto para o florescimento de anedotas, interlúdios idílicos, etc, pelo contrário, uma vez abandonado, ou resolutamente deixado de lado, o condicionamento externo do folclore, a heroína fica livre, sozinha, no centro do drama.

Aqui se vê bem como o centro não apenas figurativo mas dramático dos interesses de Dreyer se deslocou decisivamente do lado negativo de uma genérica repulsa da violência, (...), para o lado positivo que atendem aos problemas do indivíduo na luta pela afirmação do direito da personalidade do homem. (OLDRINI, 2023, p.60).

Isso ocorre pela bem sucedida conformação do meio homogêneo filmico, que descreve Oldrini ao falar do filme de 1928, sem citar tal categoria, mas que claramente está em conformidade com o determinado por Lukács em sua Estética:

todo o desdobramento deste aparato de instrumentos e meios filmicos está sempre a serviço do objetivo que foi dito: concentrar reduzindo, eliminando com o máximo rigor, isto é o ônus do que aparece artisticamente supérfluo, e que está, na realidade, dilatando, ampliando a significação e a pregnância expressiva do conteúdo do drama. (OLDRINI, 2023, p.63).

Já na Rússia, outro país fundamental na história do cinema, surgem no Pré-Primeira Guerra Mundial experimentos variados próprios dos anos finais do czarismo, mas fincados ainda nas raízes camponesas do país, impregnados de uma atmosfera decadente e mistificada, cheia de simbolismos sobre a morte e o sonho. Muito diferente do que se tornaria o cinema soviético, a partir da Revolução Russa de 1917 e após a Primeira Guerra Mundial.

Um dos principais expoentes do cinema soviético logo nos seus primeiros anos é Dziga Vertov, que especializou-se em filmes documentais que mostravam o cotidiano da vida da população soviética, seja nas ruas ou em fábricas, bares ou festas. O que diferencia Vertov, por exemplo, dos filmes iniciais dos irmãos Lumière, que também possuíam um caráter documental, é a montagem intencional, que refletia a vida frenética e dinâmica de uma sociedade em ebulição. O sentido surge não só pelo que é visto nas imagens, mas pela maneira em que elas são encadeadas, seja pelo contraste ou pela harmonia. Poucas vezes antes a montagem ocupou papel tão central no cinema, ditando o sentido proposto pelo filme. Filmes como *Um Homem com uma Câmera* (1929) e *Cinema Olho* (1924), filme que dá nome ao movimento criado por Vertov, são exemplos da originalidade do cinema soviético em seus anos iniciais.

O movimento do cinema-olho, contudo, apresenta limites, tanto pelo fato de ser puramente documental, aproximando-se do naturalismo²¹, quanto pelos momentos de artificialidade aos quais a montagem sucumbe, sugerindo forçosamente um sentido arbitrário puramente por conta da edição e não dos fatos na tela. Problemático também é o fascínio de Vertov pela superação do humano pela máquina, com a defesa da câmera como algo superior ao olhar humano.

Com Sergei Eisenstein, porém, o lado humano do cinema soviético atinge patamares tão elevados que talvez estejam, até hoje, insuperáveis. Segundo Oldrini: “Com o tempo, o

²¹ Os debates de Lukács acerca do realismo vs. naturalismo se fazem relevantes também para a discussão do cinema.

cinema soviético clássico parece ser um ponto de viragem, um novo início, pois graças às circunstâncias históricas excepcionais (a Revolução de Outubro), ele resolve e condensa em si as tensões derivadas do magma em ebulição da cultura russa por trás dele.” (2023, p. 71). Eisenstein se torna fundamental nesse processo pois, além do seu domínio da técnica, principalmente da montagem, ele se propõe a buscar uma linguagem própria para o cinema, seguindo a tendência mundial, mas de forma original pelo seu reconhecimento da importância do realismo nos filmes. Assim como Dreyer, Eisenstein percebe que o núcleo de toda grande arte é o homem. Como vimos, o reflexo antropomorfizador é o caráter geral de toda obra de arte, independente do seu meio homogêneo. E é isso que esses jovens cineastas percebem e buscam empregar nos seus filmes.

Participante dos grupos de vanguarda cultural da Rússia durante os anos 1910, Eisenstein teve contato com importantes movimentos artísticos, principalmente com o teatro, antes de se dedicar ao cinema. Trabalhou na *Proletkult*, associação proletária dedicada ao desenvolvimento de uma cultura artística operária criada durante a revolução de 1917, e colaborou com a *Frente de Esquerda das Artes* (LEF), cujo fundador foi o poeta e dramaturgo Vladimir Maiakovski.

Apesar das influências teatrais, Eisenstein compreendia que o cinema precisava estabelecer uma linguagem própria a fim de se tornar uma arte autônoma. Durante toda sua vida ele investigou os diversos componentes do cinema, seja como diretor, seja como teórico e professor, já que trabalhou muitos anos no *Instituto Cinematográfico do Estado de Moscou*. Talvez esse seja o primeiro caso de um cineasta que viu na teoria uma aliada no desenvolvimento da arte. Seus escritos são diversos e extensos. Na tentativa de desenvolver uma linguagem própria do cinema, a chave de resolução encontrada por Eisenstein foi justamente a montagem. Segundo ele, “determinar a essência da montagem significa resolver o problema do cinema como tal” (EISENSTEIN citado por OLDRINI, 2023, p.74). Já que a montagem, percebe ele, “serve como suporte dos efeitos evocativos da construção filmica” (OLDRINI, 2023, p.75). A montagem é tratada pelo diretor como colisão, conflito, no mais amplo sentido dialético, já que é essa contradição que dá sentido ao todo do filme, ao plano único que conforma o filme. Eisenstein afirma que “No campo da arte, este princípio dialético da dinâmica se encarna no *conflito* como princípio fundamental da existência de todas as formas e gêneros artísticos.” (EISENSTEIN citado por OLDRINI, 2023, p.75). Mais uma vez, reconhece-se a importância da unidade dialética do conteúdo-forma, já que a montagem fornece a capacidade de evocação do conteúdo do filme:

A atitude para com o representado deve manifestar-se através do modo como é mostrado o que é representado. Se coloca assim o problema dos métodos e dos meios que devem servir para elaborar a representação de forma que, junto com o seu *o que*, essa manifeste também o seu *como*: Como o considera o autor e como este pretende que o espectador perceba, acolha e compreenda o que ele representa. (EISENSTEIN citado por OLDRINI, 2023, p.75).

E essa unidade se conecta com o efeito final do filme, seu potencial evocativo mais potente e cujo objetivo se encontra desde o início da obra até a culminação conclusiva: a catarse. Pois se a montagem falha em elencar os elementos essenciais e a expô-los de forma clara e compreensível, falha-se, portanto, em comunicar emotivamente o conteúdo humano, comum a toda obra. Oldrini afirma que “para que surja uma verdadeira composição no sentido da arte, uma figuração esteticamente válida, ela deve ocorrer baseada em fatores emocionais” (2023, p.76). Com isso se conecta a importância do estado de ânimo tão ressaltado por Lukács.

Como vimos, a conformação de um mundo próprio dentro da obra de arte é imprescindível para o sucesso dessa evocação. Nesse sentido:

O simples nível da representação permanece completamente mudo em relação à essência do homem, do mundo humano. Só quando as diversas representações são individuadas e escolhidas, entre todos os aspectos possíveis de um dado tema, de modo que a sua correlação “faça surgir na percepção e nos sentidos do espectador a imagem mais completa e exaustiva do tema mesmo”, só então o “mundo” é verdadeiramente restituído a nós em profundidade: porque só então da unificação de várias representações na consciência surgem com a “imagem” também o seu sentido. (OLDRINI, 2023, p.76-77).

Já que o reflexo estético se diferencia pelo seu caráter antropomorfizador, é possível observar que o desenvolvimento que permite que o cinema se torne arte é mais do que técnico, mas é principalmente de conteúdo, se conectando às questões humanas justamente pela aproximação, cada vez maior, entre o indivíduo retratado no filme, seu contexto histórico-social e as questões humanamente universais que daí derivam. Eisenstein tem plena consciência disso e afirma: “A montagem como método de realização da unidade a partir de toda a variedade de partes e de esferas que compõem a obra sintética deve tomar como modelo vivo a integridade do homem restabelecida em sua plenitude.” (EISENSTEIN citado por OLDRINI, 2023, p.77).

O principal filme de Eisenstein, *O Encouraçado Potemkin* (1925), é um primoroso exemplo disso. Nesse filme, o espírito da revolução é onipresente, refletido nos temas da união entre os homens e na luta contra a opressão. O que hoje se considera uma forma

clássica, derivado do teatro, o filme divide-se em três atos bem definidos, cada ato dividido em capítulos. Os três atos articulam-se e relacionam-se a fim de desenvolver a história até sua conclusão, com um aumento de tensão ao longo de toda a trama, até sua resolução final, com o alívio da tensão. O primeiro ato introduz o estopim da revolta dos marinheiros contra os almirantes, que recusam a humilhação de terem que comer pedaços de carne apodrecidos e tomam para si o navio Potemkin. Ao final do primeiro ato, a morte de um dos marinheiros é a ação que impulsiona a história para o segundo ato, que consiste na revolta dos moradores próximos ao porto que se indignam ao verem o corpo do marinheiro junto com a seguinte placa: “Foi assassinado por causa de um prato de sopa”. A cena da escadaria, uma das mais famosas da história do cinema, escancara a violência generalizada do Estado Russo Pré-Revolução contra a população, representado pelos militares que fuzilam a sangue frio de forma indiscriminada crianças, adultos e idosos. O ato três se inicia a partir da tensão elevada do ato anterior, com os marinheiros a bordo do Potemkin e de navios aliados, todos tomados por operários, marinheiros e cidadãos que se revoltam contra a violência e partem à luta em direção aos navios inimigos. Apoiados pela trilha sonora, que estende a tensão até parecer impossível, os navios do “povo” se preparam para o ataque, quando, já nos últimos segundos, a fraternidade entre os homens triunfa e as armas são suspensas, bandeiras são levantadas e todos se reconhecem como irmãos.

O encadeamento dos atos é um exemplo claro do tipo de montagem estudado e defendido por Eisenstein. Assim com a própria edição, que tem como objetivo principal deixar claro toda a ação em cena. Um simples ato de abrir e fechar uma porta é mostrado por mais de um ângulo, reforçando ao máximo a necessidade de clareza do que é transmitido. O conflito tão defendido pelo diretor é o que gera a harmonia tonal do filme, já que é através dele que os atos encadeiam-se e avançam até a conclusão, produzindo o sentido do conteúdo do filme. Como afirma Oldrini:

Que o todo se articule em partes, e que as partes obedeçam à mesma lei do todo, é para o diretor o pressuposto da “unidade orgânica” buscada. Os episódios diferem entre si, tanto na forma como no conteúdo, mas derivam sua homogeneidade da circunstância de serem todos igualmente afetados pelo mesmo sistema de filmagem, ecos e trocas recíprocas; objetos, imagens, ideias estão ligados tanto internamente como entre si; cada solução dramática parcial desencadeia a passagem para outro momento, que figura novamente, por sua vez, como resultado do conflito precedente e como o ponto de partida para um desenvolvimento posterior, superior. (OLDRINI, 2023, p.78-79).

Já em Hollywood, enquanto Griffith produzia seus últimos filmes relevantes, um jovem Charlie Chaplin começava a ganhar destaque em curtas da chamada comédia *slapstick*, representando o nascimento do gênero cômico no cinema. Derivado do circo e do teatro, esse tipo de comédia era caracterizado por um humor físico, de circunstância, priorizando “acidentes” coreografados e situações inusitadas como fonte do humor. Chaplin rapidamente se tornaria o expoente nesse gênero. A trajetória do artista, criador do personagem Carlitos, culminaria em verdadeiras obras de arte do cinema mundial que refletem a mais profunda humanidade.

Antes disso, no entanto, os filmes dos quais participava, principalmente os curtas do período 1914 a 1917, no qual trabalhou com o produtor Max Sennett, são marcados por um nível muito baixo de profundidade em relação aos personagens e sua relação com o ambiente no qual estão inseridos, “não há espaço algum para a psicologia dos personagens, para a caracterização” (OLDRINI, 2023, p.113). Muito diferente do tipo de comédia que Chaplin desenvolveria mais tarde, “o *slapstick* de Sennett não adquire profundidade crítica, não chega a elevar-se ao nível de uma autêntica sátira; o mundo que sua sátira pretende condenar, e ao pé da letra destruir, está, na realidade sempre bem de pé (...)” (OLDRINI, 2023, p.113). O tipo de humor criado é raivoso, com o personagem de Chaplin sendo hostil com o seu entorno de forma generalizada. Por mais que o “vagabundo” esteja direcionando o ódio ao mundo que o fez miserável, esse ódio não encontra outra saída senão a da violência.

Estes aspectos degradantes do comportamento do personagem ocultam, em segundo lugar, um pessimismo de fundo, uma escolha de vida inspirada pela passividade e renúncia. Desempregado crônico, vagabundo marginalizado, em constante relacionamento antagônico com seus semelhantes e com as massas, ele se sente totalmente estranho a qualquer forma de solidariedade de classe, e se comporta de acordo. (OLDRINI, 2023, p.117).

O filme *O Banco* (1915) é um exemplo de todos esses aspectos negativos do cinema inicial de Chaplin. O personagem principal, faxineiro de uma agência bancária, rivaliza não com seus superiores, mas com o outro faxineiro, o qual é maltratado e agredido constantemente por Carlitos. Não existe comentário social em relação ao trabalho, mas sim uma resignação e um rancor acumulado que é descontado, injustamente, no colega trabalhador:

O que resta sistematicamente fora da concepção chapliniana do período é a dimensão humana do quadro da vida representada. Não só falta a ele, por falta de consciência social, qualquer reconhecimento da dignidade do trabalho enquanto tal, mas os personagens, a começar pelo próprio protagonista, nunca tem dignidade nem mesmo do ponto de vista humano; tal como as situações e relações da vida apresentadas (por ex. a exploração),

os vícios descritos (a hipocrisia, a corrupção), não são mais sequer identificados e compreendidos na sua essência, e portanto, apontados para a denúncia: não há qualquer denúncia da corrupção, muito menos consciência da exploração. (OLDRINI, 2023, p.118).

Ao final, até mesmo uma situação que seria esperançosa revela-se apenas como um sonho, sepultando o filme como uma das obras mais negativas e até mesmo reacionárias de Chaplin. Apesar disso, assim como na Europa, a Primeira Guerra Mundial significa uma mudança generalizada no espírito do tempo, influenciando, inclusive, a América e seus filmes da época. Chaplin, nesse contexto norte-americano, também se modificou, para melhor. Sua grandeza, assim como a convivência com intelectuais e artistas da época, o fez perceber o real papel que seu cinema poderia ter. Assim como o impacto da guerra, o panorama histórico-social faz Chaplin romper com o passado, buscando integrar de forma cada vez maior os seus personagens com os meios no qual se situam. Dessa forma, cria-se um relacionamento e uma vinculação mais nítida e rica entre a personalidade de Carlitos e o mundo ao seu redor. No filme citado anteriormente, o banco que dava nome à obra pouco importava para as relações entre os personagens, servindo apenas como pano de fundo. Agora, existe um “maior envolvimento do personagem nos acontecimentos e experiências do mundo circundante.” (OLDRINI, 2023, p.120). Dessa forma:

Comparados com os curtas-metragens da fase precedente, os médios-metragens de junho-outubro de 1917, *O Imigrante* e *O Aventureiro* indicam já com clareza onde está a novidade: na concretização histórico-social do ambiente que é o pano de fundo dos acontecimentos do personagem, na individuação de um nexos não casual entre personagem e sociedade. (OLDRINI, 2023, p.121).

O “vagabundo” de Chaplin passa a ser, finalmente, a tipificação não dos sujeitos rancorosos e violentos, mas daqueles que, apesar das adversidades, possuem espaço para a beleza e para a sensibilidade humana. O personagem de Carlitos passa por um processo de humanização, decorrente justamente do reflexo mais concreto da realidade, levando em conta e reagindo às determinações histórico-sociais. Os filmes dessa época, através do personagem Carlitos, desempenharam um importante papel na difusão de seu típico homem pobre, fruto das piores consequências do capitalismo, que através do humor consegue “reproduzir uma situação histórico-social pouco alcançada em outras artes” (LUKÁCS, 1967b, p.197). O típico, para Lukács, como explica Oldrini: “(...) não tem, de modo algum, uma origem sociológica, não se identifica, de modo algum, antes conflita, com o cinza “médio” dos fenômenos caros ao naturalismo; ele se refere, ao invés, à dialética interna das categorias lógicas (...) (2017, p.256).

O típico, portanto, se mostra fundamental na arte, como evidenciado nesse trecho em que Lukács, apesar de usar a literatura como exemplo, mostra claramente o papel do tipo na arte em geral:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, na sua contraditória unidade, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. Vem caracterizado pelo fato de que nele todas as contradições - as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época - se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, implica em que tais contradições, que formam sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no ânimo e nas experiências de relações inter-humanas de um homem medíocre, sacrificados assim os seus traços essenciais. Na representação do tipo na criação artística típica, fundem-se o concreto e a norma, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento universal social. É na representação típica, pois, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada. (LUKÁCS, 1965, p.30).

Reforçando sua conexão com o contexto no qual está inserido, Chaplin vai para o front da guerra com *Carlitos nas Trincheiras* (1918). Já em filmes como *The Idle Class* (1921) e *Pay Day* (1922), a sátira passa a alcançar seu poder máximo, tendo como alvo o ideal de vida burguês tão comum na sociedade americana:

Chaplin mostra como o ideal supremo de vida é modelado e plasmado agora para o vagabundo numa concepção individualista-burguesa, sobre o mito - burguês - do respeito pela dignidade puramente exterior, formal, da pessoa; como o vagabundo descobre que só a partir de um certo grau da hierarquia social, de uma certa categoria da sociedade, o homem vê reconhecida a dignidade do homem. (OLDRINI, 2023, p.124).

Já bastante maduro em relação ao início de sua carreira, Chaplin utiliza a comédia como uma maneira de desmascarar o ridículo e a hipocrisia da vida privada burguesa, atingindo o realismo crítico pela via do cômico. Afirmo Oldrini: “Mostrar as imposturas que se escondem por trás do conformismo social, desmascarar a ordem de classe da sociedade constituída, esse é o fim último a que sua comédia é dirigida.” (2023, p.127). E ao desvelar o que existe por trás da sociedade burguesa, além do cômico, Chaplin passa a revelar também o dramático. Esse talvez seja seu ponto de virada mais importante, pois ele deixa de ser refém da comédia por si mesma, como era na época dos filmes *slapstick*, e passa a se orientar apenas pela melhor maneira de se expressar o conteúdo desejado. Assim, o *tragicômico* ganha destaque como nunca antes no cinema americano. E para se adequar melhor ao conteúdo, a forma se expande, os médias-metragens e, principalmente, os longa-metragens, passam a ser a regra para Chaplin. Mudanças na forma “proporcionais às exigências do novo conteúdo” em

função da “dilatação de seus tempos internos” (OLDRINI, 2023, p.128). A unidade forma-conteúdo, a vinculação histórico-social com a personalidade dos personagens, a tipicidade, a conformação de um mundo próprio que é reflexo do mundo real, são sinais de que a obra de Chaplin atinge uma forma artística cada vez mais madura.

Em *Em Busca do Ouro* (1925), temos um exemplo de uma obra realizada por um artista em sua plena vitalidade. Enquanto Hollywood mergulha de vez nas entranhas da indústria capitalista e se torna refém do lucro, como é até hoje, Chaplin cria uma obra que denuncia justamente a perseguição pela riqueza, o “ouro” como objetivo final da vida humana. Nesse filme, “aparece pela primeira vez no cinema de Chaplin o paradigma da força imensa e destrutiva do capitalismo competitivo” (OLDRINI, 2023, p.146). Por isso:

(...) o filme, longe de ser um manifesto de sentimentalismo, apresenta-se, em vez disso, como uma ilustração precisa e impressionante, à la Balzac, das consequências do arrivismo sem princípios da sociedade capitalista. (...) Na verdade artística de *Em busca do ouro*, comédia e drama, realismo e fábula estão unidos estreitamente entre si. Como os grandes realistas clássicos, Chaplin consegue aqui - pela primeira vez, de forma tão realizada - concentrar em um ponto a tipicidade da realidade, de modo que a iluminação desse ponto ilumine o inteiro campo da realidade indagada. (OLDRINI, 2023, p.147).

A evolução de Chaplin estava só começando. Já na Europa, se o pós-guerra significou, para a maioria dos países, um abandono dos temas camponeses, ou místico-simbólicos, e uma ressignificação da linguagem fílmica, seja por inovações técnicas, seja pela valorização de um conteúdo que refletisse a complexidade do novo homem que surgia nessa nova fase da história, na Alemanha a situação era diferente. Derrotada na grande guerra, os fantasmas do fracasso foram refletidos no cinema alemão, dando início ao expressionismo e ao gênero do terror:

(...) o mundo que surge da guerra imperialista aparece, em todos os aspectos, como um mundo intimamente desequilibrado, retorcido, distorcido, inseguro. Isso cria a atmosfera espiritual mais adequada para a experimentação, também no cinema da linguagem, de uma vanguarda *sui generis*, da linguagem vanguardista do expressionismo. (OLDRINI, 2023, p.94).

Filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1920) e *Nosferatu* (1922) são reflexos da atmosfera de insegurança, medo e desorientação que envolvia o país, reflexos do clima de morbidade e angústia. A situação peculiar da Alemanha possibilita, conseqüentemente, um cinema único, inédito, principalmente na inovação visual, do uso consciente dos elementos audiovisuais para a criação de sensações assustadoras nos espectadores, na caracterização dos

“monstros”, no claro-escuro que favorece o mistério, nos cenários distorcidos, como se quisessem escapar das conformações da realidade.



Figura 05 - Cena de Nosferatu (1922). Dir. F.W. Murnau.

