

## ■ Cotidianidade e estética em G. Lukács

### ARTUR BISPO DOS SANTOS NETO

Doutor em Letras, Professor Adjunto do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Alagoas.

**Resumo:** O presente texto concentra sua atenção teórica na perspectiva de elucidar o papel exemplar que ocupa o reino da cotidianidade no processo de constituição da concepção estética de base materialista; destacando, primeiramente, a peculiaridade do movimento genético que perfaz o desenvolvimento da produção artística na concepção lukacsiana e como esta se distingue das concepções que erigem a obra de arte à condição de produção independente do desenvolvimento das condições objetivas; segundo, destaca-se o movimento dialético e contraditório que pauta a articulação do reflexo estético com a cotidianidade pela mediação da análise da especificidade da produção cinematográfica e como esta se manifesta como uma espécie de mimesis que alcança a adesão das massas.

**Palavras-chave:** Cotidianidade. Perspectiva materialista. Reflexo. Cinema.

**Abstract:** This paper focuses its attention on a theoretical perspective that elucidates the exemplary role of the realm of everyday life in the process of constituting the materialist aesthetic conception. Firstly, we emphasize the peculiarity of the genetic movement that accounts for the development of the Lukacsian artistic production and how it differs from concepts which bring the work of art to the status of production that is independent from objective conditions. Secondly, we focus on the dialectical and contradictory movement that enhances the relationship between aesthetic reflex and everyday life, through the analysis of the specificity of film production, and how it manifests itself as a kind of mimesis which achieves adhesion by the masses.

**Keywords:** Everyday life. Materialistic Perspective. Reflection. Cinema.



## Introdução

Lukács consegue redigir uma estética marxista de maneira completa e unitária, podendo ser comparada, pela sua grandiosidade, às estéticas de Immanuel Kant e G. W. F. Hegel.<sup>1</sup> No entanto, a estética lukacsiana vai distanciar-se peremptoriamente das estéticas idealistas dos autores mencionados, porque se constitui sobre bases essencialmente materialistas. No prólogo da sua grande *Estética*, destaca que seu estudo busca ser uma aplicação correta do marxismo aos problemas de estética, em que tenta realizar sua análise considerando a unidade indissociável existente entre materialismo histórico e materialismo dialético.<sup>2</sup>

Num artigo de 1945, *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*, o referido autor apresenta duas questões que são decisivas para a formulação de uma estética marxista. A primeira questão está relacionada ao processo unitário que constitui a História, pois para o materialismo histórico existe tão somente uma ciência, e esta ciência é a História, que por sua vez envolve tanto a história do homem quanto a história da natureza, e não é possível a história do homem sem a história da natureza. Nesse aspecto, é preciso compreender o fenômeno estético articulado ao desenvolvimento das forças materiais e das suas relações sociais. A segunda, que o seu vínculo com o desenvolvimento das relações econômicas não é um vínculo determinista. Na perspectiva do materialismo dialético, é preciso considerar a relativa autonomia que possui o fenômeno estético.

O materialismo dialético entende a realidade como uma totalidade dinâmica pautada numa rede de interações complexas, em que os diferentes complexos da realidade interagem uns com os outros. Para Lukács, “[...] a arte é um produto da evolução social do homem que se faz homem através do seu trabalho” (1966, p. 24). No entanto, isso não implica que exista um vínculo determinista e mecânico entre o desenvolvimento da arte e o desenvolvimento das condições materiais. Os clássicos

<sup>1</sup> O texto original alemão consta de 1.722 páginas aproximadamente. A edição espanhola dividiu a obra em quatro volumes, em que trata das seguintes questões: Vol. 1: Questões preliminares e de princípio; Vol. 2: Problemas de mimesis; Vol. 3: Categorias psicológicas e filosóficas básicas do estético; Vol. 4. Questões limítrofes do estético.