Contudo, mesmo derivando diretamente do clima social do país, é de certa forma abstrata, pouco aprofundada, apologética e mistificadora a crítica realizada por esses filmes. Segundo Oldrini:

Aqui se manifesta, mesmo no cinema, a íntima fragilidade ideológico-social do expressionismo, já colocada à luz - talvez até com muito rigor - por Lukács para a literatura: o seu “parasitismo”. Segue-se, deste lado que o caos é e deve permanecer o traço dominante; que o protesto, a revolta contra o existente - firmemente ancorada nas relações sociais *per se* fixas, imutáveis - deve tomar a via da abstração, da estilização geométrica, da deformação da perspectiva, do irracional, assumindo como sua mola psicológico-dramática o desencadeamento (irracional) da psique, oprimida pelos turbilhões do destino. Do lado criativo, então, cabe aos expressionistas, evocar sensivelmente essa “unidade da atmosfera”, de converter por meio de peculiares módulos estilísticos (sobretudo cenográficos) esta contínua, mas intangível, sensação de caos e insegurança, essa ameaçadora, mas obscura, incubência do mal, em imagens densas com a mesma aterrorizante spectralidade. (OLDRINI, 2023, p.97).

Apesar disso, o expressionismo da República de Weimar foi um esforço de traduzir o espírito do tempo pelo meio fílmico, tendo acertado em captar os ares mórbidos que antecederam a ascensão do nazismo no país, em 1933. *Metropolis* (1927) e *M: O vampiro de Dusseldorf* (1931), ambos de Fritz Lang, são tentativas de identificar “quais são as forças do mal que se agitam na base da sociedade alemã, como os seus contrastes ameaçam a ordem civil” (OLDRINI, 2023, p.101). Mesmo que esses experimentos tenham fracassado em identificar de forma clara a essência social por trás do mal estar que impregnava o país, permanecem relevantes por terem identificado o prenúncio de uma tragédia.

Justamente por conta dessas falhas, enquanto o expressionismo começa seu declínio, surge um novo movimento na cultura alemã que tentava expor de forma mais direta a relação entre a sociedade e os indivíduos, principalmente a classe trabalhadora. Chamado *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), esse movimento ganharia representantes também no cinema, com “ideias inéditas de narrativas com fundo proletário, cujo núcleo dramático se concentra na descrição e na denúncia das desumanas condições de vida das classes exploradas, subordinadas.” (OLDRINI, 2023, p.102). Em tom de crônica, a vida cotidiana, principalmente o ambiente de trabalho, a luta por emprego e por condições melhores de vida ganham destaque. O indivíduo não é mais abstrato, mas possui família e, principalmente, classe social. Com a *Neue Sachlichkeit*, diz Oldrini:

ergue-se no centro da representação a rua como um fervilhante lugar de intersecção da vida social, dentro do qual se destacam, sombrios em sua tragicidade, no trágico cenário que lhes é oferecido pela difusão do vício, da prostituição, da exploração, da miséria, os singulares destinos individuais. Os pesadelo naturalmente não desaparecem, mas antes - com a involução reacionária dos últimos anos de Weimar - foram acentuados; mas, sitiando Weimar, estão agora não mais monstros simbólicos, como Golem ou Nosferatu, (...) mas o pesadelo do desemprego, do despejo, da fome (...) (OLDRINI, 2023, p.105).

Alguns exemplos de filmes que representam bem tal movimento são *Berlin-Alexanderplatz* (1931) de Phil Jutzi e *Kuhle Wampe ou A Quem Pertence o Mundo?* (1932), de Slatan Dudow, com roteiro de Ernst Ottwalt e do dramaturgo Bertold Brecht. Tais filmes desafiam a ideia de prosperidade pela honestidade e pelo trabalho, evidenciando o fracasso daqueles que tentam fugir da miséria pelas vias do trabalho e do direito. As contradições da sociedade capitalista mostram-se insuperáveis para os indivíduos isolados que nela tentam sobreviver. Questiona-se: “Como pode alguém ser honesto na Alemanha de Weimar? Como se pode reconstruir uma vida sem trabalho, sem assistência, sem proteção,

sem seguridade social? Como se podem conciliar as implacáveis exigências do período imperialista com a honesta individualidade?” (OLDRINI, 2023, p.106).

Contudo, as limitações desse tipo de cinema são as mesmas da literatura proletária, como indica Oldrini em consonância com os escritos de Lukács sobre o realismo. As saídas encontradas pelos personagens são, de forma pessimista, o suicídio ou, de forma otimista, o retorno ao trabalho, ressignificando subjetivamente, de forma abstrata, o papel do trabalho e da honestidade.

Falta, em suma, no cinema da *Neue Sachlichkeit*, como falta na literatura proletária contemporânea, a capacidade “de identificar claramente os mais importantes problemas concretos da própria vida da classe operária alemã”; os desejos, as esperanças (...) são projetados arbitrariamente na realidade, e as reportagens acabam por conferir de modo deformado as relações de poder na luta de classe, e nas lutas de tendência do proletariado alemão. (OLDRINI, 2023, p.108).

Fato é que todos os movimentos antecedentes a 1933 no cinema e na cultura alemã seriam radicalmente transformados, e muitos até mesmo extintos, pela ascensão de Hitler ao poder. O cinema alemão demoraria alguns anos para conseguir retomar sua produção livre das amarras do fascismo.

7.1 O Advento Do Som

Enquanto isso, o advento do som no cinema, em 1927 nos EUA, transformaria de forma definitiva a busca pela linguagem fílmica, consolidando o fim do cinema mudo e a hegemonia da voz humana nos filmes. Além do som, o princípio da montagem soviética e toda a linguagem desenvolvida por lá seriam consagrados como a linguagem oficial do cinema, influenciando os filmes de todo o globo. Nesse sentido, após a solidificação do filme falado e de uma linguagem já familiar e consolidada, as experimentações técnicas e a busca por uma linguagem própria passaram a ser menos importantes que o contexto histórico-social no qual o filme estava inserido, assim como do aspecto da produção dos filmes e de seu financiamento. Os filmes passaram a conectarem-se, portanto, com as repercussões da Crise de Wall Street de 1929 nos EUA, com a tensão social do período *entre-deux-guerres* na Europa, com a consolidação da União Soviética como potência no Leste Europeu, e com as relações entre as classes dos países capitalistas cada vez mais levadas ao limite.

Em Hollywood, a padronização dos filmes e dos modos de produção fílmica se tornaria a regra, sendo dificilmente desviada até mesmo por diretores europeus que emigraram

para os EUA na década de 1920, como Sjöström, Murnau e Lang. O cinema de Hollywood se industrializou, passando a controlar de forma intensa a produção e a distribuição de seus filmes. Dessa forma, os diretores passaram a ter um peso menor do que o produto em si, com os grandes estúdios e seus produtores se consolidando e se tornando a real força por trás de um filme. A função do diretor passou a ser apenas a de mais um componente da equipe por trás da produção do filme, fato comum até os dias atuais. Os filmes se tornaram produtos, no mais amplo sentido do termo, frutos de uma cadeia produtiva similar à da indústria capitalista em geral, com uma rígida divisão social do trabalho. Oldrini, referindo-se aos melhores casos de Hollywood da época, afirma que os diretores se tornaram: “comerciantes proficientes, hábeis artesãos sem gênio, confeccionadores de bons produtos.” (2023, p.206).

O clima de prosperidade, otimismo e lucro que marcou a indústria americana de forma geral ao longo da década de 1920, incluindo Hollywood, sofreria um dos abalos mais fortes de sua história com a Quebra da Bolsa em 1929, “quando o pânico financeiro, de um lado e, do outro, o pânico moral (uma sensação de desconcerto e de impotência, uma espécie de intromissão dos efeitos da Crise) se apoderam da realidade americana.” (OLDRINI, 2023, p.207).

As mudanças provocadas pela Crise e sua tentativa de recuperação na política do *New Deal* impactaram profundamente Hollywood, com o governo atuando de forma mais próxima no desenvolvimento dessa indústria. Além disso, “a Crise complica e agrava as pressões sobre o cinema que chegam de fora, tornando-o sufocante, avassalador, e impedindo, cada vez mais, o nascimento de iniciativas independentes ou a possibilidade de que elas se desvinculam da supremacia das grandes *trust*.” (OLDRINI, 2023, p.222).

Se a estrutura da indústria cinematográfica foi abalada pela Crise, com o governo norte-americano aproximando-se da sua produção e, aliado ao capitalismo monopolista, sufocando ainda mais as possibilidades de “fugir da regra”, o conteúdo dos filmes também sofre um abalo. Reflexo da perda de confiança da nação em si mesma, em choque pela constante piora das condições de vida nas cidades, pelo aumento da criminalidade e da insegurança em geral, surgem os filmes de gângster, que simbolizam o típico homem norte-americano que enxerga no crime organizado uma maneira de escapar da falência social. Através da violência e da brutalidade, o gângster dos filmes dessa época, como *Scarface* (1932) e *Little Caesar* (1930), lutam para se destacarem, temendo ser apenas mais um miserável como os muitos que os rodeiam. Como destaca Robert Warshaw em seu clássico ensaio “The Gangster as a Tragic Hero”, no final do filme, como regra, o gangster morre de

forma trágica, revelando “a derrota como a única possibilidade de conclusão nessa sociedade”. (WARSHAW, 2007).

Como contraste, o cinema de Charlie Chaplin, mais uma vez, se mostra o mais sensível em relação ao contexto descrito, além de ser o mais elevado artisticamente. O interesse em desmascarar as contradições da sociedade capitalista, que se iniciou em *Em busca do Ouro*, se consolida aqui de forma ainda mais clara. Apesar de Chaplin ser um entusiasta do New Deal, observando de forma otimista a recuperação econômica do país e a possibilidade de uma democracia mais profunda e eficaz, ele não deixa escapar as fragilidades sociais e o aspecto trágico da economia capitalista, incluindo sua consequência mais grave na figura do nazi-fascismo.

Além disso, o impacto do filme sonoro seria sentido por Chaplin, obrigando-o a repensar diversos projetos e a cancelar outros, a fim de adaptar o meio homogêneo fílmico às inovações técnicas. Com isso, o espaço de tempo entre o lançamento de um filme e outro se tornou muito maior do que antes:

Ora, qualquer que seja a incidência destes contratemplos sobre a boa disposição ao trabalho de Chaplin, é em todo caso, um fato incontestável que os seus dois únicos filmes do período, *O Circo* (1928) e *Luzes da Cidade* (1931), são iniciados, interrompidos e, só depois de algum tempo, retomados e concluídos. Quase três anos de intervalo separam o esboço primitivo da conclusão do *Circo*; outros três são necessários - principalmente por causa das convulsões produzidas pelo advento do som - para a realização de *Luzes da Cidade*. (OLDRINI, 2023, p.210).

Os dois filmes da época, um logo antes do estouro da Crise, o outro logo depois, apresentam temas em comum, que já eram do interesse de Chaplin e que seriam ainda mais aprofundados pós-Crise. Afirmo Oldrini: “O tema de maior importância que dos dois filmes emerge é aquele da instabilidade das condições humanas de vida geradas pelo capitalismo. A vida do homem, a satisfação de suas necessidades, o apaziguamento de seus sentimentos e desejos, dependem do mecanismo das leis econômicas capitalistas.” (2023, p.211). Seja pelas condições de vida precárias, seja pela dependência e subordinação àqueles que possuem o poder econômico, Carlitos se encontra nos dois filmes cercado por situações que o colocam como o “distúrbio”, como típico “vagabundo” característico do personagem. Em contraste com ambientes precários, familiares a Carlitos, vê-se o luxo exagerado do mundo dos ricos. Dessa vez, assim como na primeira parte de *Em busca do ouro*, e diferente de *O Banco*, a desigualdade aparece como fonte das mazelas e como obstáculo a ser superado, a fim de se ter um lugar na sociedade. Assim: “Quanto mais acentuado é o relevo destes motivos

contrastantes, quanto mais ele se integra à história e determina seu tom, tanto mais ressalta a vontade de Chaplin de referir a articulação temática e a estrutura compositiva do filme aos desequilíbrios criados na evolução do capitalismo americano durante a ‘Grande Crise’.” (OLDRINI, 2023, p.211). Associado a isso, Carlitos busca a ajuda de outras pessoas para, em conjunto, atingir determinados fins “humanitários”, como recuperar a visão da jovem moça em *Luzes da Cidade*, buscando na união com o outro a possibilidade de uma vida melhor.

Esses dois primeiros filmes do período da Crise, porém, apesar de serem ricos pela diversidade de situações e contrastes apresentados, acabam caindo em um sentimentalismo e um humanitarismo vagos:

(...) como sincero defensor do humanismo progressista, Chaplin está bem consciente de suas responsabilidades e das tarefas que lhe competem como artista. Mas sem uma adequada figuração da estrutura de fundo, sem que os dons, as qualidades humanas dos personagens se destaquem da posição recíproca que cada um ocupa, mesmo esta inspiração humanística permanece, inevitavelmente, abstrata. Assim, o humanismo cai no humanitarismo, e a luta pelo progresso vem a se identificar com a bem intencionada ação do indivíduo, nos limites estreitos daquele sentimentalismo, daquela perspectiva romântica (...) (OLDRINI, 2023, p.212).

Seus dois filmes seguintes, *Tempos Modernos* (1936) e *O Grande Ditador* (1940) avançam muito na investigação mais profunda das consequências da crise do capitalismo. Em 1936 a esperança e o otimismo em relação ao New Deal já não eram tão fortes, e os limites possíveis para o avanço da democracia em um país com os EUA ficavam mais evidentes, principalmente pela persistente condição precária de vida das classes mais baixas.

Em *Tempos Modernos*, se o cotidiano apresentado é o que representa tais tempos, percebe-se que ele é marcado pela exploração, desemprego, miséria, injustiça e perseguição. Assim, mesmo com o tom cômico de sempre, a visão de Chaplin sobre a realidade dos EUA naquela época “moderna” é bastante negativa. Seja na mecanização do trabalho humano, seja pela rigidez do sistema que pune agressivamente qualquer desvio da norma, seja pelas condições precárias de moradia e saúde, o mundo conformado por Chaplin, reflexo do mundo real, é o retrato cru da sociedade capitalista que valoriza o progresso da economia industrial em detrimento da classe trabalhadora, que já naquela época infla o sistema prisional de forma arbitrária, que criminaliza greves e protestos, que não possui, por fim, qualquer tipo de suporte social para aqueles que necessitam. A modernidade do tempo não poderia ser mais retrógrada.

Interessante notar que Chaplin ainda resiste a abandonar completamente o cinema mudo, incorporando de forma escassa as possibilidades do som e da fala. Apesar da crítica feroz, Chaplin se rende ao otimismo quase ingênuo, ao humanismo abstrato, quando no final Carlitos e a sua companheira de desventuras são expulsos da cidade, mas seguem caminho com um sorriso no rosto pela estrada, tentando achar outro lugar para viver. Esse final reforça a crença de Chaplin na persistência individual, na busca contínua por uma vida melhor, mesmo quando a sociedade, como vimos em seu filme, exemplo após exemplo, destrói cada sonho por vez.

Em *O Grande Ditador* (1940), a outra faceta da crise do capitalismo, a guerra e a barbárie fascista, é alvo da genial sátira de Chaplin. Nesse filme, finalmente, o cinema de Chaplin entra de vez na era do filme sonoro, sendo as falas essenciais para a transmissão do conteúdo. Seja no catártico discurso final que apela pela democracia total entre os homens, seja na própria língua inventada, que imita o alemão de Hitler de forma jocosa, o papel da linguagem se torna central aqui. O diretor amplia em todos os sentidos o escopo de seu filme, não só na técnica, mas retratando uma situação internacional, com impactos globais, com uma ambientação muito mais grandiosa e uma variedade de personagens e situações mais ricas e complexas em comparação com seus filmes anteriores.

A denúncia se torna mais uma vez explícita, equilibrando de forma magistral o trágico com o cômico, e através do último, expondo a mais ridícula e extrema face da sociedade. Os personagens do gueto, perseguidos por serem judeus, possuem uma humanidade nunca antes expressa de forma tão viva nos filmes de Chaplin. Eles demonstram coragem, inteligência e perspicácia, mas também medo, dúvidas e fracassos. Além do personagem do barbeiro, o típico Carlitos, Chaplin também interpreta o ditador Hynkel, versão satírica de Hitler. Apesar da semelhança física entre os dois personagens, é possível perceber as minúcias da interpretação de Chaplin enquanto ator na criação de um contraste na tela que demarca claramente os dois tipos de humanidade defendida por eles. Enquanto diretor, sua montagem equilibra-se entre os dois lados opostos do tema, representados pelos dois personagens centrais. Herói e vilão que nunca se encontram, mas que são antagônicos no sentido mais profundo pela visão de humanidade que carregam em si. E é a visão do barbeiro, representante do humanismo de Chaplin, que ecoa ao final do filme, quase de forma mágica, para além dos campos dos países vizinhos, através do discurso que clama pela união dos homens em nome da prosperidade fraternal de todos.



Figura 06 - Cena de O Grande Ditador (1940). Dir. Charlie Chaplin

Com esse filme: “Chaplin deixa definitivamente de lado qualquer ilusão alimentada para a sociedade burguesa de seu tempo, e com isso também qualquer ilusória tentativa de decidir o destino do indivíduo de fora das relações e das leis vigentes em tal sociedade.” (OLDRINI, 2023, p.219). Contudo, Oldrini, reconhecendo todos os méritos do filme, argumenta que Chaplin encontra-se no meio de dois pólos inconciliáveis:

Por um lado, certamente, ele empurra, muito mais profundamente que no passado, as raízes de seu humanismo individualista nas perspectivas sociais da democracia. Por outro lado, e em inextricável conexão com essa específica forma de “romance pedagógico”, está a limitação derivante da circunscrição ainda exclusivamente individualista dos fenômenos sociais, encontrada particularmente nisto: que Chaplin, servindo-se do expediente narrativo da duplicação, coloca o inteiro peso da regeneração democrática de um povo sob os ombros (demasiado) frágeis do personagem do barbeiro. Este amadurecimento da consciência que está na base do objeto da narrativa se dá, no indivíduo, separadamente da objetividade do contexto histórico-social que o determina e que, como vimos, ela mesma investe e contribui para modificar. Assim, o lado pedagógico-democrático de Chaplin, seu apaixonado e apaixonante protesto humanístico, o seu grito de liberdade para o homem não se refletem plenamente nem em uma coerente visão geral da realidade, nem - estilisticamente - nos meios expressivos empregados. (OLDRINI, 2023, p.219).

O cinema de Chaplin, porém, foi o que mais soube expressar de forma artística os contrastes da sociedade no período entre as duas guerras, elevando-se ao nível de um verdadeiro realismo crítico. Seu amadurecimento não pararia por aqui.

Já na França, a cinematografia “aproxima-se dos círculos burgueses progressistas da vanguarda, e estabelece uma conexão de equilíbrio entre a pesquisa linguística, formal, e a assunção da responsabilidade de um vasto compromisso, por parte da cultura, no campo da vida social” (OLDRINI, 2023, p.162). Diretores como Jean Renoir, Jean Vigo e René Clair atuam como pontos de virada no cinema francês no final da década de 1920 e início da década de 1930. Não só pelo advento do som, mas pelo abandono de temas “barrocos”, da comédia de costumes, e de uma linguagem irônica que remetia aos clássicos da comédia francesa do século XVII, característico do período inicial de suas carreiras. Os diretores citados adentram, após a Primeira Guerra, um período fértil de produções que foram diretamente influenciadas pelo contexto europeu de maneira geral da época:

(...) da intensificação das contradições sociais internas da França, das generalizadas repercussões da crise econômica, que se manifesta tanto na queda generalizada dos preços, na diminuição do nível de vida das classes subalternas, quanto no crescente aumento do desemprego e do mal-estar social, e internacionalmente, na sequência do pavoroso avanço do fascismo em toda a Europa, do fortalecimento dos intelectuais burgueses progressistas europeus de uma consciente linha de luta pela democracia, na base do confronto e da convergência recíproca entre a vanguarda literária e a vanguarda política. (OLDRINI, 2023, p.164).

Dessa forma, obras como *L'atalante* (1934), de Vigo, *La Chienne* (1931) de Renoir e *Quatorze Juillet* (1933) de Clair, aproximaram o cinema das ruas, retratando em seus filmes o “povo” que nelas habitam, os trabalhadores e seus locais de trabalho e de sobrevivência. Cresce nos cineastas da época a consciência de que a democracia deve vir “de baixo”, derrotando a velha classe dominante. Influenciados pelo movimento político da Frente Popular - que tinha como objetivo salvaguardar a democracia francesa e barrar o fascismo através da união de trabalhadores, camponeses, partidos de esquerda, e com a pequena burguesia - os diretores da época buscaram refletir, também no cinema, a renovação e a abertura democrática e social que impregnava a atmosfera. Principalmente Renoir, que em seu filme *La Grande Illusion* (1937) retrata de forma clara a separação das classes, nas figuras de um aristocrata e um mecânico, e a superação do velho pelo novo. Justamente por isso, Oldrini traça uma comparação entre tal diretor e o escritor Émile Zola, pois através do naturalismo de suas obras:

Zola e Renoir são ambos testemunha de grandes movimentos populares, dois movimentos que pertencem, respectivamente, à Comuna e à Frente; ambos reproduzem situações e fenômenos ligados a estes movimentos, e às vezes, ultrapassando os seus limites burgueses de classe, conseguem também traçar fortes quadros incisivos da desintegração da sociedade de seu tempo e

combater corajosamente - reconhece Lukács para Zola - “contra a evolução reacionária do capitalismo francês”. (OLDRINI, 2023, p.170).

Porém, o que caracteriza o conteúdo dos filmes dessa época na França, de forma geral, assim como o movimento da Frente Popular, é um apelo vago à democracia, ingenuamente acreditando na rendição da classe burguesa dominante em nome da aliança popular, além do fracasso em prever a real agressividade do nazi-fascismo. Diz Oldrini: “A sua verdadeira grande ilusão [*de Renoir e também da Frente Popular*] consiste em acreditar que o desaparecimento pacífico do “velho”, na rendição da classe dominante burguesa, do militarismo e da reação” (2023, p.173). O naturalismo dessa época, assim como literário do século XIX no qual os filmes se inspiram, nunca alcança o nível do realismo crítico, pois além de limitado, guarda resquícios reacionários:

Há em Renoir e nos outros diretores de ponta do cinema francês claros motivos e razões ocultas para rejeitar a responsabilidade de certas escolhas, a aceitação de uma solidariedade ou coletividade levada demais a fundo, e para não tirar as últimas conclusões, tanto no plano artístico quanto ideológico, da reviravolta que por volta de 1930 estavam, de alguma forma, promovendo. (OLDRINI, 2023, p.174).

Já na União Soviética, o período *entre-deux-guerres* representou também a consolidação da Revolução de 1917, o estabelecimento de metas e compromissos que visavam a transformação geral político-social a partir da *Nova Política Econômica* (NEP) e do primeiro e segundo plano de desenvolvimento quinquenal (1928-1932; 1933-1937). A URSS dava os primeiros passos para sua industrialização e coletivização, promovendo mudanças profundas na sua agricultura e na sua economia industrial, agora marcadamente de caráter socialista.

Esse período foi definido “por um desenvolvimento impetuoso das forças produtivas e das relações de produção socialistas, de modo a conduzir no espaço de uma década à modificação da estrutura de fundo da sociedade soviética, de formas de ser e de reagir dos cidadãos, de sua vida cotidiana, com efeitos não secundários também sobre a cultura e as artes.” (OLDRINI, 2023, p.187). O objetivo comum a todos era o nascimento do novo homem soviético. E caberia à cultura, incluindo o cinema, refletir esse processo. Com isso, filmes encomendados e patrocinados pela URSS seriam cada vez mais comuns.

Filmes como *Capaev* (1934), a trilogia sobre o escritor Máximo Gorki - *The Childhood of Maxim Gorky* (1938); *My Apprenticeship* (1939); *My Universities* (1940) -, baseada em sua autobiografia, ou a trilogia sobre o fictício funcionário de fábrica Maxim - *A Juventude de Maxim* (1935), *O retorno de Maxim* (1937) e *O Bairro Vyborg* (1939) - os dois

filmes sobre Lenin - *Lenin em Outubro* (1937) e *Lenin em 1918* (1939) - e *Membro do Governo* (1940), buscam retratar personalidades típicas do novo modelo soviético, seja do ponto de vista heróico, ou demonstrando o lado negativo e problemático do próprio regime, como no caso de *Membro do Governo*, onde a protagonista, Alexandra Sokolova, enfrenta os desafios da coletivização forçada. O importante para tais filmes, segundo Oldrini, é que “os fatos da vida pessoal ligados ao processo de formação retirem alimento e substância do contexto social em que os homens vivem, das experiências de outros homens com os quais entram em contato, da influência recíproca de sua completa massa de sentimentos.” (2023, p.194). O momento presente nunca foi tão relevante para o cinema de uma nação, o vínculo e a participação político-social dos realizadores de um filme com a própria realidade nunca foi tão íntimo.

Contudo, tais diretores, apesar de impulsionar o cinema soviético através de tentativas inovadoras e ambiciosas de refletir o nascimento do novo homem e todos os contornos que a intensa transformação social do período provocou, falham em criar uma nova linguagem própria para o cinema soviético, que seja fiel à complexidade do novo momento vivido. Os diretores da época, segundo Oldrini:

(...) não tem, no entanto, os dons de artistas autênticos. Eles colocam sua prosa a serviço do objetivo político, da campanha empreendida com os planos quinquenais, a construção do socialismo. São, em suma, precisos executores de diretrizes, para os quais, além disso, apoiam com entusiasmo: dos executores linguisticamente atentos ao fato de que a língua responde a finalidades externamente estabelecidas, não criadores cuja linguagem estabeleça, de dentro, os seus objetivos, tornando-se assim uma linguagem autônoma. (2023, p.197).

Isso não diminui a riqueza e a diversidade cultural da época, mas em comparação com grandes mestres soviéticos, como Eisenstein, mostram-se deficitárias em relação ao status de grande arte. Se a nova sociedade tem como objetivo formar um novo homem, os filmes da época não conseguem traduzir pela linguagem fílmica o essencial da consciência dos homens da época, “não são capazes de esclarecer, na concretude representativa, as dores da gestação, isto é, do peso decisivo que exercem sobre a consciência dos homens da nova sociedade em vias de surgir, os resquícios e os defeitos do passado, os resíduos ideológicos do capitalismo. (OLDRINI, 2023, p. 197). Acabam se submetendo, por fim, no viés propagandístico, por um excesso de otimismo e um tom mítico-ideológico de seus personagens e temas, mesmo quando o fazem com honestidade.

Agora já evoluído, em constante luta por renovação e adaptação ao tempo presente, o cinema de Dreyer e de Eisenstein, que foram fundamentais para uma consolidação da linguagem fílmica na era do mudo, ganha contornos artísticos de uma complexidade ainda maior na era do sonoro. A começar por Dreyer, na Dinamarca, cujos filmes ao longo da década de 1940 e 1950 merecem destaque.

O primeiro deles, *Dias de Ira* (1943), parece partir de onde *A Paixão de Joana D'Arc* (1928) parou, com o tema da inquisição de volta e, mais uma vez, uma mulher acusada de bruxaria morta na fogueira. Porém, dessa vez, tal a trama ocupa apenas o primeiro ato do filme, se expandindo e tendo como nova heroína Anne, uma jovem que se apaixona por Martin, filho de seu marido Absalon, cuja idade é muito mais próxima da sua do que o velho marido em si. Casada por obrigação, Anne vê em Martin a possibilidade de ter sua vida de volta, retomando seus sonhos de juventude outrora interrompidos, como o de ser mãe, de se apaixonar de verdade, de morar perto do mar. A morte da “bruxa” Marte, no primeiro ato, serve apenas de prenúncio à tragédia de Anne. Quando Absalon morre de forma súbita, Anne é acusada de bruxaria, pois aos olhos da igreja, da mãe de Absalon, e do próprio Martin, algo em seus olhos remetem ao maligno. A morte do seu marido só poderia ser explicada pela intervenção do diabo a pedido de Anne. A jovem que queria viver livre e apaixonadamente é derrotada pelo “rigor da religião”.

O filme reforça o humanismo de Dreyer, mas o expande e o complexifica, injetando na história do filme contornos da trama muito mais dinâmicos e ramificados. Imerso na cultura nórdico-protestante, muito influenciada pelo pensamento de Kierkegaard, o diretor transmite no tema de *Dias de Ira*, mais uma vez, sua crítica ao tipo de ideologia cristã marcada pela punição, pelo “obscurantismo medieval, dos crimes da intolerância e da caça às bruxas” (OLDRINI, 2023, p.244). Dreyer se mantém humanista na medida em que:

A ideologia kierkegaardiana da busca do “verdadeiro cristão”, em contraste com as prescrições e dogmas oficiais do clero, enxerta-se tendencialmente em Dreyer sobre uma concepção de mundo *lato sensu* humanista, que não cede ao desenho pessimista de Kierkegaard, aos motivos do pecado, da culpa, do ascetismo, da angústia, do “sofrimento pela fé”, ou - como Kierkegaard o expressa - “aos tormentos de uma consciência perturbada”, mas se insere positivamente no mundo, como fonte de uma redescoberta “vida do espírito”, negando todas as superstições, todos os resíduos bárbaros medievais. (OLDRINI, 2023, p.244).

E ainda:

Todos os personagens de Dreyer maduro, e especialmente suas heroínas, de Joana adiante (Anne, Inger, Gertrud), combatem corajosamente sua batalha

em nome daquilo em que mais acreditam, os direitos da vida; todos fazem exatamente o contrário do que prega Kierkegaard em seus *Esercizi del Cristianesimo*, ou seja, “humilhando-se”, “colocando-se em tranqüila interioridade diante de Deus”; daquela interioridade espiritual brota, pelo contrário, o seu lado (interiormente) combativo, mesmo quando, como consequência do estado objetivo das coisas (e, subjetivamente, do seu espelhamento ideológico deformado), ele sai derrotado. (OLDRINI, 2023, p.245).

Dreyer tem plena noção do caráter social de sua arte ao dizer em uma entrevista: “Não quero criticar a Igreja católica, quero criticar a inteira estrutura social da época, da qual a Igreja é apenas uma parte. (...) É a crueldade e a estupidez de toda a sociedade que pretendo mostrar” (DREYER, citado por OLDRINI, 2023, p.251). Seus filmes são, portanto, um retrato do espírito de sua época, evocando o passado para refletir o presente e iluminar o futuro. Consciente também da dialética conteúdo-forma na conformação do meio homogêneo, e defendendo o ritmo como tão importante quanto a montagem na forma fílmica, o diretor afirma:

Todas as formas são boas se se adequam às cenas em que são usadas, se estiverem de acordo com o particular ritmo da ação e do ambiente de um lado, e com a intensidade da tensão dramática do outro. No conjunto, devemos ter cuidado ao falar de ritmos antiquados e de ritmos modernos, porque por vezes os antigos podem se revelar os mais modernos de todos. (DREYER, citado por OLDRINI, 2023, p.252).

Com seus outros filmes seguintes, *Ordet* (1955) e *Gertrud* (1964), o cineasta dinamarquês reforça seus temas e refina seu estilo, explorando as urgentes questões da sociedade escandinava, a influência do protestantismo, o debate sobre livre arbítrio e qual o caminho mais propício à libertação humanista. Além disso, incorpora o som como parte ineliminável de seus filmes, imprimindo um tom poético e dramático em cada fala, aperfeiçoando ainda mais sua linguagem fílmica, em conformidade com o tom geral do filme.

Já Eisenstein, na União Soviética já em pleno desenvolvimento, reconhece que a linguagem do cinema precisa evoluir em conjunto com o país, que o surgimento do filme sonoro obriga reconsiderar o papel “hegemônico” da montagem, e afirma que é necessária uma “correção da escrita cinematográfica”, a fim de superar “o nível alcançado nos trabalhos precedentes” (EISENSTEIN, citado por OLDRINI, 2023, p.259).

Entre o *Encouraçado Potemkin* (1925) e o seu próximo filme de relevância, como destacado por Oldrini, o épico *Aleksander Nevsky* (1938), Eisenstein realizou filmes de menor impacto, teve certa dificuldade de se adaptar ao cinema sonoro, e se dedicou durante anos apenas ao ensino teórico. Se o diretor viu na montagem o segredo para o desenvolvimento da

linguagem fílmica no início de sua história, ele agora percebe que é preciso evoluir em relação à linguagem clássica já desenvolvida. Para isso, ele enxerga no cinema nacional, no sentido pleno do cinema que tem em seu núcleo os temas nacionais e históricos de maior relevância, “em contato direto com as tradições populares nacionais, com a história nacional” (OLDRINI, 2023, p.259), a nova saída de sua “crise de linguagem”.

Inspirado, portanto, em mitos e lendas históricas, sobre heróis nacionais, refletindo o patriotismo soviético em eclosão devido à ofensiva nazi-fascista, Eisenstein traz com *Aleksander Nevsky* (1938) a epopeia que reflete o orgulho nacional, remetendo ao “autêntico amor e respeito popular que, rodeando a figura eleva-o a herói, a mítico intérprete da vontade do povo, encarnada em provérbios (por exemplo, ‘A pátria, ninguém a trai e ninguém a abandona’)” (OLDRINI, 2023, p.261). A figura do herói russo do século XIII que combate as tropas germânicas que invadem o território russo reforça o apelo popular aos soviéticos do presente em face dos “invasores fascistas” da Alemanha do Terceiro Reich. A grandeza de Eisenstein o poupa de cair em tons propagandísticos, atingindo, segundo Oldrini, o tom de um verdadeiro épico:

O seu filme faz exatamente o que fazem os épicos em geral: apresentam os momentos mais significativos do desenvolvimento - desde a primeira aparição do herói, à extraordinária sequência da batalha no gelo, um caso de colaboração audiovisual entre o diretor (Eisenstein) e o compositor (Prokof'ev) que não há igual em nenhum outro lugar - “nas suas ligações inseparáveis com o desenvolvimento lento e confuso de toda a vida popular, na cooperação capilar do que é pequeno com o que é grande, do insignificante com o significativo”: como para o épico expressa Lukács no *Romance Histórico*. (OLDRINI, 2023, p. 261).

O seu próximo filme *Ivan, o Terrível*, dividido em duas partes (1944 e 1958), sai do épico e vai ao trágico, evoluindo ainda mais a linguagem fílmica do cinema de Eisenstein rumo a uma “terceira fase”, distanciando-se dos primórdios do cinema mudo e da fase clássica da montagem soviética. Oldrini afirma que “decorre diretamente das leis formais internas da estética que, na passagem da epopeia (*Nevsky*) à tragédia (*Ivan*), muda no diretor os parâmetros compositivos dos módulos fílmicos. (...) As leis formais do trágico lhe impõem novas mudanças de linguagem.” (2023, p.267). Mais uma vez, a unidade dialética conteúdo-forma dita as regras do jogo, muda-se o conteúdo, logo muda-se a forma. Sobre esse período, o teórico de cinema Guido Aristarco afirma:

As “cinefrases”, que não podem ser mais breves, são alongadas precisamente para sugerir, expressar, dar um andamento lento, sério, solene, cheio de perguntas dramáticas; numerosos nele são os planos médios e abertos; por outro lado, os primeiros planos não são poucos, pelo contrário: mas quase

nunca há uma montagem de peças curtas [*como no período clássico soviético*]. (ARISTARCO, citado por OLDRINI, 2023, p.268).

Com as adaptações realizadas, Eisenstein consegue superar a crise do sonoro que o afastou do cinema durante anos, produzindo com esses filmes duas das maiores obras da história soviética.

A década de 1940 em diante irá representar um grande desenvolvimento na produção cinematográfica mundial. Com a consolidação definitiva do cinema falado, surgem diversas novas formas de se fazer cinema, seja no âmbito experimental, documental, musical ou das animações. O cinema se expande de forma incontornável. Empolgados com as novas possibilidades oferecidas pelo cinema sonoro, os diretores buscam expandir a linguagem fílmica, realizando obras diversas e inovadoras. Uma das novidades que se difunde a partir da década de 40 é a adaptação de peças de teatro e obras de literatura. Se antes as adaptações literárias eram feitas como uma forma de facilitar a adequação da própria linguagem fílmica, a partir do filme sonoro elas tornam-se populares e hegemônicas, sendo assim até os dias atuais. Assim, diz Oldrini:

na medida em que o cinema deixa para trás o estágio de seus primórdios, quando a batalha pela conquista da autonomia da própria linguagem o obriga a se distanciar o máximo possível das outras artes, surge o fenômeno contrário: a maioria das obras do cinema, incluindo o cinema culto (precisamente aquele que mantém as relações mais estreitas com a cultura do século XX), tomam o seu impulso da literatura e do teatro. (2023, p. 735-6).

No âmbito das adaptações, especialmente por causa do som no cinema, as dramaturgias ganham destaque, possibilitando a realização de filmes baseados em obras clássicas da dramaturgia, como as de Shakespeare. Nesse ambiente, surge a figura do ator-diretor Laurence Olivier com a sua empreitada de adaptar diversas obras do Bardo inglês, principalmente *Henrique V* (1944), *Hamlet* (1948) e *Ricardo III* (1955).

Ora, se no debate sobre meio homogêneo, Lukács na *Estética* ressalta que obras pertencentes a diferentes gêneros artísticos mas que tratam do mesmo objeto devem, necessariamente, apresentar conteúdos diferentes, em conformidade com a unidade forma-conteúdo, é possível se questionar como uma adaptação de tal natureza é possível. Mesmo sendo o teatro e o cinema próximos em muitos aspectos, ambos possuem categorias específicas, maneiras específicas de refletir a realidade e conformar uma obra fechada, completa, independente de outra. A dramaturgia, ao ter como meio homogêneo a conformação dialógica, gera uma mimesis por si só. O ator, no entanto, ao interpretar o texto teatral gera uma mimesis dupla, sendo a “encarnação viva” da mimesis primária do texto. O

texto, contudo, não depende do ator, e pode ser, inclusive, interpretado por diferentes atores ao longo do tempo, como é o caso, por exemplo, de Hamlet. O cinema, porém, cria algo totalmente novo. O ator cria, a partir do roteiro, algo inédito, não apenas interpretando um texto literário já existente, mas trazendo sua personalidade e seu processo criativo na conformação de algo que será definitivo e único no filme. Daí, por exemplo, surge a possibilidade de atores se converterem em *tipos* com alcance mundial.



Figura 07 - Cena de Hamlet (1948). Dir. Laurence Olivier

Apesar da onipresença da técnica no cinema, seu princípio motor, como vimos, é a unidade tonal de emoções, e a receptividade de uma obra pelo espectador se dá através do seu estado de ânimo. As inovações técnicas atuam como facilitadores da comunicação entre as tonalidades da obra e a sua receptividade:

O caráter mimético real, sua autenticidade já descrita, tem como consequência que cada imagem, cada série de imagens, irradie primariamente uma unidade tonal determinada e intensa; senão o faz, nem sequer existe esteticamente. (...) Todos os meios técnicos da fotografia cinematográfica fazem sentido estético como meio expressivo da unidade tonal, da transição de um tom ao outro, dos contrastes tonais; o corte, a montagem, o ritmo, a velocidade, não são senão meios de dirigir ao receptor para que passe de um estado de ânimo a outro, dentro da unidade tonal última que caracteriza o todo. (LUKÁCS, 1967b, p.198).

Dessa forma, nos casos das adaptações cinematográficas, é a linguagem fílmica que deve exercer o “papel primário”, e é daí que surge o mérito de Olivier:

É apenas um equívoco alimentado pelo culto do “específico fílmico” proclamar a suposta “anticinematografia” da linguagem de Olivier. Na realidade, vivendo e operando em uma fase de desenvolvimento da história do cinema, que já foi além do “específico”, ele faz uso de outras formas de linguagem que não aquelas do passado, mais em consonância com a fase em curso; explora e cultiva as potencialidades do cinema, calibrando-as em vista da funcionalidade de sua relação com o teatro, sem suprimir os módulos teatrais do texto que ele recria (convenções cênicas, estilizações cenográficas, etc.), mas também sem renunciar às peculiaridades do meio fílmico utilizado; coloca, em suma, o cinema à serviço do teatro, mas de tal modo que este “serviço” se volta sobre o meio, valorizando-o na sua própria autonomia, certamente agora muito diferente daquela do “específico” do passado. (OLDRINI, 2023, p.273).

O próprio Laurence tem consciência das diferenças entre os dois meios ao afirmar que: “O palco é o meio do ator, porque é o ator que tem o contato com o público e modela todo o seu papel de acordo com isso. Mas os filmes são o meio do diretor, e pela mesma razão.”(Citação de entrevista de LAURENCE para R.L. DANIELS, citado por OLDRINI, 2023, p.272). Talvez seja por isso que, curiosamente, nas principais adaptações de peças de Shakespeare para o cinema o diretor tenha exercido também o papel de ator principal, como é o caso de Olivier, mas também o de Orson Welles e Kenneth Branagh.

É papel do diretor, portanto, “traduzir” o texto dramaturgicamente em experiência cinematográfica, e isso se dá, principalmente, através da forma, o meio homogêneo específico do cinema, composto pela montagem, ritmo, trilha sonora e, nesse caso principalmente, pelos movimentos de câmera:

Em Hamlet, travelling, panorâmicas e gruas não são elementos decorativos, mas quase sempre essenciais. (...) Em outras palavras, travelling, panorâmicas, gruas são identificados com a atmosfera da tragédia: assumem um valor de metáfora e de símbolo. Em tudo isso, Hamlet consegue uma fusão entre as duas técnicas: aquela teatral e aquela cinematográfica; ambas se integram para atingir a tradução mencionada. Tradução (...) que é também uma ‘variação’: a tradução de um texto, como adverte Croce, “É uma ‘variação’ e, se bela, uma nova obra de arte”. (ARISTARCO, citado por OLDRINI, 2023, p.277).

Oldrini ressalta os méritos dos filmes shakespearianos de Olivier, principalmente pela linguagem fílmica utilizada, porém, afirma que comparados aos filmes de Dreyer ou de Eisenstein, da mesma época, são inferiores quanto à qualidade e à possibilidade de estabelecer uma “linguagem de arte autônoma”, pois são inexoravelmente vinculados ao texto de

Shakespeare. Além disso, a “tradução” do texto de Shakespeare não é bem sucedida em todos os filmes. O próprio Lukács comenta, em 1968, sobre os filmes de Olivier, dizendo:

Posso cometer uma heresia, mas, quando vi os filmes de Olivier (exceção feita a *Henrique V*), tive a impressão de que o texto de Shakespeare era supérfluo. Por que falar tanto, quando não é preciso? Não é minha culpa, mas experimentei isso, por exemplo, vendo *Hamlet*, embora o diálogo seja, sem dúvida, perfeito do ponto de vista dramático. *Henrique V*, no entanto, que foi capaz de traduzir todo um drama em paisagens, cenas, etc., suscitou em mim profunda impressão do ponto de vista cinematográfico. (LUKÁCS, 2020a, p.83).

7.2 Renovações Na Linguagem

Outro diretor que merece destaque justamente por buscar renovar a linguagem do cinema após o advento do som é do americano Orson Welles. A renovação na qual ele se insere não diz respeito apenas à linguagem geral do cinema, mas a uma linguagem que escapa da já massificada linguagem hollywoodiana, padronizada pelos grandes estúdios dos EUA. Neles, dominavam “estereótipos linguísticos que, diferentes para cada gênero fílmico, têm em comum o fato de pertencerem a um único esquema de referência: o cinema como produto espetacular, concentrado inteiramente em seu potencial como mercadoria e, por tal fechado a qualquer relação com a cultura e com as artes.” (OLDRINI, 2023, p.299)

Welles, assim como os diretores recém analisados, como Dreyer e Eisenstein, enxerga na linguagem a chave para atingir novos patamares artísticos, possibilitando tratar de conteúdos até então inéditos. Além disso, a fim de superar as limitações do padrão imposto por Hollywood, Welles busca, através da literatura, reconectar o cinema americano com a sua cultura. De acordo com Oldrini, inspirado por Hemingway, Fitzgerald e Dos Passos, Welles “reexplora no cinema exigências já pertencentes àquela literatura, compartilhando o fastio de Dos Passos pelas formas cínicas e abjetas de ascensão do capitalismo na América, por uma cultura industrial que agora se tornou hegemônica”. (2023, p.302). Dessa literatura, o diretor também se serve da linha temporal fora da ordem cronológica, estruturando seu filme mais famoso, *Cidadão Kane* (1941), como um mosaico que, ao final, nos apresenta a vida inteira de um homem. Sobre os temas de *Cidadão Kane* e o filme seguinte de Welles, *Soberba* (1942), Oldrini afirma:

Seu tema central, obsessivamente recorrente em Welles, (...) é o colapso das ambições de uma grande figura ou da ‘magnificência’ e do sucesso de uma grande estrutura de poder, a corrosão que mina as bases desta estrutura e a manda à ruína. Se *Citizen Kane*, como mais tarde o *Verdoux* de Chaplin (baseado em uma ideia de Welles), personifica o fenômeno de um

crescimento gigantesco do poder individual, até o controle de todos os mais delicados instrumentos democráticos, incluindo a imprensa, e depois até a sua dissolução final, *Soberba* mostra o processo através do qual, em uma América já a caminho da plena industrialização, os contrastes de classe colocam um fim ao domínio da terra e das grandes famílias. Aqui e lá - como antecipado acima - Welles pretende implantar o seu radicalismo em unidade com a descoberta dos meios filmicos capazes de expressar formalmente suas exigências. (OLDRINI, 2023, p.304).