<sup>2</sup> Lukács, a exemplo de Engels e Lênin, levanta-se contra o marxismo mecanicista de Phekanov e Mehring que estabelece uma cisão entre materialismo histórico e materialismo dialético.

do marxismo afirmaram: “É sabido que, no que toca à arte, determinados períodos de florescimento não estão, de maneira nenhuma, relacionados com o desenvolvimento da sociedade, nem, por conseguinte, com a base material, por assim dizer, a ossatura da sua organização” (MARX-ENGELS, 1974, p. 61).

Lukács compreende que a emergência da atividade estética, como atividade autônoma, pressupõe um longo desenvolvimento das forças materiais e espirituais. Durante muito tempo a atividade artística esteve colada às outras atividades elementares da existência humana, e ela aparece de uma forma voluntária no interior das atividades relacionadas à magia e à religião. Embora ambas estejam baseadas nos pressupostos antropomórficos, a obra de arte não orienta o seu preceito de evocação para o transcendente como a magia e religião, mas para o mundo imanente do próprio homem. Por outro lado, a estética não se baseia na evocação do êxtase e da ascese. O caráter evocativo da estética busca preparar o homem para ser verdadeiramente no mundo e não para alcançar uma existência fora dele. Não é possível apontar nenhuma relação de identidade entre mimesis artística e êxtase<sup>3</sup>, pois a tensão dialética produzida pela mimesis artística começa e termina no próprio homem. Na obra de arte, a elevação não é uma fuga da realidade, mas uma forma específica de ascensão ao que existe de mais humano e sua inserção ao âmbito da autoconsciência da espécie humana.

<sup>3</sup> Nietzsche erige, em sua *A origem da tragédia*, o êxtase e a embriaguez dionisiaca como elementos fundamentais da tragédia grega. Para Lukács, verdadeira tensão dialética não tem nada a ver com a embriaguez e com o consumo de álcool.

## 1. Gênese da obra de arte

A gênese da atitude estética está diretamente relacionada com experiência da vida cotidiana. A arte tem a sua emergência no mundo da vida imediata, nas suas formas inconscientes e involuntárias, até alcançar o *status* de esfera autônoma de evocação e mimesis do mundo. No entanto, falta à vida cotidiana a compreensão do movimento complexo e contraditório que perpassa a totalidade da realidade dada, porque ela padece de uma imprescindível ternura pelas coisas sensíveis.

Em sua *Estética*, Lukács tenta elucidar as principais mediações que articulam o âmbito materialista da vida cotidiana com as objetivações superiores da consciência, particularmente com a estética. Em seu entendimento, a atividade artística destacou-se da vida cotidiana de maneira involuntária e não segundo uma intencionalidade consciente da vontade artística. O que permite compreender que a mais alta realização estética tem o seu ponto de partida na heteronomia, pois antes mesmo de o homem desenvolver a atividade estética como uma coisa independente, foi necessário que primeiramente uma rede de mediações e categorias se estabelecesse nas regiões de sua existência material e espiritual.

Embora a vida cotidiana incorpore grande parte da atividade humana, ela é pouco estudada filosoficamente.<sup>4</sup> Na perspectiva lukacsiana, “A dificuldade principal consiste talvez em que a vida cotidiana não conhece objetivação fechada como a ciência e a arte. Isso não significa que careça totalmente de objetivação” (1966, p. 39). É fundamental entender que é na vida cotidiana que se gestam as formas superiores de recepção e reprodução da realidade, para logo os seus efeitos desembocarem novamente na corrente da vida cotidiana. Ela é tanto o ponto de partida quanto o ponto de chegada da produção estética. Assim, a vida cotidiana se enriquece com os resultados da produção do espírito humano à proporção que assimila as novas ramificações das formas superiores de objetivação às suas necessidades práticas imediatas.