Welles é capaz de reunir todas as inovações técnicas recém surgidas na época e utilizá-las a favor da forma, não apenas como artifício vazio, mas enriquecendo a maneira de se contar a história proposta. Ele utiliza, por exemplo, o *deep focus* (ou *panfocus*) que permite que todos os elementos da cena fiquem em foco independente da distância em relação à câmera. Com isso, os planos-sequência (sem nenhum corte) ganham uma intensidade maior, de forma que a importância dada a certos elementos não é diminuída pelo movimento da câmera (se afastando do sujeito, por exemplo), mas é, ao contrário, reforçada.



Figura 08 - Cena que utiliza Deep Focus em Cidadão Kane (1941). Dir. Orson Welles

7.2.1 Sobre a Forma e a Técnica

Tem-se nos filmes citados de Orson Welles a técnica a serviço da forma, forma essa que é expressão do conteúdo da obra, unidas dialeticamente e conformando, assim, o meio homogêneo próprio do filme. Essa observação é importante pois, como afirma Oldrini, “a técnica não é uma categoria estética” (2023, p.638), ao contrário da forma. Diz ele: “A forma fílmica, como sempre a forma na arte, está em relação direta com o seu conteúdo. Ela brota organicamente da dialética interna do conteúdo, ela mesma está em tensão dialética com o conteúdo, é, melhor ainda, a forma própria desse conteúdo.” (2023, p.638). Ao longo da história do cinema e, principalmente nos dias atuais, existe uma inversão na valoração de uma obra ao se enfatizar o primor técnico em detrimento de todo o resto. Ora, a técnica só importa se ela contribui para o enriquecimento da unidade forma-conteúdo da obra. Caso contrário, cria-se uma vulgarização do cinema, como ocorre hoje, afastando o debate da esfera estética e aproximando-o ao da publicidade: “o colapso vertical do interesse pela linguagem, onde o anonimato das imagens, quanto mais desprovidas de qualidades e conotações pessoais, mas disparadas, retumbantes, cromaticamente cintilantes, está tornando-as agora, de fato, indistinguíveis da publicidade (OLDRINI, 2023, p. 781).

A técnica provém do avanço científico-tecnológico, e o cinema talvez seja o principal gênero artístico que se beneficia disso. Aliás, ele provém e depende disso, a influência da técnica no filme é mais presente e forte que nas outras formas artísticas. Por isso mesmo, o cinema para se estabelecer como arte autônoma, teve que alcançar um nível técnico elevado, somente possível em um estágio já avançado do capitalismo: "O cinema é, desde o primeiro momento, intelectual e tecnicamente, um produto do capitalismo." (LUKÁCS, 1967b, p.176).

A técnica avança quanto mais se desantropomorfiza, ao contrário da arte, que deve manter sempre o seu reflexo antropomorfizador a fim de manter a sua própria existência e continuidade. A elevação do cinema ao nível estético se dá não apenas com a técnica, mas sim conscientemente, tendo em vista a missão social de tal forma artística. O fundamental é que por essa via técnica "se produz um mundo *sui generis*, visível, sensível e significativo" (LUKÁCS, 1967b, p.177), se realiza uma "dação de forma de um conteúdo concreto e determinado" (LUKÁCS, 1967b, p.179) e que deve remeter sempre ao gênero humano.

A técnica, portanto, deve servir à forma, não sendo protagonista, mas fornecendo os elementos necessários para a realização formal bem-sucedida da obra de arte e, conseqüentemente, da expressão bem sucedida do conteúdo nele presente:

Todos os meios técnicos da tomada cinematográfica (planos gerais, fades, etc.) fazem sentido estético como meios expressivos da unidade tonal, da transição de um tom para outro, dos contrastes tonais: corte, edição, ritmo, velocidade, etc., são apenas meios de direcionar o receptor a passar de um “estado de ânimo” para outro, dentro da unidade tonal final que caracteriza o todo. (LUKÁCS, 1967b, p.198).

Nesse sentido, Lukács utiliza o exemplo do uso da cor nos filmes, afirmando que a pergunta que deve-se fazer é: “Expressa a cor, em cada caso, o tom do instante dado, a preparação do futuro, a unidade tonal do filme inteiro? Se funde em unidade orgânica com os outros momentos visuais, auditivos, temáticos do filme ou não?” (LUKÁCS, 1967b, p.198-9).

Na sua grande Estética, no capítulo dedicado ao cinema, Lukács aprofunda o debate sobre a técnica clarificando as exposições que Walter Benjamin apresenta em seu texto *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Para Benjamin, a reprodução técnica das obras de arte, como ocorre no cinema, diminuiria o peso estético da obra, já que o que se tem diante de si não seria a obra em si, mas sua reprodução:

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (BENJAMIN, 1994, p.168).

O problema central, segundo o autor alemão, é a presença ou não da “aura” artística. O importante, portanto, segundo Benjamin, é a autenticidade da obra, muito mais do que o seu conteúdo. Ora, se o conteúdo deixa de ser o mais relevante, perde-se completamente o que realmente produz o caráter artístico da obra. Se a tradição é o que deve ser preservada, a arte estaria submetida à história e à historiografia dos objetos. Se a forma é conteúdo, se estão unidos dialeticamente, a obra de arte por si só já possui todo o “testemunho” necessário para transmitir seu conteúdo. O que está fora da obra não é relevante, pois nela está concentrado o que é essencial e apenas isso. Se a arte é autoconsciência do gênero humano, a “tradição” mantém-se e propaga-se pela própria obra.

Benjamin ignora a mimesis, pois afirma que a realidade do filme é artificial, já que tem a câmera como meio de realização. A técnica aparece, em Benjamin, como razão do fracasso estético:

(...) no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade "pura", sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica. (BENJAMIN, 1994, p.186).

O que a técnica faz, na verdade, é dar forma ao meio homogêneo do cinema através da mimesis da realidade, conformada posteriormente em reflexo duplo da realidade na dação de forma estética de determinada obra. É claro que a realidade na obra não é a realidade em si, mas seu reflexo, porém isso não a torna artificial, apenas cria uma nova forma de apreensão do real. A artificialidade, caso ocorra, será proveniente do fracasso do artista em refletir corretamente o real, fracasso em concentrar o essencial da obra nas imagens e nos sons que compõem o todo do filme.

Lukács argumenta, utilizando como exemplo a contraposição da relação do público com o ator no teatro e no cinema, que a ausência de contato com o ator não nega a suposta "aura" do filme, não gera uma artificialidade, apenas cria uma relação totalmente nova: "O ator cinematográfico é uma figura mimética, a refiguração artística de um homem em ação. Mas isso também é o homem na pintura e na escultura, e a falta de contato pessoal - quando há arte autêntica - não significa nunca, por si mesma, falta de evocação artística." (LUKÁCS, 1967b, p.179). A aproximação do cinema com a vida cotidiana, através do reflexo fiel da realidade, contribui, portanto, para a autenticidade de tal arte. Essa fidelidade favorece seu efeito estético, já que o reflexo cinematográfico produz uma reconfiguração da realidade, produzindo "conexões completamente novas".

7.3 O (Neo)Realismo Italiano

Com o fim da Segunda Guerra e com o desenvolvimento de novas linguagens filmicas, surge na Itália um dos movimentos mais influentes da história do cinema, mas também da arte, no século XX. O neorealismo italiano faz parte do "processo de reavivamento, rebelião e distanciamento da cultura italiana do fascismo dominante." (OLDRINI, 2023, p.338), sendo os filmes desse período representações claras da tentativa de superação do período sombrio que chegava ao fim na Europa. Na Itália, em específico, berço do fascismo de Mussolini, o final da Segunda Guerra significava começar de novo, rejeitando o velho (sem esquecer do passado) e abraçando o novo, também nas artes.

Os primeiros e maiores exemplos da força desse movimento são os filmes de Roberto Rossellini de 1945 a 1948 - *Roma, Cidade Aberta* (1945); *Paisà* (1946) e *Alemanha, Ano Zero* (1948). Já tendo realizado outros filmes previamente, a chamada trilogia da guerra é fruto de um amadurecimento tanto do diretor, quanto do país em si, que, ao longo do regime fascista, nutriu sua firme oposição. Coube a Rossellini, no pós-guerra, como afirma Oldrini: “colocar pela primeira vez em evidência o substrato novo. A sua linguagem áspera, essencial, quase sem rebarbas, não poderia exprimir melhor a necessidade de uma ruptura *ab inis fundamentis* com os esquemas convencionais do fascismo.” (2023, p.341). Para realizar tal tarefa, Rossellini tem consciência do potencial do cinema, escolhendo tal gênero artístico como o mais apropriado para reproduzir o conteúdo desejado, como podemos perceber pela sua declaração: “Eu preciso de uma profundidade de planos que talvez só o cinema possa dar, e ver pessoas e coisas de todos os lados” (ROSSELLINI, citado por OLDRINI, 2023, p.342). Essa profundidade e amplitude da visão do artista é refletida na ampla gama de personagens e tramas que compõem a trilogia. As diversas esferas da sociedade italiana são representadas de forma pungente, os diferentes grupos sociais em ação na busca pela libertação são refletidos de modo a conformar um mundo rico e complexo:

(...) Rossellini, como artista consciente, não se limita a reproduzir com distanciamento indiferente a objetividade externa morta dos acontecimentos do período da ocupação alemã, mas articula a narrativa sobre uma pluralidade de planos, cujo entrelaçamento complexo resulta - de acordo com uma forma bem pensada e elaborada, portanto, tudo menos ‘espontânea’ - o espírito e a situação da sociedade italiana durante a Resistência: a rebelião dos estratos populares, a participação ativa dos intelectuais e de uma certa parte do clero (lembra, em *Roma, Cidade Aberta*, a figura do padre Pietro), e as diferentes atitudes tomadas pelos diferentes grupos e diversas forças sociais no momento da luta. (OLDRINI, 2023, p.342).

Prova da rica gama de possibilidades do cinema, outro grande diretor do neorealismo italiano, Vittorio De Sica, consegue atingir uma beleza e profundidade em suas obras dessa época não pela pluralidade, mas pelo ponto de vista *particular*, pela escolha de focar em um só personagem o centro do drama vivido no país. Seja em *Ladrões de Bicicletas* (1948), seja em *Umberto D.* (1952), ambos com roteiro de Cesare Zavattini, o sujeito isolado, ‘perdido’ no meio da multidão, sem um destino definido, assim como o próprio país, representam os novos dilemas da sociedade italiana. *Ladrões de Bicicletas*, inclusive, merece uma breve análise, por seu papel de destaque no movimento italiano da época, que realizaremos a seguir.

O filme se inicia com um aglomerado de homens no centro da cidade pedindo emprego a um único sujeito, que se encontra no alto de uma escada, acima dos demais, com papéis nas mãos distribuindo trabalhos, ele é mais velho e usa óculos, enquanto a massa de homens são operários com roupas desgastadas e suor na testa. Os trabalhos, porém, necessitam de certas especialidades, como ser torneiro mecânico, ou possuir uma bicicleta para colar cartazes. “Se não somos torneiros, vamos comer pó?”, indaga um dos homens. O protagonista, Antonio Ricci, já não se encontra na fila, parece distraído olhando para o chão, mas é chamado por um amigo. Antonio se surpreende com a possibilidade de emprego, diz: “Chega de miséria”. Contudo, ele penhorou sua bicicleta para sobreviver, mas agora enfrenta o conflito de ter uma oferta de emprego no qual a bicicleta é pré-requisito. Foi por causa da bicicleta que lhe ofereceram o trabalho, não por uma habilidade própria. Diante da possibilidade de conseguir o emprego ele mente e diz que possui o instrumento de transporte.

A cena seguinte mostra um outro aglomerado de pessoas, dessa vez mulheres com baldes coletando água na fonte. A esposa de Antonio, Maria, é uma delas. É ela quem toma a decisão de penhorar os lençóis de casa, a fim de reaver a bicicleta do marido. Na casa de penhora, vemos mais uma fila enorme. Os lençóis são penhorados, por um valor abaixo do que era esperado pelo casal, assim como a bicicleta é recuperada por um valor acima do imaginado. “Juros, é dia 31”, justifica o funcionário da loja. Antes de sair, Antonio vê o funcionário levando seus lençóis para um armazém enorme, subindo um andaime com vários andares, todos preenchidos com lençóis que também foram penhorados. Percebe-se que a miséria é generalizada.

Tudo isso é feito apenas através das imagens e da reação dos personagens. A trilha sonora é melancólica desde o início do filme, como se fosse um prenúncio do fim trágico da história. No entanto, em contraste com a trilha, os personagens demonstram esperança e boa vontade.

A bicicleta passa a ser incluída em todos os quadros do filme, criando tensão no espectador e receio de que a mesma seja roubada caso “saia do quadro”, já que a mesma é a nova fonte de renda da família. Quando Maria resolve visitar uma vidente e a agradecer, pois ela havia adivinhado que o marido conseguiria um emprego, Antonio deixa a bicicleta sozinha por um instante, pedindo para que uns meninos a olhem enquanto ele vai chamar a esposa que estava demorando. Nesse momento, temos a certeza de que ela será roubada, mas nossa expectativa é quebrada no momento que Antonio retorna e a bicicleta ainda está lá. A tensão, porém, já está estabelecida.

A tomada de posição a favor do protagonista acontece logo nesses primeiros momentos do filme. Torcemos para que ele consiga um emprego e melhore de vida. É possível ver que ele e a esposa são honestos e que estão passando por dificuldades, a ternura entre eles também é visível. Os outros personagens também são gentis com Antonio, mesmo quando estão em uma posição de antagonismo, como o funcionário da loja e o distribuidor de empregos.

Aos quatorze minutos do filme aparece Bruno, filho do casal, que se tornará central na trama a partir de então. Ele se veste e fala como um adulto, apesar de ser uma criança pequena. Na casa vemos um outro filho, um bebê recém nascido, que Bruno trata com carinho e cuidado. Compreende-se a urgência da família. Bruno parece trabalhar informalmente em um posto de gasolina durante todo o dia. No primeiro dia de trabalho de Antonio, ele e o filho mais velho vão de bicicleta pelas ruas cheias e movimentadas. A lente de ângulo aberto torna os protagonistas “pequenos” em relação ao resto do quadro, eles são apenas um ponto no plano geral da cidade. Esse tipo de enquadramento se tornará cada vez mais recorrente ao longo do filme, reforçando a pequenez de Antonio e Bruno dentro do espaço da cidade. Pai e filho se separam nos seus locais de trabalho. Um funcionário ensina a Antonio, com paciência e calma, como colar cartazes. Nesse momento, a câmera parece se “distrair” e foca em duas crianças na rua que estão à toa, pedindo esmolas, sem rumo. Em uma obra de arte, como já sabemos, nada é accidental.



Figura 09 - Antonio e Bruno em Ladrões de Bicicletas (1948). Dir. Vittorio de Sica

Após ter sua lição, Antonio é visto sozinho, no alto de uma escada de madeira, aplicando cola em um cartaz, a bicicleta ao seu lado na rua, apoiada no muro. Quando um homem aparece escondido atrás de um carro, já sabemos o que irá acontecer. Toda a tensão anterior, nossa tomada de posição a favor do protagonista, o clima sombrio da trilha sonora, tudo isso cria a unidade tonal do filme logo nos primeiros minutos, antecipando no espectador os perigos e sofrimentos que a cidade grande reserva a Antonio. Quando o roubo da bicicleta acontece, ele já parece ser inevitável.

A partir desse momento a tragédia anunciada se inicia de fato, com Antonio e seu filho vagando pela cidade à procura da bicicleta e de seu ladrão. Ao longo de diversos encontros com sujeitos que ou oferecem ajuda, ou são suspeitos, a angústia de Antonio vai aumentando, e sua esperança diminuindo. O que antes parecia uma comunidade de homens que tentavam se ajudar dentro das determinações possíveis daquela existência miserável, agora ganha contornos de puro antagonismo, onde todos são suspeitos e cada um se preocupa apenas com si mesmo. O fato de Antonio ter sido envolvido em um crime, mesmo sendo a vítima, faz com que haja uma separação entre ele e o resto da cidade. Ninguém quer se envolver no azar do nosso protagonista, que se encontra isolado, antagonizado por todos. Por isso, ou em consequência disso, as ações de Antonio são cada vez mais violentas, desesperadas. Bruno segue o pai com igual desespero, mas se vê sendo deixado para trás, abandonado em diversos momentos. O filho pequeno, que antes era um companheiro, se torna um entrave para o objetivo do pai.

A fotografia em preto e branco reforça o clima sombrio do filme, mesmo quando a maioria das cenas acontecem durante o dia, com o sol brilhando. De forma exagerada, as bicicletas parecem se multiplicar ao longo da trama, enquanto o protagonista busca apenas uma. O excesso de bicicletas preenche os quadros do filme cada vez mais. Na cena final, uma das mais emocionantes da história do cinema, Antonio, sem dizer nenhuma palavra, considera se tornar ele próprio o ladrão de bicicletas que dá nome ao filme. O espectador, que sabe que ele é um homem honesto, que viu seu esforço durante todo esse tempo, que viu como ele se encontra sozinho na cidade, que sabe como ele precisa da bicicleta para sobreviver, passa a torcer para que ele cometa o crime. Que neste momento não é mais um crime, mas a coisa óbvia a se fazer, a culminação do desespero humano que provém da falta de sentido das leis que o mundo o obriga a seguir. Ao mesmo tempo é também a quebra de toda irmandade possível entre a comunidade de miseráveis. O que no início do filme aparecia como benevolência e companheirismo, ainda que discreto, no final se torna insustentável.

A catarse final ocorre no filme quando se quebra qualquer esperança de salvação, quando a obra pede ao espectador que torça para que o protagonista sobreviva, não importa como, não importam os meios, indo contra tudo o que nós, e também o protagonista, considera como “certo”. O “certo” se torna impossível, e a tentativa de roubo, obviamente fracassada, se torna inevitável. A esperança na humanidade, porém, sobrevive por um fio, quando o homem que quase tem sua bicicleta roubada por Antonio resolve não levá-lo a polícia, resolve perdôá-lo e deixá-lo seguir livre. Ao ver o desespero no rosto de Antonio e de Bruno, o homem, com o destino dos dois nas mãos, escolhe a piedade. A unidade coesa do filme se completa ao fim, dando sentido à obra completa, como um todo. Nesse momento, a obra cinematográfica atinge seu ápice, cumpre sua função social, expondo ao seu receptor às grandes questões humanas de seu tempo histórico. É impraticável se manter impassível diante de tal obra, e é nesse momento que a passagem de homem inteiro a homem inteiramente tomado ocorre.

As questões apresentadas no filme, e nas outras obras citadas do período do neorealismo italiano, parecem surgir da própria realidade, despertando emoções que facilitam e potencializam a “força de convicção” ou “tomada de posição” do espectador. E tal eficácia, tal poder de tocar subjetivamente de forma tão poderosa e espontânea, faz do cinema, segundo Lukács, a arte mais popular de nossa época:

O meio homogêneo do filme não só é lábil, mas consegue também ser elástico, e a transição relativamente suave do homem inteiro ao homem inteiramente tomado contém em si, apesar de tudo, um salto por cima da vida cotidiana simples e média. Isso significa que o filme possui, ao mesmo tempo, a possibilidade de chegar a ser uma arte popular autêntica e grande, que pode converter-se em expressão avassaladora, e compreensível para amplas massas, de sentimentos populares profundos e genéricos. (LUKÁCS, 1967b, p.189).

Justifica-se, portanto, o apelo de tal movimento na Itália do pós-guerra. De maneira justa ou não, Oldrini, contudo, enxerga certas debilidades nas obras de De Sica:

Os homens “verdadeiros” de De Sica e Zavattini, os seus muitas vezes comoventes personagens, apoiam a sua humanidade em estruturas tênues, muito frágeis, as únicas que respondem aos princípios formais e compositivos dos dois autores. Observando esses propriamente de baixo para cima, buscando iluminar a realidade somente através da adoção do ponto de vista do indivíduo singular, é natural que acabem trabalhando prevalentemente de entalhe, de ‘colorido’, com insistência em detalhes anedóticos, com o retalho de figuras e figurinos com um contorno nítido, mas muito frágil (...) (OLDRINI, 2023, p.344).

Já com *A Terra Treme* (1948), de Luchino Visconti, Oldrini afirma que se chegou na obra mais avançada e madura do neorealismo italiano: “obra graças a qual se realiza pela primeira vez no cinema italiano, ainda a partir do interior daquela experiência cultural, a transição do neorealismo meramente objetivo e cronológico, naturalístico, ao realismo crítico.” (2023, p.346). O filme parece unir os temas de *Ladrões de Bicicletas*, como a luta contra a miséria de uma família, com a variedade e riqueza de personagens de *Roma, Cidade Aberta*. Tanto a família Valastro, como a cidade portuária de Aci Trezza são retratadas com tamanho mérito que o mundo conformado ganha contornos próprios no mais alto nível de exigência em uma obra de arte, na qual o mundo da obra deve refletir a realidade de forma fiel e, mesmo assim, ser autônomo e completo em si mesmo. A cidade ganha vida e, ao longo dos 160 minutos de filme, é possível perceber claramente todas as tramas e conexões que envolvem o cotidiano de seus moradores. Os membros da família Valastro, tendo a figura de *N’tonio* como protagonista, agente da mudança que busca um futuro melhor para todos, possuem todos personalidade distinguível, cheia de nuances, construída ao longo do filme. Se o “contorno” dos personagens de De Sica, segundo Oldrini, são frágeis, aqui eles se mostram robustos e vibrantes.

O filme conta com atores não profissionais, com o elenco composto por moradores da própria vila na qual o filme se passa, e que se comunicam apenas com o dialeto local, contribuindo ainda mais para o realismo alcançado na obra. Os temas de miséria e desigualdade, assim como da união de uma família, ou da fragilidade da luta contra a injustiça quando não existe colaboração entre os trabalhadores, são todos tratados de forma direta, sem floreios, fornecendo uma força bruta ao filme, que só reforça sua potência como obra de arte. Oldrini afirma que nesse filme: “A composição pictórica ultrapassava o decorativismo e a caligrafia, mesmo no formalismo encontrado nos enquadramentos singulares, enquanto sentimento e reflexo se misturam em íntima unidade, atingindo picos de potência lírica extraordinária”. (2023, p.347). Apesar de menos conhecido do que *Ladrões de Bicicletas*, *A Terra Treme* parece ser a síntese exata de tudo que o neorealismo italiano representa. Acreditamos que ambos os filmes, em conjunto com a trilogia da guerra de Rossellini, são a prova do potencial do cinema em atingir o patamar artístico tão elevado quanto qualquer outro gênero.

Por sua grande intensidade, em poucos anos o neorealismo já começa a se enfraquecer, com seus diversos diretores tomando caminhos próprios, com Visconti, por exemplo, seguindo de forma firme para o realismo crítico, com *Belíssima* (1951), *Sedução da*

Carne (1954) e *Rocco e Seus Irmãos* (1960). O próprio Visconti considera *A Terra Treme* como a experiência conclusiva do neorealismo. Nos seus próximos filmes, a estrutura dramática avança, absorvendo e incorporando “certas mudanças que ocorreram na cultura do pós-guerra, ampliando os caminhos da cultura em outra direção, enriquecendo-a mais ainda com significados, ultrapassando os sinais da documentação e da crônica para se elevarem à história.” (OLDRINI, 2023, p.589). Visconti se estabelece, portanto, com um autêntico autor realista, se destacando, inclusive, em relação aos diversos diretores italianos de destaque, como o próprio Rossellini, que, de acordo com Oldrini, sofre uma involução após o fim do neorealismo. Se destaca também em relação a Fellini, genial em muitos aspectos, mas que guarda uma raiz irracionalista, que o afasta do realismo crítico. Guido Aristarco afirma que com *Sedução da Carne* “nasce de fato, na acepção de um Tolstoi ou de um Nievo, o grande filme histórico, o romance cinematográfico.” (ARISTARCO, citado por OLDRINI, 2023, p.590). Oldrini, sobre as obras de Visconti a partir da década de 1950, afirma:

Surge então, em comparação com *A Terra Treme*, uma nova linguagem, um novo estilo; o ritmo lento e solene deste filme coletivo é substituído por uma forma expressiva caracterizada pela concentração e tensão levada ao extremo da matéria dramática, que determina - na forma - um ritmo oposto: quanto de áspero, de estridente de violento oferece a linguagem de *Sedução da Carne* e de *Rocco*. Também o acentuado forçamento, a dilatação do significado dos personagens, a clemência trágico-melodramática que constituem as sequências-chave devem ser lidos sob esta luz. Toda a dos pela laceração do tecido coral social - ainda tão fortemente centralizado em *A Terra Treme* - explode em um grito desumano, bestial (...) “Exasperação dos conflitos? Mas isto - justifica-se Visconti - é a tarefa da arte. O essencial é que os conflitos sejam reais.” O reflexo da realidade histórica dos conflitos exasperados, sem esperança, pode e deve repousar apenas sobre a exasperação da forma. (...) o seu realismo crítico (...) reside precisamente nisso, na ideação e na elaboração de uma folha de reflexão adequada a um determinado conteúdo histórico. (OLDRINI, 2023, p.591).

A influência que o neorealismo italiano exerceu nos outros países, contudo, possui ramificações profundas. Desde os EUA, por via do *film noir*; no Japão com a combinação de noir com neorealismo nos trabalhos iniciais de Akira Kurosawa, até a Índia, com os filmes de Satyajit Ray. Além da inovação na linguagem, o tratamento realista de seus povos e da cultura, chamava atenção também a ruptura com o passado proposta pelos italianos, obviamente devido ao passado fascista, mas que em diversos países foi abraçado como possibilidade de renovação da cultura como um todo. A América Latina e, especificamente para o nosso caso, o Brasil, também se deixaram influenciar por tal movimento, apesar dele ter chegado aqui com um certo atraso, com os filmes de Nelson Pereira dos Santos, mais notadamente *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957), e também *Vidas Secas* (1962), já

imerso no movimento do Cinema Novo, mas que guarda grande influência dos mestres italianos.

Em resumo: grande parte do cinema mundial sofre repercussões e sobressaltos do neorealismo, no sentido de que, de um modo ou de outro, passa através da experiência direta de seus produtos ou pelo confronto crítico com eles. De nenhuma parte vem nada que, em seu próprio terreno seja mesmo remotamente comparável em valor. Mas aqueles resultados surgidos que lhe são comuns não teriam surgido, ou ao menos não o teriam sido assim, sem a influente matriz última do neorealismo italiano. (OLDRINI, 2023, p.357).

7.4 Chaplin: A Conclusão De Uma Carreira Brilhante

Realismo crítico, comparável às grandes obras de arte da modernidade, é o que alcança Chaplin na sua última fase, com os seus três filmes derradeiros, *Monsieur Verdoux* (1947), *Luzes da Ribalta*, (1952) e *Um Rei em Nova York* (1957). Nesses filmes, reaparece o tema central de toda grande obra chapliniana prévia: a luta pela adequação e pela sobrevivência do homem na sociedade capitalista. Mas dessa vez, a trama se eleva a um nível de complexidade maior, removendo os traços ingênuos do passado, levando às últimas consequências o que é exigido pelo conteúdo. Se no final de *Tempos Modernos* os dois andarilhos seguem miseráveis, mas com um sorriso no rosto, mesmo depois de serem humilhados e expulsos da cidade, em *Monsieur Verdoux* o protagonista caminha, no fim, em direção à guilhotina, após se entregar à polícia e confessar todos os crimes cometidos. Mas Chaplin não se entrega ao pessimismo, pois é no equilíbrio tragicômico que o seu realismo ganha forma. A guilhotina não é exibida como punição, mas como redenção do personagem. Agora, “se Verdoux falha e a sociedade que o nutriu acaba por repudiá-lo e condená-lo à morte como criminoso, isto se deve ao tipo social que ele encarna ser já objetivamente superado pelo desenvolvimento da realidade histórica.” (OLDRINI, 2023, p.375). O que se condena é a sociedade, que produz tamanhas contradições que, como diz Verdoux em seu discurso final: “Tudo são negócios. Um assassinato faz um vilão; milhões, fazem um herói.” O que Chaplin consegue alcançar, em sua última fase, é:

o reemergir em um mais alto e diverso nível de consciência, da atenção para aquela problematicidade da vida humana dentro das contradições irremediáveis do capitalismo, para aqueles fenômenos capitalistas de desequilíbrio entre o indivíduo e a sociedade, que a Chaplin se impusera como central desde a época da *Busca do Ouro*. Só que com as convulsões bélicas e pós-bélicas, com o advento da guerra fria, com o aguçar das tensões no campo internacional, entra agora definitivamente em crise, também do ponto de vista da consciência subjetiva do autor, a mítica, idealizada imagem

do homem médio em luta por uma espécie de democracia ‘espiritual’, que ele carregava consigo e na qual tinha amplamente confiado durante o período da “grande crise”, até inclusive *O Grande Ditador*. Daí a sua justificada decisão de se livrar também da figura exterior da máscara de Charlot [*Carlitos*], agora pouco mais do que uma simples sobrevivência. A velha figura se torna agora, de fato, apenas um impasse e um obstáculo no esforço que ele fazia para conduzir à objetivação cada vez mais concreta as intuições artísticas características de sua maturidade, em analogia com os pensamentos manifestados por Goethe, a respeito do segundo *Faust* (...): "Poema e herói exigem escapar da atmosfera da adolescência, da genial anedota, para sair à objetividade, ao espírito universal, ativo, viril". “Toda tendência vital sabe deixar o subjetivo e voltar-se para o mundo”, afirma o próprio Goethe em um colóquio com Eckermann; e em um posterior, de 17 de fevereiro de 1831, insiste expressamente sobre a novidade representada pelo aparecimento, na segunda parte do *Faust*, de um "mundo mais alto, mais amplo, mais sereno" em relação àquele da primeira, “ainda quase de todo subjetivo”. (OLDRINI, 2023, p.367-8).

Com essa abertura ao “grande mundo”, Chaplin, segundo Oldrini, se equipara no cinema ao que Thomas Mann é na literatura do século XX, pois a grandeza artística de qualquer artista realista, como os dois, se manifesta “na conexão que permite, através da paridade evocativa da forma, com a autoconsciência da humanidade, ou seja, com os problemas, para o homem, decisivos, emergindo do fluxo histórico geral da realidade (da sociedade).” (OLDRINI, 2023, p.370). Se manifesta também na unidade do cômico com o trágico, um se mesclando com o outro e oferecendo, dessa forma, uma “resposta humanista às dilacerações do presente.” (OLDRINI, 2023, p.373). Ambos os autores foram obrigados, após o fim da Segunda Guerra, a reavaliar a sociedade burguesa, reafirmando os valores humanistas de ambos e elevando suas obras ao nível do realismo crítico. E é a defesa da integridade do homem, de sua dignidade frente às contradições do capitalismo, característica do realismo crítico burguês no qual se encontra Mann, que marcam também a última fase de Chaplin:

Agora, quanto mais Chaplin se move nesta direção, quanto mais se alarga o horizonte de seu mundo, quanto mais resolutamente ele também escapa da "genial anedota" de seus trabalhos pré-bélicos e do “pequeno mundo” das experiências do personagem de antes, passa, ou tende a passar, a experiências de significado universal, isto é, ao "grande mundo" da objetividade no sentido de Goethe (passagem que representa também, não por acaso, o nó problemático central do contemporâneo *Doktor Faustus*, de Thomas Mann), tanto mais se confirmam os traços realístico-objetivos de sua poética, sempre em antítese ao subjetivismo parasitário da decadência e à poética da arte de vanguarda: recusa da deformação pela deformação, incessante vontade de se confrontar com os problemas da realidade social, capacidade de compreender e representar artisticamente, para além de todo mesquinho ‘realismo’ confinado à reprodução do cotidiano, da média, dos nexos reais essenciais, e assim por diante. (OLDRINI, 2023, p.368-9).

O que Chaplin consegue fazer com o seu Verdoux é criar um outro personagem que vai além do típico *vagabundo*, mas que em um único filme é capaz de representar um novo *tipo*, o de um *típico* vigarista que enxerga na maleabilidade das regras do capitalismo uma possibilidade de ascensão social. O que a figura de Verdoux representa é a crise e as contradições da sociedade burguesa, demonstradas a partir de um único indivíduo cujas ações tipificam a conduta geral de “cada um por si”, “a fim de retratar na experiência de uma catástrofe individual a perspectiva para a correta iluminação da catástrofe de uma inteira sociedade” (OLDRINI, 2023, p.373), assim como o faz Thomas Mann a partir de seu Adrian Leverkühn do *Doutor Fausto*, curiosamente lançado no mesmo ano que *Verdoux*, em 1947:

A consequência necessária desta tendência orientada em direção à objetividade, desta ascensão ao "espírito universal", é a mudança de função do personagem, prelúdio e pressuposto ao mesmo tempo do desaparecimento da máscara; porque “o reconhecimento e a reelaboração das grandes contradições objetivas da realidade histórico-social, sobretudo na sua forma especificamente capitalista” conduz o artista - Chaplin assim como o Goethe do qual está falando Lukács em seus estudos sobre *Faust* - a um campo sem limites, de tal forma que “se rompe toda estrutura formal”, e onde o singular “indivíduo (representante do gênero humano) acaba necessariamente desaparecendo”. Assim o indivíduo, por causa de sua colocação dentro e em relação com os problemas do “grande mundo”, é retratado desde o início sob um aspecto que quebra seus “contornos individuais”: “destino individual não pode representar mais que um vislumbre do caminho do gênero humano”. (OLDRINI, 2023, p.369).

Enquanto *Um Rei em Nova York* satiriza de forma genial as armadilhas da ganância e as patéticas personalidades reféns ao luxo prometido pelo capitalismo, em *Luzes da Ribalta*, o diretor faz um acerto de contas com o conjunto da sua obra, refletindo de forma metalinguística sobre o final da carreira de um comediante, Calvero, que espelha a sua própria. A sociedade, sempre em transformação, em nome do progresso, já não acha mais graça de suas piadas e performances, o velho precisa dar lugar ao novo. Chaplin, porém, evita cair em um tom melancólico e sentimentalista. Ao contrário, ele reafirma seus valores humanistas, e luta para que o novo que emerge saiba a importância e o grande valor da vida, da arte e de tudo que é humano. Ele traz de volta à vida, literalmente, a bailarina Terry, salvando-a de uma tentativa de suicídio. Ao longo do filme, a missão de Calvero é reconduzir a bailarina aos palcos, mas, ainda mais importante, é fazê-la recuperar o gosto pela vida: “Mais inevitável do que a morte, é a vida!”, diz ele. Tal lema faz eco à conclusão que chega o personagem Hans Castorp após sua aventura na neve na obra de Thomas Mann, *A Montanha Mágica*: “Em virtude da bondade e do amor o ser humano não deve conceder à morte poder

algum sobre seus pensamentos.” (MANN, 2021, p.571). Ao final do filme, a missão de Calvero, e também a de Chaplin, se cumpre:

Quando Calvero faz com que Terry saia do torpor e a restitui (...) à vida e ao trabalho, à dança, a sua tarefa pedagógica está terminada e ele pode legitimamente se afastar, falecer. Realiza-se assim uma espécie de hegeliana e goetheana (faustiana) “tragédia na ética”. O falecimento de Calvero, sua morte como indivíduo, vale mais como uma ‘passagem’, como uma continuação e a reafirmação em um nível superior da vida do gênero humano. (OLDRINI, 2023, p.380).



Figura 10 - Cena final de Luzes da Ribalta (1952). Dir. Charlie Chaplin

O talento artístico de Chaplin torna-se incomparável na história do cinema pois ele domina todos os aspectos da realização de um filme, desde o roteiro, passando pela atuação (sempre impecável e, nos últimos filmes, surpreendente), pela direção e chegando até à música, a qual também é composta por ele. O domínio técnico, contudo, não bastaria sem o elevado nível artístico, sempre ligado ao seu inabalável humanismo:

A grandeza de sua arte está em estreita relação com a profundidade de seu realismo. Podem dizer o que quiserem os mitólogos, espiritualistas, idealistas, estruturalistas e formalistas de todos os matizes: Chaplin está ligado e se relaciona às melhores tradições realistas da cultura mundial, e dos melhores representantes do realismo, em todos os campos, ele possui o talento e a estatura. (OLDRINI, 2023, p.386).

7.5 O Novo Cinema Mundo Afora

Já nos países socialistas, como a Polônia ou a Hungria, após a Segunda Guerra, a “perspectiva de transição socialista” começou a ser fortemente empregada, com o cinema nacional de cada país refletindo o período da sua “nova democracia”, na qual o objetivo seria transformar a democracia burguesa em uma verdadeiramente popular, com os interesses materiais e culturais do povo em primeiro lugar. Oldrini resume bem:

O slogan no qual se baseia o desenho construtivo da nova democracia soa: avanço além da esfera do privado, envolvimento ativo do homem na vida pública, quanto mais alto o homem atinge a plenitude de sua essência real, quanto maior a liberdade se afirma para ele como fato social: isto é, não como mero título de separação, de defesa individual ou de vínculo proprietário, (...) mas como apoio ativo para a liberdade dos outros, para a liberdade de todos. (2023, p.390).

O clima de esperança se reflete também nas diversas artes dos países socialistas, mas se reflete também o fracasso de se atingir tal democracia socialista, devido a uma “má formação estrutural da base”, caracterizada por uma “gestão de cima para baixo, (...) confusão entre partido e Estado, burocratismo sufocante, uso impróprio de métodos administrativos na esfera da cultura, problemas de falhas de uma política cultural não raras vezes infeliz (...)” (OLDRINI, 2023, p.393).

Apesar de Oldrini realizar um panorama de vários países socialistas da época, iremos focar apenas na Hungria, terra de Lukács, já que dentre os raros comentários que o autor húngaro fez sobre cinema em uma de suas últimas entrevistas, em 1968, encontram-se os filmes de seu país desse período, o que nos auxilia na compreensão do papel do cinema na sua concepção estética. Dentre os sucessos e fracassos da nova era socialista a Hungria talvez esteja em um estágio superior em relação aos outros, pelo menos em relação ao cinema: “De todas as cinematografias dos países socialistas, a húngara é aquela onde as transformações políticas internas da era Kádár conduzem aos melhores resultados; não penso, de fato, que exagero sustentando que ela foi por um bom tempo a melhor cinematografia do mundo.” (OLDRINI, 2023, p.411). E o próprio Lukács assume, na entrevista mencionada, que “no que diz respeito à cultura húngara, o cinema desempenha um papel de vanguarda.” (LUKÁCS, 2020a, p.72)

Seguindo a tradição do realismo crítico, ao colocar no centro de seus temas a conexão entre homem e sociedade, o cinema da Hungria nas décadas de 1960 e 1970, principalmente representado nas figuras dos diretores Miklós Jancsó e András Kovács, vai a fundo na investigação da raiz dos problemas enfrentados pelos homens de sua época, imersos

nas transformações do pós-guerra, no mundo em guerra fria, na tentativa de reestruturação da sociedade a partir do ideal socialista. Assim, o cinema, um meio ainda novo nessa época, permite a expressão de “conexões completamente novas” na cultura húngara, em que outros meios, como a literatura, falhavam em alcançar. Para Lukács: “nossos cineastas se esforçam para usar inovações técnicas como um meio de expressar novos sentimentos humanos e novas relações entre os homens e, assim, adequar os novos meios expressivos aos problemas realmente existentes.” (2020a, p.71).

Tanto Jancsó como Kovács buscam em seus filmes evidenciar os aspectos negativos e positivos do passado e do presente histórico da Hungria, exercendo o papel de verdadeiros artistas ao exporem para a sociedade o que deve ser rejeitado e o que deve ser celebrado. Como vimos, uma obra de arte é bem sucedida quando sua evocação obriga o receptor a assumir uma posição, nesse sentido, traçando um paralelo entre uma fala de Lênin e os filmes de Jancsó e Kovács de 1966 (*Os Sem Esperança* e *Dias Gelados*, respectivamente), Lukács afirma:

Lênin, falando de partidarismo (...), disse que o marxismo é caracterizado, por um lado, pela capacidade de representar a sociedade de maneira mais objetiva do que a ciência burguesa e, por outro, pelo fato de que, mediante essa objetividade, ele chega ao mesmo tempo a uma tomada de posição. Na minha opinião, há precisamente isso em *Os Sem Esperança*. A postura segundo a qual - dito abertamente - devemos odiar em nossa história o que deve ser odiado. A Hungria nunca se tornará um país verdadeiramente avançado e civil enquanto não tomarmos consciência dessas contradições na história húngara e não sentirmos repugnância por aquilo em que ela é detestável. Contra semelhante impostação delineamos certo protesto e hostilidade. O protesto também se estende a *Dias Gelados*, de Kovács. (...) A Hungria, devido ao seu feudalismo não eliminado, mudou-se para o fascismo de bandeiras desfraldadas. É precisamente isso que Kovács apresenta no homem médio, na vida cotidiana. Hoje, Kovács e Jancsó dizem que, para a afirmação do desenvolvimento húngaro, precisamos realmente detestar o que deve ser detestado. (...) Portanto, estou convencido de que, no que diz respeito à concepção da história, Jancsó e Kovács devem ser considerados uma verdadeira vanguarda. (2020a, p.73-4).

A maioria dos filmes dos dois diretores trata sobre o passado recente da Hungria, com eventos marcantes que determinam o estado atual do país, seja a Segunda Guerra (*Meu Caminho* e *Dias Gelados*), seja a revolução fracassada de 1848 (*Os Sem Esperança*), seja a virada socialista do país em 1919 (*O Vermelho e o Branco*). Dessa forma, com a devida honestidade em relação à tomada de posição sobre o passado, os diretores conseguem iluminar o presente e apontar, através de suas obras, a postura correta para avançar historicamente rumo a um futuro que não repita os erros do passado. Com isso, ambos

conseguem “elevar o cinema húngaro, pela primeira e única vez em toda a sua história, ao nível de um componente constitutivo real da cultura do século XX.” (OLDRINI, 2023, p.419).

Fora da Hungria, em geral, o fim da URSS representa também, no cinema, o fracasso de um acerto de contas com os “impasses burocráticos do stalinismo”, com as obras do período recaindo gravemente na fetichização da realidade em prol da propaganda, sendo os filmes saturados com “o culto da personalidade, a hagiografia, a oleografia, a vazia monumentalidade, o falso herói positivo, a distorção do conceito de “típico”, a acentuação exasperada da perspectiva, em suma, aquele subjetivismo ideológico por trás do qual jazem os vícios do “naturalismo fiscal”.” (OLDRINI, 2023, p.423-4).

No embalo da busca por uma nova linguagem fílmica, surge na França um dos movimentos mais influentes da história do cinema, mas nem por isso o mais bem sucedido nas suas propostas. Se o neorealismo italiano representou nas décadas de 1940 e 1950 uma nova maneira de se fazer cinema, justamente pelas inovações da forma que ajudaram a refletir um novo conteúdo, na década de 1960 serão os franceses que irão tentar renovar a forma fílmica, porém, nem sempre com um novo conteúdo artístico que acompanhasse essa renovação.

A *nouvelle vague* francesa surgiu a partir de um grupo de críticos de cinema, principalmente os que compunham a revista *Cahier du Cinéma*, que resolveram se aventurar na direção de filmes, como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais e Louis Malle. Influenciados por Rossellini, principalmente por seu filme de 1954, *Jornada à Itália* - note, não pelos seus filmes clássicos do neorealismo, como Paisà - e por diretores Hollywoodianos como Alfred Hitchcock e Howard Hawks, o “culto ao autor” mostrava-se como a grande força por trás das ambições dos jovens diretores franceses. O grupo da revista, contudo, não era homogêneo, com cada filmografia tendo que ser avaliada criticamente de forma individual, coisa que Oldrini faz de forma brilhante. Aqui nos limitaremos em abordar os sucessos e fracassos de forma geral, provenientes da tentativa de inovação linguística em nome da modernização do cinema na época.