Lukács pontua que é preciso estudar detalhadamente “[...] as complicadas interrelações entre a consumação imanente das obras na ciência e na arte e as necessidades sociais que são as que despertam e ocasionam a sua origem” (1966, p. 12). O desvelar a peculiaridade do estético pressupõe considerar a realidade numa perspectiva unitária, como acima aludimos. É mister considerar que tanto a ciência quanto a estética são formas puras de reflexo da realidade, pois são formas “[...] que foram se constituindo e diferenciando, cada vez mais,

<sup>4</sup> Entre os filósofos que trataram da vida cotidiana, merece destaque Heidegger, que em sua obra *O ser e o tempo* considera a cotidianidade como o reino do inautêntico, como estágio de *queda*, em que o ente está imerso no universo do falatório, da curiosidade e da ambiguidade (Cf. HEIDEGGER, 1995).

claramente, no curso da evolução histórica, e que têm na vida real seu fundamento e sua consumação última” (LUKÁCS, 1966, p. 34).

Embora os reflexos puros desenvolvidos pela ciência e pela arte se distingam da cotidianidade, as duas formas de reflexo nascem das necessidades da vida cotidiana porque tem de dar respostas concretas aos problemas que a pautam. Não é possível esclarecer a gênese histórico-sistemática do reflexo artístico sem passar pela mediação da vida cotidiana. Anota Lukács: “Se queremos estudar o reflexo na vida cotidiana, na ciência e na arte, interessando-se por suas diferenças, temos que recordar sempre claramente que as três formas refletem a mesma realidade” (1966, p. 35).

O pensamento cotidiano, a ciência e a arte refletem a mesma realidade objetiva, porém a forma e o conteúdo da sua reconfiguração produzem resultados completamente distintos. O reflexo da mesma realidade produz a necessidade de trabalhar em todos os campos com as mesmas categorias. No entanto, é fundamental considerar que existe uma distinção fundamental entre a realidade e o reflexo da realidade. A arte é uma forma específica de reflexo, porque ela é o procedimento como a consciência humana se apropria da realidade, é o modo como o pensamento apreende as coisas e as reproduz abstratamente. É preciso sempre lembrar que as categorias estéticas emanam da própria realidade, e que elas não são “[...] resultados de alguma enigmática produtividade do sujeito, senão como formas constantes e gerais da realidade objetiva mesma” (LUKÁCS, 1966, p. 57).

Na vida cotidiana vislumbra-se a presença de categorias como: analogia, generalização, imitação, probabilidade, pragmatismo, materialismo etc. É importante salientar que o elemento divisor que separa a atividade científica e estética da atividade cotidiana consiste no fato de que a vida é profundamente heterogênea, solicita a capacidade humana em diferentes direções, mas nenhuma capacidade com intensidade

especial; enquanto a estética e a ciência pressupõem o preceito da homogeneidade, ou seja, a concentração do homem numa questão apenas.

Lukács chama a atenção para o materialismo espontâneo que emerge da vida cotidiana; intuitivamente, os homens observam que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência. Porém, esse materialismo é essencialmente limitado, porque está dirigido aos objetos imediatos da prática humana. Nesse caso, o conhecimento verdadeiro das coisas fica bloqueado pela vinculação imediata entre teoria e prática, que conduz a uma imediatez do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas, e uma exacerbação da aparência fenomênica, como faz o empirismo. Com isso, essa forma de materialismo torna-se incapaz de extrair consequências para uma fortuita concepção de mundo.