As motivações que impulsionam os diretores, incluindo a talentosa Agnès Varda, são justas e provenientes do desamparo social que a Europa se encontra na segunda metade do século XX. A busca por uma mudança radical na arte e na cultura é um sintoma legítimo dessa situação:

Se os autores da vanguarda sentem profundamente os fenômenos de desvio, crise, angústia, desorientação, patologias de vários tipos) como

consubstanciais ao capitalismo e se esforçam para reproduzi-los, isto certamente não é um pecado estético seu, mas antes um instinto artístico digno de apreciação: a justa intuição da desintegração da personalidade do homem, dos efeitos provocados no capitalismo pelo triunfo do desumano sobre o humano. Como já havia sido o caso durante a fase de dominação das correntes históricas da vanguarda (futurismo, surrealismo, expressionismo), assim também agora a inspiração para o novo nasce em última instância do protesto anticapitalista, isto é, de uma cultura e uma arte que, subjetivamente, pretende revoltar-se contra o conformismo das relações dominantes; (OLDRINI, 2023, p.489).

O objetivo principal era justamente a superação do neorrealismo e uma modernização do cinema, que refletisse os novos tempos e os novos anseios da juventude, embalada por movimentos sociais e revoluções culturais mundo afora. Típico dos movimentos de vanguarda nas artes, na busca pelo moderno, a *nouvelle vague* era caracterizada por dois fenômenos:

a ofensiva desencadeada contra o realismo pela vasta frente de orientações mais à la page (fenomenologia, estruturalismo, *nouvelle critique*) e a propensão - típica da vanguarda - de colocar em primeiro plano o objetivo da ruptura da linguagem, aclamado imediatamente no terreno crítico com uma grande “explosão não-conformista”. Para se legitimar como moderna, a linguagem não precisa mais ser enquadrada e vinculada dentro dos esquemas do passado; ela deve ser deixada por conta própria, em livre movimento, sem vínculos sintáticos pré-estabelecidos; espaço e tempo, experiência vivida, introjeção psicológica, as relações com os objetos adquirem novas perspectivas, fundamentalmente derivadas do exasperado subjetivismo da representação, isto é, da convicção de que representar equivale romper os nexos objetivos do real, a deformá-los, se não a suprimi-los. Todos esses traços estão bem enraizados na ideologia e no programa da vanguarda, e estão conectados com as suas exigências estéticas primárias (...): negação da autonomia da arte, superação da categoria da individualidade estética, o desdobramento da criação na alegoria ou no ensaísmo; mais em geral, a exigência de que a arte seja arrancada de seu invólucro e transposta imediatamente para a vida, ou seja, que se torne, cada vez mais, uma práxis concreta. (OLDRINI, 2023, p.488).

Se a forma é esvaziada, desarticulada, esvazia-se também o conteúdo. A realidade passa a ser refletida de forma fetichizada, respondendo aos anseios dos diretores, muito mais do que às exigências das leis estéticas. Ao romper com os nexos do mundo real, rompe-se com a possibilidade de reflexo fiel necessário para a evocação artística bem sucedida:

(...) mesmo que este protesto seja - agora muito mais do que antes - apenas um ato intelectual, de todo longe de ser uma minoria na cultura, mas sem qualquer verdadeira base social, e a revolta, portanto, corre o risco, desde o início, de um auto-desmascaramento sem remédio. (OLDRINI, 2023, p.489-490).

Em nome de um abstrato “modernismo”, apela-se à objetividade, a cortes secos, personagens apáticos, economia visual sem rebuscamentos, ao mesmo tempo que o intimismo

de seus personagens, a imersão subjetivista nas questões individuais, sem muita relação com o mundo externo, toma conta e quase elimina a objetividade pretendida, já que a mesma vira mera descrição, um naturalismo impregnado de subjetivismo. Sobre Truffaut, por exemplo, um dos principais diretores do movimento, Oldrini afirma:

Nenhuma resposta efetiva pode, portanto, ser dada, com os meios próprios de Truffaut (mas nem mesmo com aqueles de Malle ou de Varda), à questão acerca da realidade social que circunda os personagens e condiciona a vida. (...); nenhuma habilidade compositiva, nenhuma elegância de estilo pode aqui compensar a ausência de profundidade nos personagens ou os desequilíbrios derivados de defeitos de estrutura orgânica da obra. Um cinema de tal gênero só pode confirmar, mais uma vez, a impressão de que o maior perigo para seus expoentes - salvo o indiscutível talento de alguns - é permanecer irremediavelmente enredado na armadilha do subjetivismo. (OLDRINI, 2023, p.504).

A tentativa de inovação em termos linguísticos passa, portanto, pela rejeição da linguagem desenvolvida e consolidada até então pelo cinema. Assim, a câmera ganha uma autonomia, quase mais importante que a narrativa e o roteiro, sendo “livre”, para impor sua presença, ao invés de disfarçar a “magia” do filme e facilitar a vivência artística daquele mundo refletido. Passa a ser adotado “a quebra das regras de composição e a abolição dos nexos sintáticos pré-constituídos” (OLDRINI, 2023, p.505). Um exemplo é o filme de estreia de Godard, *Acossado* (1960), no qual os cortes quebram a continuidade de uma sequência que deveria ser contínua, pois não há mudança de cena, apenas um corte arbitrário que continua exibindo a mesma cena de antes, mas a percepção de corte é inevitável.

Ainda sobre Godard, e também Resnais, Oldrini afirma, quanto a temática geral de seus filmes:

em ambos salta em primeiro plano, a ponto de se tornar dominante, o tema da fundamental problematidade da realidade objetiva: tanto no sentido da sua natureza fenomenologicamente ‘ambígua’, quanto no sentido do desaparecimento da objetividade do tempo, em favor de uma mais respeitável dimensão temporal, o tempo da “memória”. Entre exterior e interior, passado e presente, nunca são tiradas divisões claras; o real nunca é apenas uma coisa ou outra (...) (2023, p.506).

Tal temática é acompanhada pelo aspecto formal, já que as divisões também se tornam turvas em relação à estrutura do filme, que ganha aspectos de mosaico, composta por fragmentos, em formato de filmes-ensaio, onde, no caso de Godard, “as reflexões críticas do autor são comunicadas ao público diretamente do exterior, mesclam-se com fragmentos da realidade cada vez mais desconexos: a um grau de fragmentação estilística agora deixada inteiramente à mercê da desordem.” (OLDRINI, 2023, p.508).

O filme de Godard de 1966, *Masculino-Feminino*, é um exemplo claro de um filme composto, literalmente, por fragmentos. São quinze no total, sem nenhuma conexão lógica entre eles. Poderiam ser embaralhados em sua ordem que não faria muita diferença. O aspecto de mosaico é reforçado por cartelas de frase aleatórias que aparecem no meio das cenas, de maneira arbitrária. Frases como: “Esse filme poderia se chamar ‘*Os filhos de Marx e da Coca-Cola*’. Entendam como quiserem”, são projetadas na tela aos sons de um disparo de espingarda. O suposto debate sobre as questões femininas e masculinas é totalmente esvaziado de sentido, sendo os personagens representantes de cada gênero indivíduos sem vida, com uma expressão facial robótica, apática.



Figura 11 - O olhar apático de Paul (Jean-Pierre Léaud) em Masculino-Feminino (1966). Dir. Jean-Luc Godard

Os debates políticos, dentre citações de Marx e defesa dos direitos operários, são tratados com displicência, sem nenhum tipo de profundidade ou aparente tomada de posição. Tudo no filme é apático, desde os diálogos até as cenas de violência, que ocorrem sem

nenhuma consequência concreta. Se essa apatia é uma tentativa de refletir o estado de espírito da época, o filme falha repetidamente, pois o que é transmitido ao espectador é uma rejeição em relação ao próprio filme, e não à realidade. Mais tarde indicaremos o lugar do sem sentido na arte moderna, porém, adiantamos que esse filme é um grande exemplo do *nonsense* que domina o cinema desde a década de 1960 e é confundido com cinema de arte, ou cinema de autor.

Os méritos desse movimento existem, estão no desejo legítimo e real de resposta à sociedade capitalista que mostrava claramente seu lado vil, seja pelo fascismo, seja pelo colonialismo, ou na farsa da vida moderna nos grandes centros. O rompimento do tecido social era sentido pelos jovens da *nouvelle vague*, porém, seus filmes, no geral, falham em captar justamente a conexão dos personagens com a sociedade, confiando apenas em exibir os sintomas, caindo, muitas vezes, no patológico. Os melhores filmes dessa época possuem beleza e vitalidade, estilo e inovação, mas isso não é suficiente para atingir o elevado patamar de obra de arte, precisamente pois as regras estéticas foram tratadas como secundárias.

A influência da *Nouvelle Vague* francesa, contudo, é inegável. Outras *nouvelles vagues* surgiram mundo afora a partir da década de 1960, seja nos países eslavos, seja na América Latina. Resultados bem sucedidos surgiram dessa influência, como é o caso do Cinema Novo no Brasil, que, a partir de uma chave crítica em relação aos filmes franceses, e de um pano de fundo nordestino, com liderança de Glauber Rocha, produziu obras de identidade nacional a partir da tentativa de modernizar a linguagem, sem deixar de lado o caráter local de suas produções:

Disto derivam - como prova da existência de uma autonomia estética nacional dentro da vertente do modernismo em geral - as características mais próprias e os maiores pontos de força do cinema novo: interação de complexos culturais diversos, confluência em um de épico, mito, religião e superstição, valorização ao máximo dos traços mágico-imaginativos da cultura popular nordestina, adaptação ao cinema de seus tipos, de seus heróis, de seus modos de sentir, de sua irreprimível oralidade e musicalidade; mais especificamente, no plano formal, o abandono das regras clássicas da narrativa e o tratamento livre das imagens e de seus nexos. (OLDRINI, 2023, p.535).

O experimentalismo linguístico, contudo, assim como no caso francês, impede enquadrar Glauber Rocha na história do realismo, mas a tentativa de uma estética cinematográfica brasileira rendeu resultados únicos e incomparáveis, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968). O cinema novo brasileiro, contudo, assim como grande parte da sua cultura,

seriam reprimidos e fortemente censurados pela ditadura militar, principalmente a partir de 1968 com o AI-5, para nunca mais retomar com o mesmo vigor.

Em geral, nos diversos países onde a *nouvelle vague* exerceu grande influência, surgem incongruências a partir “da pretensão de trabalhar com os resultados da vanguarda como se tratassem apenas de esquemas ou mecanismos, modelos formais (estilísticos) a serem recebidos sem mediação, e não ao contrário, (...) de uma longa cadeia de pesquisas, tentativas, experimentos (...)” (OLDRINI, 2023, p.522).

7.6 Cenário Desolador

Sobre o status do cinema no final do século, Oldrini sentencia: “Difícil imaginar algo mais desolador” (2023, p.771). Esse período é caracterizado pela consolidação do cinema hollywoodiano como fórmula hegemônica na produção de filmes, minando qualquer possibilidade do surgimento de cinematografias nacionais. Os supostos autores norte-americanos prezam, a partir da década de 1970, por filmes que irão agradar os “quatro quadrantes” do público (jovens, idosos, homens e mulheres), tendo apenas o lucro como medida de fracasso ou sucesso de uma obra. O filme como mercadoria, e nada mais, passa a ser a regra. Dificuldades de produção de filmes que almejam uma originalidade artística são cada vez maiores, com grandes diretores, como Stanley Kubrick, tendo que ceder às exigências do estúdio a fim de poder conquistar o financiamento de seus projetos.

As ‘vozes’ originais do cinema de ‘arte’, como se refere a crítica, não possuem nada de original, “apenas artifícios”, diz Oldrini. A crítica, aliás, é também responsável pelo cenário desolador, já que não possui critérios válidos e nem conhecimento do papel de uma crítica de arte, ignorando os pressupostos estéticos que deveriam reger sua análise e as conexões histórico-sociais das obras. O que vale é o “meramente agradável”, o que se debate é a chance de um filme obter lucro ou ganhar prêmios. A técnica dá lugar à forma e não se debate o papel específico da linguagem cinematográfica dentro da arte em geral. Ademais:

Particularmente deletério, nefasto - creio - são os legados teóricos da tendência de caráter estruturalista, que se cristalizaram e sedimentaram ao longo do tempo muito além da capacidade de sustentação da própria tendência. Por estar na essência do estruturalismo, que ele concentra o seu interesse não sobre o objeto, mas sobre o modo de sondá-lo, sobre a grade estrutural que o atravessa, nele deriva uma quase total independência e indiferença do método em relação ao seu próprio conteúdo. (OLDRINI, 2023, p.780).

Resta aos *outsiders*, cineastas que sobrevivem à margem, algum tipo de sucesso artístico. O termo aqui, segundo Oldrini, designa: “aquele restrito grupo de autores (...) cujo modo de compor se caracteriza por traços que não se deixam reconduzir dentro dos esquemas, ou parâmetros historiográficos definidos a algo como uma escola, ou uma tendência (...)” que se movem com grande dificuldade, já que “cada escolha autônoma, cada desvio da norma, cada sobressalto de liberdade criativa bem raramente é tolerada” (2023, p.672-3).

O próprio Kubrick é um exemplo de *outsider*; bem sucedido em termos artísticos, nos EUA, assim como Manoel de Oliveira em Portugal, ou Andrei Tarkovski na União Soviética. Mais contemporaneamente aparecem Terence Davies na Inglaterra e Silvio Soldini na Itália. Sobre Davies, Oldrini o eleva a altura de um Dryer, afirmando: “No cinema europeu contemporâneo não há, creio, nenhum outro autor igualmente capaz, graças a uma coerência de estilo tão robusta, obstinada, sábia, fruto de um seguro talento, de elevar a sua tragédia pessoal à categoria e ao valor da universalidade.” (2023, p.690). Já sobre Soldini, afirma ser ele “o maior narrador entre os diretores do cinema italiano contemporâneo.” (2023, p.705).

Em relação aos outros *outsiders*, não se pode afirmar o mesmo, já que muitos caem em um experimentalismo vazio, *nonsense*, que acabam contrariando as leis estéticas e falhando em conformar qualquer tipo de obra artística, como é o caso, em maior ou menor grau, de Pier Paolo Pasolini, Jacques Tati e Jean-Marie Straub.

Resta saber se o cinema do século XXI continuará refém de Hollywood e, pior ainda, das grandes corporações que passaram a dominar a produção de filmes através do *streaming*, ditando novas regras de produção que priorizam a quantidade desvairada em nome do alcance do maior número de assinantes e da satisfação dos seus acionistas. Contra a corrente hegemônica, surgem ainda diretores capazes de produzir obras de alguma relevância, principalmente fora dos EUA, como Ruben Östlund, Todd Field, Kore-eda Hirokazu, Bong Joon Ho e Mia Hansen-Løve. Fora isso, o cinema nunca foi tão parecido com um mercado de itens descartáveis ou excêntricos.

CAPÍTULO 8 - A ALEGORIA ENQUANTO TRAGÉDIA DA ARTE MODERNA

Durante grande parte de sua vida, Lukács defendeu o chamado realismo crítico, como verdadeira forma de expressão do conteúdo artístico. Seja na literatura, como analisada por Lukács em diversas obras, seja no cinema, como tentamos fazer neste trabalho, as obras realistas, como em Thomas Mann ou em Charlie Chaplin, são capazes de cumprir a função social da arte de elevar o homem à autoconsciência do gênero humano. Nos parece, porém, que Lukács avança esse debate ao introduzir a dicotomia entre alegoria e símbolo no derradeiro capítulo de sua Estética. O avanço se dá na medida em que Lukács percebe que a alegoria domina a arte contemporânea enquanto expressão do esvaziamento de conteúdo, enquanto reflexo do nada, característico do capitalismo tardio.

É importante sinalizar isso pois a análise histórica de Guido Oldrini sobre o cinema foca essencialmente no caráter realista das grandes obras do gênero. Oldrini até menciona de maneira rápida o dano do estruturalismo como influência no cinema, em que a forma passa a ser mais importante do que o conteúdo, que sobra esvaziado. Porém, de forma nociva, o cinema enquanto expressão alegórica de conteúdos vazios tem se tornado a regra. Nos cabe agora, então, retomar o caminho de Lukács para compreender o nosso estado atual, já apontado pelo filósofo décadas atrás.

Tendo Goethe, mais uma vez, como principal referência nos seus desenvolvimentos teóricos estéticos, o filósofo húngaro extrai do autor alemão a seguinte diferenciação entre alegoria e símbolo:

Há uma grande diferença entre o poeta buscar a particularidade correspondente ao geral ou ver o geral no particular. A primeira maneira dá origem à alegoria, na qual o particular só é válido como exemplo; a outra maneira, porém, é a natureza da poesia: a poesia diz uma particularidade sem pensar no geral ou aludir a ele. Mas aquele que capta vividamente essa particularidade, recebe ao mesmo tempo com ela o geral, sem percebê-lo ou percebendo-o mais tarde. (...) A alegoria transforma a aparência em um conceito, e o conceito em uma imagem, mas de tal forma que o conceito deve ser mantido e retido na imagem de forma limitada e completa, sendo a imagem o verdadeiro interlocutor. O simbolismo transforma a aparência em uma ideia, e a ideia em uma imagem, de tal forma que a ideia está na imagem sempre infinitamente ativa e inatingível, e que, mesmo quando falada em todas as línguas, permanece indizível. (GOETHE, citado por LUKÁCS, 1967b, p.424).

Lukács evidencia as derivações de sua teoria a partir de Goethe ao afirmar: “o conceito goethiano de símbolo coincide essencialmente com o que nessas considerações sempre chamamos de arte realista” (1967b, p.427). Como vimos, a arte expressa a

particularidade do gênero enquanto reflexo antropomorfizador da realidade, tendo o homem como centro de forma imanente à realidade. A alegoria, ao priorizar a expressão de um conceito, perde seu caráter artístico, pois retira a imanência da obra em relação ao mundo real e em referência ao gênero humano e favorece uma transcendência, muitas vezes, abstrata ou dogmática, como no caso da religião. Assim:

(...) o fato de o conceito se tornar imagem não significa, no caso da alegoria, uma superação, mas uma consagração do abismo entre o reflexo humano sensível da realidade e o reflexo conceitual e desantropomorfizante; a única coisa que acontece é que esse abismo, precisamente como consequência do modo sensível aparente próprio da imagem, assume o caráter de uma contraposição entre um mundo imanente e um transcendente, entre um mundo imanente e humano e outro transcendente em relação a ele. (LUKÁCS, 1967b, p.426).

O caráter imanente da arte, como já afirmamos, é o que possibilita a sua referência ao que é cismundano, ao que pertence ao homem. Isso ocorre pois parte da essência da arte é a conformação de um mundo próprio, reflexo do mundo real. A alegoria, contudo, por seu caráter transcendente, se aproxima muito mais da religião, e, justamente por isso, foi e é utilizada em obras sacras ao longo da história. Essas obras possuem um aspecto muito mais decorativo e/ou “sagrado” do que qualquer outra coisa, já que não possuem um sentido imanente aos homens, pois buscam alcançar o “além” da realidade, de acordo com suas crenças e dogmas. O vazio de conteúdo imanente é substituído pelo conteúdo dogmático: “O conteúdo transcendente prescrito pela religião parece preencher esse vazio, pois graças a ele a debilitação da objetividade não se apresenta como debilidade ou deficiência, mas como eco necessário da distância que separa todo o cismundano do mais além.” (LUKÁCS, 1967b, p.434).

A alegoria religiosa esteve presente na arte ao longo da maioria dos períodos históricos, desde a Antiguidade até a Idade Média, assim como em grande parte do Oriente, pois a religião dominava e controlava todo tipo de expressão artística. Como vimos, parte da luta libertadora da arte consiste em se livrar do domínio da religião, conformando um reflexo próprio. Como afirma Lukács: “O estudo do homem como objeto da arte é sempre resultado da luta deste para libertar-se do domínio religioso” (1967b, p.443). E essa libertação é impossível caso a relação do homem com o mundo externo seja captada de forma religiosa, dogmática, pois ao atribuir a realidade à vontade e criação de Deus, o mundo real é submetido a uma subjetividade transcendente. A alegoria religiosa se torna, conseqüentemente, desantropomorfização na medida em que guarda em si essa pretensão de objetividade, tornando-se pseudocientífica ao tentar explicar a realidade através da imputação de um

conceito religioso. Por isso Lukács chama de inconsequente a antropomorfização religiosa, pois ao mesmo tempo em que pressupõe uma subjetividade transcendente, ela possui uma pretensão de objetividade, tomando a forma de uma pseudociência:

O caráter inconsequente da antropomorfização religiosa amplia a lacuna assim aberta entre o caráter sensorial do esteticamente conformado e essa transcendência, uma vez que a expressão desta última deve necessariamente ter um caráter conceitual, ou seja, desantropomorfizante; mesmo quando a transcendência é colocada acima de todas as formas expressivas humanas (teologia negativa), sua concretude, a alusão ao seu lugar no cosmos, também deve ser de natureza conceitual, desantropomorfizante. É por isso que o antropomorfismo religioso inevitavelmente se torna, precisamente em seu ponto culminante, algo formalmente científico e pseudocientífico em seu conteúdo; (LUKÁCS, 1967b, p.440).

A alegoria, mesmo quando inserida em complexos antropomorfizantes, como o estético ou o religioso, acaba se convertendo em desantropomorfização, pois ela guarda em si um conceito ou visão de mundo que deve ser transmitido a fim de imputar no receptor tal conceito ou visão. A alegoria, porém, é capaz de existir mesmo quando afastada do reflexo religioso, permeando o reflexo estético de forma adaptada, como ocorre na arte moderna. No entanto, ela ainda carrega traços de um tipo de reflexo desantropomorfizador. Consequentemente, quando afastada da religião, seu conteúdo é ainda mais esvaziado:

A alegoria pode ser tratada como um tipo de conformação - muito problemática - dentro da estética porque nela, mesmo com todas as tendências anti-artísticas, se produz uma reconfiguração sensorialmente homogênea da realidade. Mas é uma reconfiguração sem mundo, uma articulação abstrata de uma singularidade privada e de uma universalidade abstrata, e se chega a ter alguma eficácia duradoura, ela só pode ocorrer ao nível da decoração vazia de conteúdo; a transcendência originária se dissipa então, mais ou menos, e deixa, no melhor dos casos, o atrativo de um vazio totalmente organizado. (LUKÁCS, 1967b, p.442-3).

Com isso, a alegoria compromete a missão social da arte, impossibilitando o acesso à autoconsciência do gênero, pois o conteúdo da arte é esvaziado. A luta libertadora da arte, portanto, não se dá apenas em relação à religião, mas também em relação à alegoria. Por isso a importância da defesa do símbolo feita por Lukács:

A diferença decisiva entre alegoria e símbolo baseia-se na forma como a missão social recebida pela arte impõe a sua validade. Pois não há dúvida de que a influência da arte pela religião e pela teologia que acabamos de descrever é uma forma concreta da missão social, que não se diferencia de outras formas, exceto por uma determinação muito mais elevada. Mas esta diferença constitui o contraste qualitativo entre alegoria e símbolo, uma vez que a referência rigidamente prescrita de todos os detalhes a um conteúdo transcendente impede tanto o desenvolvimento autônomo da objetividade que deve receber forma, como a adaptação sutil das formas e dos conteúdos artísticos às necessidades sociais concretas, que estão em permanente

alteração. A luta pela libertação da arte não aspira, portanto, ao ideal vazio de uma liberdade “absoluta”; tal liberdade não existe socialmente e nem pode existir; além disso, a mera tentativa de concretizar esse ideal impossível, a tentativa de separar completamente a arte de qualquer missão social, seria corruptora para uma arte autêntica, digna desse nome, uma vez que a consequência inevitável dessa independência absoluta seria o esvaziamento do conteúdo e o conseqüente empobrecimento formal. A luta libertadora da arte, vista historicamente, é uma luta para garantir que a missão social que lhe é dirigida permaneça no ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre mobilidade da dação de forma, situação graças à qual a arte pode cumprir sua missão como autoconsciência da humanidade. (LUKÁCS, 1967b, p.447-8).

Lukács afirma que foi essa luta que permitiu o nascimento do realismo moderno, mas que as necessidades religiosas ainda estão presentes hoje e se expressam na forma de um individualismo conformista tão comum nas chamadas artes de vanguarda. “Necessidade religiosa” se refere ao desejo de satisfação individual e de preservação da pessoa privada, oriundo da vida cotidiana e de caráter universal, mas que encontra na transcendência religiosa uma resposta a esse anseio, na medida em que, através da religião, é prometida uma salvação eterna. Essa necessidade possui como ponto central seu aspecto individualista, pois a salvação prometida, e desejada, é sempre da pessoa privada, do eu singular. Mesmo quando afastada da transcendência religiosa, tal necessidade ainda se faz presente, na forma de um individualismo ainda mais radical, niilista ou anarquista. E é nesse reino em que as alegorias dominam, e onde o resgate da arte enquanto símbolo se faz necessário.

O filósofo húngaro traz à baila, mais uma vez, Walter Benjamin, nos seus escritos sobre o Barroco²², para, dessa vez em concordância com o autor alemão, expor as fragilidades da alegoria frente ao símbolo. Em seu texto, Benjamin afirma que “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” (1984, p.100). O esvaziamento de conteúdo se dá pelo ocultamento do sentido, disponível, quando existente, apenas para quem cria a alegoria:

As alegorias envelhecem, porque sua tendência é provocar a estupefação. Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIN, 1984, p.205-6).

²² Tal obra pode ser encontrada sob o título de “Origem do drama barroco alemão” ou, mais recentemente, como “Origem do drama trágico alemão”.

A alegoria atua como um hieróglifo, no qual o significado se encontra por detrás do esquema alegórico e deve ser desvendado para ser conhecido. Se na arte ocorre a unidade dialética entre essência e aparência, na arte alegórica a essência se esconde por trás da aparência. De forma direta: “Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar na ágora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra.” (BENJAMIN, 1984, p.37) A alegoria, portanto, promove uma fetichização do conteúdo artístico, na medida em que: “sua tarefa não era a de personificar o mundo das coisas, e sim a de dar a essas coisas uma forma mais imponente, caracterizando-as como pessoas.” (BENJAMIN, 1984, p.209). Como vimos, é justamente isso que ocorre na fetichização, a transformação da relação entre pessoas em relações entre coisas, na qual, assim como na alegoria: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele é visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância.” (BENJAMIN, 1984, p.196-7). Como consequência:

Uma coisa não fetichizada é necessariamente composta de suas qualidades, de seus detalhes; a coisa não fetichizada é imediatamente o mero ser-assim de uma certa singularidade. Se é uma questão de ir além disso, a relação interna entre aparência e essência, entre detalhe e todo objetivo deve ser cada vez mais aprofundada: pois somente se o detalhe tiver um caráter sintático, aludindo a uma essência, revelando uma essencialidade, o objeto, como um objeto racionalmente organizado, como a totalidade do detalhe em relações racionais, se eleva ao particular, ao típico. A total nulidade do detalhe, corretamente vista por Benjamin, e, com ela, a da objetividade concreta na alegoria, é aparentemente uma aniquilação muito mais radical de toda singularidade individual. (LUKÁCS, 1967b, p.463).

Esse é o resultado trágico da alegoria nas artes, sobretudo na arte moderna e contemporânea, como ressaltado por Lukács. O niilismo e a anarquia, embalados pelo *nonsense*, encontram na alegoria a parceria ideal, conformando o que se chama de arte moderna. Lukács, em concordância com Benjamin, afirma que “o Nada é o objeto da alegoria contemporânea” (LUKÁCS, 1967b, p.465).

Utilizando como exemplo a obra *Ulisses*, de James Joyce, com o respaldo de teóricos como Ernst Bloch, Lukács afirma que ela não passa de uma grande alegoria, apoiada no texto clássico de Homero, mas esvaziada de qualquer conteúdo comparável com a obra clássica, culminando na “mais fantástica floresta virgem do vazio” (BLOCH, citado por LUKÁCS, 1967b, p.468). Em resumo:

A aniquilação da realidade imediata, da realidade sensível, faz parte da essência da alegoria. A velha alegoria, determinada por uma transcendência religiosa, possuía a missão de reduzir a realidade terrena, contraposta à sobrenatural ou celestial, até a nulidade completa; mas temos podido observar - seguindo de perto Benjamin - que já no Barroco atuavam tendências que levavam a um completo esvaziamento do conteúdo transcendente, e essas tendências conseguem - graças a mediações de determinadas correntes românticas - sua culminação na arte atual. (LUKÁCS, 1967b, p.468).

Tais tendências encontram suporte em correntes filosóficas de viés irracionalista que, no capitalismo, ganham cada vez mais força ao se converterem em justificativas para o conformismo, provendo conforto na ausência de compromissos éticos aos indivíduos da sociedade burguesa. Lukács identifica o autor alemão Gottfried Benn como um dos principais “defensores” de tais filosofias do conformismo, cujo reflexo é visível em sua poesia. Mas afirma que desde Berkeley esse tipo de pensamento domina a filosofia europeia e o mundo capitalista. Benn afirma: “não existe realidade alguma, não existe nada além da consciência humana, a qual constrói constantemente mundos...” (BENN, citado por LUKÁCS, 1967b, p.468). A unidade da vida cotidiana é totalmente dissolvida na filosofia poética de Benn, quebrando qualquer conexão possível até mesmo entre o que pensamos e o que falamos ou criamos, entre nossas atitudes e nossas reais intenções. A alegoria enquanto espaço vazio de conteúdo representa de forma fiel o senso comum irracionalista que impregna as consciências do capitalismo contemporâneo, com grande influência da filosofia alemã dos séculos XIX e XX, como a de Nietzsche, Spengler, Freud e Heidegger. Como consequência:

isso decompõe totalmente a vida interior humana em fragmentos heterogêneos, não só o homem privado renuncia conscientemente a tudo que pode ocorrer longe de sua individualidade privada, mas inclusive suas forças e capacidades parciais (...) se decompõem e se separam, ganham conscientemente uma autonomia que volta a se direcionar no sentido de preservar as singularidades privadas de forma intacta. É claro que essa decomposição não existe objetivamente na realidade, apenas na imaginação. É possível brincar o quanto quiser com essa “esquizofrenia” em todos os campos da cultura; é possível introduzi-la como método na atividade científica ou na artística; e, sobretudo, é muito fácil evitar com a sua ajuda todas as obrigações éticas: enquanto se tratar do bem-estar ou de sofrimento, e ainda mais de ser ou não ser, da pessoa privada, essa decomposição interna, essa negação da realidade, resulta em um instrumento extremamente útil para aos interesses práticos vitais desse caso. (LUKÁCS, 1967b, p.469).

Esse individualismo solipsista, essa desconexão com a realidade e o interesse de toda ação voltado apenas para a satisfação própria, são as marcas da subjetividade contemporânea, constantemente estimuladas pelo capitalismo. Lukács ressalta que duas tendências são comuns nesta atitude frente ao mundo: “a estranheza, e às vezes até a hostilidade, ao mundo

em que se vive e, ao mesmo tempo, a maior adaptação possível a esse mundo, esse desejo de viver bem nele ou, ao menos, tranquilamente.” (1967b, p.471). Esses dois pólos opostos causam um inconformismo fictício, intelectual, pois a insatisfação com o estado das coisas no mundo não é convertida em ação para transformá-las. A preocupação é com o bem-estar individual, e nada mais.

O Grande Hotel Abismo²³, metáfora criada por Lukács para exemplificar a atitude passiva comum da classe intelectual contemporânea frente aos problemas da época, serve aqui também como modelo da subjetividade descrita, na qual enxerga-se o abismo diante de si, mas do conforto inabalável de um grande hotel luxuoso. Como o autor expressa no texto mencionado: “[a classe intelectual] tem o gesto de avanço radical, incluindo a fantasia – honesta – do avanço radical. Mas, objetivamente, se move – no estado de desespero crônico à borda do abismo – em círculos constantes.” (2007, p.05)

A alegoria serve bem a este tipo de subjetividade chamada de melancólica por Benjamin: “Pois a alegoria é o único divertimento, de resto muito intenso, que o melancólico se permite” (1984, p.207). Dessa forma:

Tal atitude perante o mundo deve necessariamente ser orientada para o alegórico. Pois não se trata de uma atitude que critica o mundo de tal forma que as suas ligações reais e efetivamente ocultas possam ser descobertas, proclamadas ou desmascaradas, mas, como vimos, de tal forma que acaba por negar toda a realidade, que significa, transposto para a prática artística, uma destruição das formas objetivas existentes, tanto as imediatas como as mais mediadas. Quer se trate do cubismo ou do futurismo, do surrealismo ou da arte abstrata, a destruição dos fenômenos e da objetividade essencial ativa neles ocorre sempre, de um jeito ou de outro. A negação retórica da realidade baseia-se objetivamente na incapacidade de dominar os problemas reais decisivos. (LUKÁCS, 1967b, p.471).

A subjetividade sem lugar no mundo, isolada, vazia e que nega o mundo externo assume papel central na contemporaneidade, pois o interesse puramente individual, privado, se conecta com a ignorância e a aversão ao acaso, o sentimento de impotência diante do mundo e de seu destino individual. Para escapar desse beco sem saída, a teleologia egocêntrica ganha destaque nessa subjetividade, criando uma certeza tranquilizante de que tudo está planejado de acordo com uma vontade superior à dos homens:

(...) o homem da vida cotidiana esquece frequentemente que ele mesmo impôs ao mundo objetivo, pelo trabalho, uma teleologia, e passa a acreditar que o decurso cósmico é teleológico, de tal modo que nessa teleologia o seu destino pessoal, privado, deve constituir ao menos um dos pontos nodais dessa série teleológica. (LUKÁCS, 1967b, p.479).

²³ O artigo chamado “Grande Hotel Abismo”, foi escrito por Lukács em 1933 e publicado apenas postumamente.

Essa necessidade é fruto da própria realidade, possui origem histórico-social e está inevitavelmente em sintonia com o tipo de subjetividade engendrada pelo capitalismo. Ora, a visão religiosa, teleológica e transcendente oferece aos homens uma imagem unitária do mundo, compreensível e na qual o indivíduo privado encontra-se no centro. Tal visão de mundo traz conforto e faz sentido na medida em que:

(...) o homem da presente sociedade capitalista vive em um mundo completamente coisificado, cuja dinâmica destrói todos os elos de mediação concretos entre o homem e a sociedade, reduzindo todas as relações concretas do homem com seus semelhantes (...) a uma relação direta entre a mera individualidade e a abstrações puramente econômico-sociais. (...) toda a vida do indivíduo aparece dominada por forças totalmente abstratas, desde o seu trabalho na fábrica ou no escritório, até no âmbito do seu tempo livre, enquanto que, ao mesmo tempo, tal vida não consegue nunca superar essa individualidade privada. (LUKÁCS, 1967b, p.522-3).

A teleologia egocêntrica, focada no eu privado, é, conseqüentemente, fortalecida, estimulada por essa sociabilidade, sendo mais forte, afirma Lukács, que em outras formações sociais anteriores. Nisso se consiste, portanto, o que Lukács chama de tragédia da arte moderna. Em seus escritos sobre Thomas Mann, na década de 1950, o filósofo já identifica processos similares aos analisados em sua Estética posteriormente. E utiliza Thomas Mann como um exemplo de um artista que, conscientemente, ao longo de toda sua trajetória, conseguiu perceber e concretizar a real missão social da arte, escapando das tendências de vanguarda da época e do conformismo dissimulado da sociedade burguesa. Mann, primeiramente se considerando um apolítico²⁴, ao atender às exigências da própria realidade, principalmente após as duas guerras mundiais, tornou-se um defensor da democracia e, conseqüentemente, um opositor de todo tipo de decadência, inclusive a artística. Afirma Lukács: “É evidente: são precisamente as reviravoltas no destino dos homens na sociedade burguesa que determinam o caminho criativo do maior escritor burguês da Alemanha.” (LUKÁCS, 1969, p. 56).

Se Oldrini traça um paralelo entre Chaplin e Mann, Lukács utiliza Goethe como comparação da trajetória do escritor burguês alemão no século XX: “as guerras imperialistas e o fascismo ocupam o lugar que para Goethe correspondeu a Revolução Francesa e Napoleão.” (LUKÁCS, 1969, p. 56). E ainda:

Ambos estão abertos à totalidade das relações humanas, ao progresso da humanidade, que ambos consideram naturalmente em suas reflexões como essencialmente contraditórias. A partir dessa postura básica, podemos deduzir em ambos uma excelente receptividade para as transformações reais

²⁴ “Considerações de um Apolítico” (1918).

que, sob as inovações artísticas, acontecem aos homens em suas relações e determinações, para sua localização e mensuração; tudo isso combinado com uma disposição crítica em relação a todas as tendências da nova arte que canonizam correntes reais, e possivelmente até reacionárias, da realidade histórico-social. (LUKÁCS, 1969, p.57).

Porém, se para Goethe o fundamental era defender “a arte enquanto tal, salvar a pureza artística dos influxos anti-estéticos da época” e ainda “assegurar o caráter social da arte frente ao seu crescente isolamento” (LUKÁCS, 1969, p.60), para Thomas Mann, “esse último processo já estava consumado, o isolamento do artista e da arte moderna na sociedade capitalista era um fato irrefutável.” (LUKÁCS, 1969, p.60). E é nesse estágio que ainda nos encontramos, com o agravamento da arte enquanto mera esfera de divertimento vazio, como locatária de alegorias sobre o nada.

Como vimos, o “grande mundo” se impôs aos grandes artistas do século XX, como Chaplin, Mann e também Brecht, que na sua fase madura recusou a alegoria enquanto forma de expressão da arte, sobre quem Lukács afirma:

Em sua intenção inicial, o “efeito de distanciamento” trilha precisamente um caminho oposto ao da chamada vanguarda: não existe nele absolutamente nada de conformismo dissimulado, pois o que se propõe é precisamente arrebatar e liberar os homens dessa falsa domesticidade produzida por hábito, por não ter se aprofundado para além da superfície da existência; e se propõe a orientar a consciência e a atividade dos homens em direção à essência corretamente reconhecida e à transformação apropriada da realidade. (LUKÁCS, 1967b, p.472).

Contudo, se a conquista do “grande mundo” era algo possível e desejável no *Fausto* de Goethe, no *Doutor Fausto* de Thomas Mann tem-se o reflexo contemporâneo do tipo de subjetividade conformista que temos aludido: “Um Fausto encerrado em seu estúdio e sem o desejo real, ativo, traduzido em fatos, de sair dele.” (LUKÁCS, 1969, p.69). E nesse enclausuramento são alimentadas as piores tendências anti-humanistas, representadas pela força do fascismo de ontem e de hoje:

A generalizada carência de fé no progresso aumenta no senso da intelectualidade um ritmo intenso e com ela cresce de forma paralela e com força cada vez maior a inclinação a flertar com ideologias reacionárias. A crise generalizada do capitalismo arranca este complexo problemático do estreito círculo da intelectualidade e o coloca no meio da arena da luta de classes. (LUKÁCS, 2007, p.13-4).

Em “A Destruição da Razão”, a crítica de Lukács e o delineamento histórico-social das correntes irracionistas da filosofia, principalmente alemã, ajudam a compreender melhor a interrelação entre o sentimento de mal estar com o presente, o conformismo individual, e o

reacionarismo. No final do século XIX e início do século XX, para as correntes filosóficas irracionais, como a fenomenologia:

(...) nada resistia ao ponto de vista subjetivo, toda objetividade era dissolvida numa função ou relação puramente relativa, condicionada pelo sujeito. Mas com isso o sujeito aparecia para si mesmo, a despeito de toda resignação relativista, como o criador do universo espiritual ou, pelo menos, como a potência que - à sua própria imagem e semelhança, segundo suas medidas e suas próprias necessidades - havia instaurado um cosmos ordenado num caos antes sem sentido, conferindo-lhe autarquicamente um sentido e conquistando-o para si como âmbito de suas vivências. (LUKÁCS, 2020, p.428).

Contudo, com a chegada da Primeira Guerra Mundial, o que era incerto se tornou ainda mais caótico. O mundo conhecido havia colapsado, reforçando ainda mais a tendência de negação do mundo externo. Com Martin Heidegger, essa radicalização da interiorização subjetiva se reflete no fato de que:

Há tempos que a interioridade do indivíduo renunciou a qualquer plano de conquista do mundo; já não considera o entorno social como algo decerto problemático, mas no qual a interioridade pura pode se expandir livremente, antes o enxerga como uma ameaça constante, assustadora e inapreensível, alheia a tudo o que é essencial à subjetividade. (LUKÁCS, 2020, p.439).

A influente filosofia existencialista de Martin Heidegger, denominada por Lukács como o principal representante do subjetivismo parasitário, identifica na realidade uma tendência concreta dos homens de sua época de se sentirem impotentes e ameaçados diante do mundo, porém, de maneira irracional, encontra nessa tendência a solução para o problema, convertendo tal sentimento em uma saída extremamente subjetivista e em choque com a realidade. Afirma Lukács: “A metodologia e o conteúdo heideggeriano expressam aqui, numa terminologia extraordinariamente complicada (e, sobretudo, afetada) o sentimento de vida do filisteu intelectual na dura época de crise” (2020, p.444). Porém, a realidade, a vida cotidiana, aparece em Heidegger como reino do impessoal, onde o sujeito desintegra-se e perde-se de si mesmo. Assim, a solução consiste em: “rechaçar os perigos que ameaçam a própria “existência”, de tal modo que o homem não se considere obrigado por isso a modificar as próprias condições exteriores de vida” (2020, p.444). Como consequência política, a filosofia de Heidegger cai na negação da vida social e de toda possível transformação objetiva, reforçando o antidemocratismo e, de forma mais grave, o reacionarismo fascista:

O desespero de Heidegger possui assim um duplo caráter: por um lado, há o inexorável desmascaramento da nulidade interior do indivíduo que vive o período de crise do imperialismo; de outro - na medida em que as razões sociais dessa nulidade são fetichizadas numa atemporalidade e numa forma antissocial -, vemos como o sentimento que assim nasce pode se transformar

facilmente numa atividade reacionária desesperada. Não é por acaso que a agitação de Hitler apelava constantemente ao sentimento de desespero. (LUKÁCS, 2020, p.441).

Esse fechar-se em si mesmo significa que: “o culto do inconsciente, da psicologia profunda, a mistificação da vida interior, etc. não são em suas diversas formas filosóficas e artísticas, outra coisa senão manifestações dessa auto-deformação do mundo interior” (LUKÁCS, 1969, p.111). Em resumo:

Pode-se até mesmo dizer que essa natureza abstrata e privada das relações humanas, combinada com uma de suas consequências - o já mencionado desaparecimento de uma imagem do mundo que une as grandes massas, ordenando e direcionando suas emoções - dá uma eficácia mais intensa à espontaneidade e ao imediatismo das teleologias egocêntricas. O uso puramente tecnológico do aparato intelectual, o ceticismo "superior" em relação a qualquer ideologia só é aparentemente crítico em uma camada muito superficial da vida cotidiana. Pois assim que ocorre um choque real na vida do indivíduo, e ainda mais na vida das massas, essas pessoas se encontram literalmente à beira do nada, à beira de um *abismo* intelectual e moral. E então esse comportamento mediano, crítico e cético do homem comum tem uma tendência fácil de se transformar em puro pânico; e também é fácil sair do pânico agarrando-se desesperadamente à primeira âncora de salvação anunciada pela publicidade eficaz. (...) A conversão catastrófica pode ser o resultado tanto de eventos puramente privados quanto de convulsões sociais. Mas sua base psicológica é sempre o fruto dessa situação social de vazio ideológico e consiste em uma nova credulidade fácil combinada com uma intensa tendência supersticiosa, tudo muito natural a uma teleologia egocêntrica. Para ver essa conexão, basta observar a moda da teosofia, astrologia, etc.; o exemplo mais sinistro dessa situação psicossociológica é a rápida e eficaz disseminação do substituto hitleriano da religião. (LUKÁCS, 1967, p.524, grifos nossos).

Mesmo quando não vinculada a uma religião específica, a subjetividade contemporânea, vazia de sentido e afastada do mundo objetivo, busca no transcendente, no “mais além”, uma compensação pela falta de sentido na terra. Porém, na ausência da religião, “esse mais além se torna o Nada” (LUKÁCS, 1967b, p.525). Por isso Lukács denomina de ateísmo religioso a filosofia de Heidegger, já que é exatamente nesse vazio que a filosofia heideggeriana desemboca: “o conteúdo não é outro senão a vida interior do filisteu moderno nulificado, paralisado ante o nada, e que pouco a pouco se torna consciente de sua própria nulidade.” (LUKÁCS, 2020, p.441). O vazio diante do qual o indivíduo da sociedade contemporânea se encontra é uma consequência do estado atual de fetichização da consciência, proveniente do capitalismo e agravada pelas diversas crises:

Ora, quando a situação histórica concreta na qual nos encontramos e a atitude de espírito - que é igualmente um produto dessa situação histórica e social - levam a um impasse total onde qualquer orientação é impossível, as consciências individuais sofrem o processo de fetichização. Os intelectuais,

cuja existência individual está privada de toda perspectiva, vêem a situação da seguinte forma: o Nada é a perspectiva objetiva à qual toda existência é conduzida. (LUKÁCS, 1979, p.83-4).

O que Heidegger faz é identificar essa consciência, esse mito, à essência humana, perdendo de vista qualquer aspecto econômico-histórico-social. Porém, esse Nada é um mito: “é o mito da sociedade capitalista condenada à morte pela história.” (LUKÁCS, 1979, p.83). Tal é a situação dos sujeitos:

A existência humana tornou-se insignificante. Os laços profundos que mantêm a unidade da existência se relaxam, o homem perde sua personalidade e a própria vida obriga-o a tomar consciência desse fato. É a história de Peer Gynt que descascando a cebola, encontra apenas camadas sucessivas, sem poder chegar à "cebola em si mesma"...

O indivíduo é, portanto, finalmente obrigado a se colocar a seguinte questão: como dar um sentido à minha existência? O homem que vive num mundo fetichizado ignora que a riqueza, o valor e o conteúdo verdadeiro de sua existência encontram-se em ramificações numerosas e profundas que o ligam à existência de seus semelhantes e à da sociedade. O indivíduo isolado e egocêntrico que vive só para si, vive num mundo empobrecido. Quanto mais suas experiências pertencem-lhe exclusivamente, mais são exclusivamente interiores e mais correm o risco de perder todo conteúdo e de se perder no nada. (LUKÁCS, 1979, p.78).

Se a existência é ausente de sentido, a história deixa de ser importante, assim como questões fundamentais como: “O que é o homem?”, ou “O que nos faz humanos?”. Se apenas a vida privada é “autêntica” para usar o termo de Heidegger, nenhuma transformação social é possível, ou necessária. Nada mais reacionário, irracional e deletério para qualquer perspectiva humanista.

(...) é precisamente esse niilismo radical, esse abandono consequente do conhecimento mais importante, que é a explicação do enorme sucesso do existencialismo. A doutrina que ensina que a vida está por excelência privada de toda perspectiva e que o sentido da existência é inacessível a todo conhecimento é bem acolhida por todos aqueles que acham que sua existência está privada de toda perspectiva e que sua vida não tem nenhum sentido. É aqui que o existencialismo encontra o irracionalismo moderno, essa vasta corrente espiritual de nosso tempo que se propõe destronar a razão. (LUKÁCS, 1979, p.85).

Essa perspectiva é também deletéria para um reflexo da realidade que vise alcançar, como a arte, às grandes questões da humanidade. A perda de sentido da vida cotidiana esvazia de sentido também a própria arte, não mais vinculada ao gênero humano em toda sua história e em toda sua peculiaridade, mas vinculada ao vazio, ao nada, ao *nonsense*. A alegoria se converte em marca da arte moderna, com exceção de poucos artistas, como alguns citados, na medida em que é a marca do sem sentido, do esvaziamento de conteúdo, alimentando e sendo alimentada por personalidades individualistas do capitalismo, embalando de forma

melancólica o eterno conformismo das existências desprovidas de propósito. Movimentos do século XX, como o *cubismo* e *dadaísmo*, nas artes visuais, o *bauhaus* na arquitetura, mas também a *nouvelle vague* no cinema, são exemplos dessa ausência de sentido, onde a experimentação e o decorativismo ocupam o lugar de qualquer vínculo social da arte com a realidade. Diz Lukács:

Será tarefa das investigações histórico-materialistas mostrar porque a linha realista que buscava seu futuro se quebrou quase definitivamente com Cézanne e Van Gogh, e por que talentos tão grandes como Matisse, ou criadores tão potentes como Picasso, ficaram frequentemente presos em uma experimentação problemática. (1967b, p.472).

Essa falta de vínculo com a realidade pode ser exemplificada em diversos filmes que hoje são considerados clássicos, mas que guardam em si o *nada* como expressão última de seu conteúdo. O já citado *Masculino-Feminino* (1966), de Godard, busca apresentar uma gama de conflitos internos dos seus personagens, contrastando a relação dos homens e das mulheres, o desejo sobre o corpo feminino, as novas possibilidades de contracepção da gravidez, em meio a debates políticos sobre os direitos dos operários, protestos contra a guerra do Vietnã, e mais uma gama de assuntos que deveriam trazer um viés político ao filme, mas que não remetem às questões reais, pois são meros artifícios que resultam no vazio, já que nada é levado a sério. O detestável personagem central, Paul, questiona tudo e todos, ao mesmo tempo que é apático a tudo ao seu redor. Ele deveria estar apaixonado por Madeleine, mas só sabemos disso pois o filme repete tal informação inúmeras vezes. A paixão nunca é exibida, apenas informada. O filme falha em conformar um personagem crível, que seja um reflexo dos típicos indivíduos franceses da época. O personagem de Paul não passa de uma tentativa de Godard em expressar sua própria subjetividade e isso fica óbvio na sua falta de vida, na sua desconexão com qualquer tipicidade real. Todo o debate sobre as diferenças entre os gêneros e sobre as questões políticas da época nunca se relacionam e nunca conformam uma unidade dialética, a forma, muitas vezes, é oposta ao conteúdo, eles se chocam e se contradizem. O fato final do filme é, obviamente, a morte do protagonista, o nada, o vazio, a ausência de conclusão ou sentido. A morte, inclusive, que ocorre fora da tela, mais uma vez sendo transmitida por um diálogo, um relato de um fato. Os fatos relevantes são colocados em segundo plano, o conteúdo principal passa a ser o banal, enquanto a trama do filme, se é que existe alguma, deve ser costurada pelo próprio espectador.

As obras de arte da contemporaneidade ganham um viés ornamental e decorativo muito mais forte do que em qualquer outra época, já que não pretendem conformar um mundo próprio, reflexo da realidade. O “mundo” conformado é vazio, as obras se tornam meros

objetos de decoração. A experimentação estética se torna auto-satisfatória, alimentada pela ilusão subjetivista de que a arte é apenas a expressão da subjetividade individual do artista, fato comum, por exemplo, no chamado “cinema de autor”. Com isso:

Esse efeito anônimo e massivo de tendências geralmente esotéricas, que com a ajuda da publicidade, do comércio de arte e de um verdadeiro terror periodístico conseguiu dominar a chamada opinião pública da intelectualidade, mostra claramente qual é o componente decisivo de sua missão social: produzir um atraente conforto para a sociedade capitalista de nossos dias. (LUKÁCS, 1967, p.474).

Dessa maneira, o fenômeno dos dias atuais consiste no fato de que “a necessidade religiosa e a arte coincidem precisamente na falta de vínculo temático, na sua arbitrariedade subjetiva, na sua ausência de forma.” (LUKÁCS, 1967b, p.525). Em decorrência disso, tem-se a destruição da forma estética. A técnica passa a importar mais do que qualquer outra coisa. No cinema contemporâneo, do *mainstream* hollywoodiano, é comum filmes que surgem apenas como meios para o desenvolvimento de novas tecnologias, como *Avatar* (2009) de James Cameron, que serviu para desenvolver a captura de movimentos em 3D. Não por acaso, a trama de *Avatar* é uma grande alegoria. Não por acaso também, esse é o filme de maior bilheteria de todos os tempos. A obra de arte se torna mero meio para avanços científicos: “Assim, pois, essa pseudocientificidade da arte está intimamente relacionada com sua incapacidade de ultrapassar o privado” (LUKÁCS, 1967b, p.530).

Como vimos, é papel das objetivações de caráter superiores, como a arte e a ciência, elevarem o homem acima da sua mera particularidade (*partikularität*), acima da sua privacidade individual. Se a vida cotidiana é o centro de toda vida humana, se a individualidade privada possui um papel essencial na realização de todo tipo de atividade, é necessário preservá-la ultrapassando-a, no sentido da superação hegeliana, direcionando-a a objetivos mais elevados do que o da mera conservação e do conforto individual. A defesa aqui feita da arte, e também da ciência e da ética, faz sentido na medida em que:

A ciência e a arte se movem em um mesmo sentido: junto com o comportamento ético, são os motores mais potentes dessa transformação qualitativa da individualidade, e se encontram, por isso mesmo, juntas como contraponto à religião, cuja tendência essencial é a preservação intacta da individualidade privada. (LUKÁCS, 1967b, p.475).

A arte, ao produzir a catarse, como já afirmamos, cria no homem a possibilidade de superação de sua individualidade privada, de sua mera particularidade (*partikularität*), possibilitando o contato com a particularidade (*besonderheit*) do gênero humano, com o que é típico, exercendo assim um papel fundamental na sociedade capitalista atual:

O que até agora chamamos aqui de particularidade ou tipicidade assume a dimensão de um elo mediador entre a arte e a vida, que permite o florescimento da arte como tal e reforça as suas raízes nas relações vitais essenciais dos homens, permitindo que a arte madura tenha um papel importante na evolução da humanidade. Pois é um dos problemas centrais da existência humana transformar a individualidade privada de cada indivíduo de tal forma que constitua, no cumprimento das suas importantes tarefas, não um obstáculo, mas uma força motriz. (...) No que diz respeito ao reflexo estético da conformação da realidade objetiva, à influência dessas formações produzidas nos homens, já estabelecemos claramente que a transformação que eles praticam do que é imediatamente dado na vida aponta precisamente para uma transformação da privacidade em exemplaridade típica (em particular), que não aniquila a privacidade, mas a supera preservando-a. Nossa repetida polêmica contra o conceito classicista do “universalmente humano” e contra todos os tipos de imediatismo naturalista, contra toda limitação da representação ao privado, tendia precisamente a delimitar aquela essência específica do pôr estético, a natureza do “centro” produzida por ele, contra generalidade abstrata e contra a individualidade empirista. (LUKÁCS, 1967b, p.439).

Nesse sentido, o realismo se torna importante por ser expressão do símbolo, por remeter, através de seu conteúdo, ao que é particular ao gênero humano. Enquanto a alegoria seria, portanto, muito mais deletéria no cumprimento da função social da arte do que o naturalismo, por exemplo, tão combatido por Lukács em obras anteriores, como em “Narrar ou descrever”. Nos parece que, dada a importância no tratamento da questão da alegoria e do símbolo no capítulo final da Estética, Lukács sugere um avanço na análise da filosofia da arte nessa direção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O atual cenário desolador identificado por Oldrini no final de seu mapeamento histórico do cinema pode ser aplicado também à situação da arte como um todo, como nos evidencia Lukács ao explicitar o papel central do *nonsense* nas produções artísticas de sua época. Desde então, todos os perigos de vulgarização da arte, seu esvaziamento de sentido, e o constante abandono de sua missão social foram apenas agravados. O individualismo, o culto da pessoa privada como saída às crises capitalistas se tornaram ainda mais comuns a partir da década de 1970. A noção de gênero humano enquanto unidade imanente na qual pertencem todos os homens parece cada vez mais frágil, em nome da busca por sucesso e satisfação individual propagandeada pelo capitalismo tardio.

No cinema, a primazia da técnica em detrimento do conteúdo tornou-se regra. A arte se limita a sobreviver nas raras exceções. Dentre os críticos de cinema reina a ausência de critérios estéticos, com a maioria deles tendo formações jornalísticas genéricas, sem especificações precisas ou aprofundadas, sem contato com a rica tradição filosófica que debate há milênios a arte, seja no Brasil ou no mundo. Resta, tanto aos críticos quanto ao público, uma infantilização do gosto, facilitada pela vulgarização dos temas e pelo subjetivismo, na qual o valor de uma obra é definido a partir das diversas interpretações possíveis e onde cada opinião possui o mesmo peso que uma análise estética. As expectativas em relação à obra valem mais do que o que a obra tem a dizer, tudo em nome da satisfação individual. Os temas nacionais parecem ter sido abandonados pelos filmes, e a tentativa de refletir o espírito da época de um determinado país cedeu lugar ao apelo global e, conseqüentemente, superficial e banal. O cinema se torna, portanto, o reino da fetichização. A categoria do típico é substituída por estereótipos que reduzem e simplificam a realidade até que a mesma se encontre refletida na obra como um mundo nulificado, empobrecido e sem suas reais nuances:

A tentativa de obter diretamente de uma mera subjetividade - sempre privada - a plenitude de uma obra de arte será sempre uma ilusão, terá sempre como base uma transcendência que, na realidade, será vazia, não terá nenhum conteúdo além do Nada; por isso tudo que foi conformado o foi de forma arbitrária; a pretensão de *ser para si* se dissolve em nulidade. (LUKÁCS, 1967b, p.544, grifos nossos).

De forma geral, a percepção de Lukács, já na década de 1960, de que o futuro da arte não seria nada promissor, talvez tenha sido a fagulha necessária para seu admirável esforço de

produzir *A Peculiaridade do Estético*. Apesar de seu interesse pelas artes, especialmente pela literatura, ter percorrido toda sua trajetória intelectual, foi somente na velhice que ele reuniu a força necessária para cumprir o projeto de uma estética. Uma obra incompleta apenas no sentido da promessa de mais dois volumes que nunca foram escritos. Porém, completa ao nos fornecer uma análise rigorosa e comprometida sobre a relevância da arte para o gênero humano, tendo como base a incontornável contribuição de Marx e do materialismo histórico-dialético.

A missão social de evocar no indivíduo singular a autoconsciência do gênero e elevá-lo à particularidade humana é tão fundamental que é possível compreender melhor, ao final do estudo da obra de Lukács, o porquê de tamanha dedicação a um tema que é considerado secundário por muitos. A noção de que pertencemos a um gênero em comum e que somos os responsáveis pelo nosso próprio desenvolvimento e pela nossa própria história é algo que a arte nos fornece de maneira única, permitindo a apropriação do mundo real e da nossa própria essência. Acreditamos, com isso, que o valor de uma obra de arte deve ser sempre defendido e resgatado, por reconectar os homens ao seu devir humano, às grandes questões do gênero, sejam elas do passado, do presente ou do futuro. Reconectar o homem ensimesmado ao seu gênero, tirá-lo de sua imediatidade cotidiana, possibilitando a passagem do homem *inteiro* ao homem *inteiramente tomado*, defendendo toda sua dignidade e todas as suas possibilidades de desenvolvimento e transformação, é a tarefa mais nobre da arte.

É claro que, derrotar o anti-humanismo, a necessidade religiosa, o ensimesmamento vazio e privado, significa derrotar o capitalismo, transformar radicalmente as condições de vida que produzem tais subjetividades:

Pois se o trabalho fez do homem dominador das forças naturais, em troca, o instrumento que ele mesmo produziu sem saber e sem querer, a sociedade, o submeteu ao seu domínio. Somente quando o socialismo for alcançado é que esta segunda dominação será superada e surgirá uma relação equilibrada e saudável de sujeito e objeto entre o mundo interior e exterior do homem. (LUKÁCS, 1967b, p.559).

A derradeira luta de libertação da arte será travada, portanto, no campo da ética, de forma prática, a partir das transformações gerais das condições econômicas que determinam a consciência dos homens. Porém, a defesa de Lukács da arte, da ciência e da ética se faz fundamental ainda hoje, na medida em que:

Conhecimento científico, ação ética, produção e recepção estética significam - cada uma à sua maneira - uma peculiar superação da mera privacidade imediata; todas essas atividades humanas possuem, pois, inseparavelmente

de seus resultados objetivos, um peculiar efeito transformador do sujeito que as executa. (LUKÁCS, 1967b, p.561).

A transformação da realidade é fundamental inclusive para que a necessidade religiosa não se faça mais relevante, para que surja a “possibilidade de que os homens superem em si mesmos as necessidades religiosas como consequência da alteração da base social de sua existência” (LUKÁCS, 1967b, p.563). Como afirmado por Marx:

O reflexo religioso do mundo real só pode desaparecer quando as relações cotidianas da vida prática se apresentam diariamente para os próprios homens como relações transparentes e racionais que eles estabelecem entre si e com a natureza. A configuração do processo social de vida, isto é, do processo material de produção, só se livra de seu místico véu de névoa quando, como produto de homens livremente socializados, encontra-se sob seu controle consciente e planejado. (MARX, 2013, p.154).

O cinema, no entanto, por ser filho do capitalismo, tem a possibilidade de ser uma arte autêntica e popular mesmo dentro desse modo de produção, como já provou ser. Para isso, contudo, é preciso que os artistas da época estejam dispostos a realizar a tarefa que lhes cabe, compreendendo que:

(...) toda etapa específica de desenvolvimento exige aos homens determinadas tarefas e neles suscita as mais diversas forças, com diferenças individuais, mas em formas típicas. De acordo com a natureza concreta das situações históricas pode, às vezes, fazer das virtudes vícios e dos vícios, virtudes, porque os homens, para poderem atuar diretamente nas condições dadas, precisam desenvolver ou inibir em si mesmos qualidades que, de forma isolada, produzem neles determinadas deformações, mas que são imprescindíveis para a execução das tarefas históricas e, portanto, éticas no sentido básico da ação ética. Apenas através dessa dialética pode a figura humana poeticamente conformada representar verdadeiramente sua época, e só assim tais figuras podem produzir nos sujeitos receptores uma catarse fecunda e educá-los com a autoconsciência, fazendo deles verdadeiros cidadãos de sua época.” (LUKÁCS, 1967b, p.573).

A arte é, finalmente, uma das mais nobres representantes do humanismo, sua missão é a luta e a defesa da dignidade humana. Defender e resgatar seus valores é defender e resgatar o valor do gênero humano:

Ora, a *humanitas* - ou seja, o estudo apaixonado da natureza *humana* do homem - faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autêntica; daí que toda boa arte e toda boa literatura sejam humanistas, não só ao estudarem apaixonadamente o homem e a verdadeira essência da sua natureza humana, mas, também, por defenderem apaixonadamente a integridade *humana* do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências, e naturalmente antes de todas a opressão e a exploração do homem pelo homem, assumem a mais desumana das suas formas na sociedade capitalista - exatamente por seu caráter reificado e objetivação aparente -, todo verdadeiro artista e todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer alteração do princípio do humanismo,

independentemente do grau (maior ou menor) em que seja alcançada a consciência disso nos espíritos criadores individualmente considerados. (LUKÁCS, 1965, p.21).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**; Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo, Ed Brasiliense, 1984

_____. **Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**; Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967

FORTES, Ronaldo Vielmi, **Da inerência das categorias da arte em geral no meio homogêneo das artes particulares**. Verinotio, no prelo.

_____. **Arte e desfetichização na obra tardia de György Lukács**. Revista Katálysis, v. 27, p. e-95783, 2024.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto I - Uma tragédia**. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo, Editora 34, 2011.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. **Estética: a peculiaridade do estético v.1. Questões preliminares e de princípio**. Trad. Nélio Schneider. Boitempo Editorial, 2023

_____. **Estetica I: La peculiaridad de lo estetico. v. 2. Problemas de la mimesis**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966b.

_____. **Estetica I: La peculiaridad de lo estetico. v. 3. Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967a.

_____. **Estetica I: La peculiaridad de lo estetico. v. 4. Cuestiones liminares de lo estético**. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1967b.

_____. **Thomas Mann**; Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1969

_____. **Estetica. Volume primo**. Trad. Anna Marietti Solmi. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1970.

_____. **Existencialismo ou Marxismo**; Trad. José Carlos Bruni. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1979

_____. **Die Eigenart des Ästhetischen, Band I-II**; Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1987.

_____. **Gran Hotel ‘Abismo’**. Infranca, A. Trad. Miguel Vedda , György Lukács: Ética, Estética y Ontología. Buenos Aires: Colihue, p. 31-47, 2007.

_____. **Para uma Ontologia do Ser Social II**. Trad. Nélío Schneider. Boitempo Editorial, 2012.

_____. **A Destruição da Razão**; Trad. Bernard Herman Hess, Rainer Patriota, Ronaldo Vielmi Fortes ; São Paulo : Instituto Lukács, 2020.

_____. **Essenciais são os livros não escritos: últimas entrevistas (1966-1971)**. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. Boitempo Editorial, 2020a.

_____. **A Estética de Hegel: introdução**. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 228-62, jan./jun. 2020b.

MANN, Thomas. **Consideraciones de un apolítico**. Barcelona: Grijalbo, 1978.

_____. **A Montanha Mágica**. Trad. Herbert Caro. Editora Companhia das Letras, 2016.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. Boitempo Editorial, 2010.

_____. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**. Trad. Mario Duayer e Nélío Schneider. Boitempo Editorial, 2011.

_____. **O Capital (Livro 1): crítica da economia política: o processo de produção do capital**. Trad. Rubens Enderle. Boitempo Editorial, 2013.

OLDRINI, Guido - **György Lukács e os problemas do marxismo do século 20**. Trad. Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.

_____. **História do cinema na cultura do século XX : um mapeamento crítico**. Trad. Bruno Bianchi. Coletivo Veredas, 2023.

_____. **Il cinema nella cultura del novecento**; Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 2006

TERTULIAN, Nicolas. **O pensamento do último Lukács**; Trad. Juarez Duayer. São Paulo: Revista Outubro nº 16, segundo semestre, 2007.

_____. **Lukács e seus contemporâneos: coletânea de textos**; [organização Pedro Campos Araújo Corgozinho]. São Paulo: Perspectiva, 2016.

WARSHOW, Robert. **The Gangster as Tragic Hero** (1948). *The Gangster Film Reader*, p. 11, 2007.