Entretanto, mesmo o mais fanático berkeleyano, ao atravessar uma rua, procura evitar sempre o choque com um automóvel; ele sabe que não está se entendendo apenas com uma representação da realidade, mas com algo que existe independentemente de sua consciência. Por sua vez, não é possível calcular com precisão científica todas as consequências de uma ação antes de o homem executá-la, isso no âmbito da imediatez. Ao atravessar a rua, o indivíduo jamais calcula a velocidade exata do veículo e o tempo de seu movimento. Apesar disso, é possível evitar o atropelamento. As avaliações da cotidianidade estão baseadas na probabilidade. A probabilidade é um risco necessário à dinâmica da vida cotidiana, do contrário ela ficaria paralisada pela busca da investigação exata das coisas. Além disso, a vida cotidiana é generalizadora. O problema é que a generalização é expressão da ausência de condições para examinar com exatidão todos os aspectos de cada caso singular. A vida cotidiana recorre também à categoria da analogia, em que uma coisa nova é comparada com uma coisa já conhecida através da experiência.

O materialismo espontâneo dos homens primitivos contém elementos que por sua essência são de natureza consciente; entretanto, ele não deixa de conviver com elementos mágicos. Para Cassirer, “[...] o homem primitivo não traça fronteira alguma entre a verdade e a aparência, nem tampouco entre ‘o meramente representado e a percepção real’, entre o desejo e o cumprimento, entre a imagem e a coisa” (LUKÁCS, 1966, p. 49). O caminho que conduz o materialismo espontâneo ao materialismo filosófico ou científico é zigzagueante. É graças à superação do primeiro pelo segundo que é possível descobrir a relação recíproca existente entre eles.

Com base no materialismo histórico e no materialismo dialético, Lukács recusa aquelas posições que tentam atribuir aos primórdios da humanidade uma idade de ouro, uma fase pré-lógica da poesia como antecâmara do estético ou do científico. Ele recusa aquelas perspectivas românticas e idealistas que tentam conferir à fantasia poética uma proeminência histórica ante as atividades utilitárias da práxis humana, ao contrário das concepções idealistas que pautam a estética sobre o preceito fundamental da ideia ou da existência de uma disposição natural do homem para tal habilidade, ou ainda de que a estética tem suas raízes nos primórdios da humanidade.

Apontar as bases sobre as quais se constitui o fenômeno artístico é fundamental para a perspectiva materialista da estética, ao contrário dos contorcionismos idealistas. Compreendendo que o trabalho é o critério de toda a práxis social, Lukács considera que é possível observar a presença dos elementos musicais no interior do próprio desenvolvimento do trabalho humano. A gênese do ritmo em-si é um fenômeno que pertence exclusivamente ao trabalho. É possível encontrar a emergência do ritmo no processo de trabalho do homem primitivo, em que a ritmicidade do trabalho é acompanhada de um sentimento de prazer graças ao alívio da carga pela dosagem dos esforços e ao domínio

harmonioso não só de seu corpo, mas também do objeto do trabalho.

A princípio o ritmo e o trabalho nada têm a ver com a arte. Escreve Lukács: “O caráter estético do ritmo não se apresenta na cotidianidade do homem primitivo senão na medida em que um tipo de trabalho, [...], suscita sensações prazerosas de alívio, de domínio de si mesmo e do objeto” (1966, p. 272). A origem do movimento rítmico é um resultado das forças produtivas do trabalho, ou seja, não é algo determinado imediatamente pela magia. Lukács assinala que os diferentes cantos de trabalho procedem de um período no qual o comunismo primitivo já havia sido solapado, pois: “[...] o trabalhador que canta é um explorado, muito frequentemente um escravo” (1966, p. 277). O ritmo não é uma invenção arbitrária dos poetas, mas converteu-se em elemento da poesia partindo da rítmica do trabalho. Bücher assegura isso mediante a descrição:

O iambo e o troqueio são medidas de percussão surdas: um pé débil e um pé forte. O espondeo é uma métrica de percussão rápida, fácil de reconhecer sempre que dois homens golpeiam alternadamente. O dátilo e o anapesto são metros de martelo, ainda observados hoje em dia nas ferrarias de aldeia, quando o trabalhador infere ao ferro vermelho um golpe principal seguido e precedido por outros dois breves. Ainda na atualidade o ferreiro alemão chama isso ‘fazer que cante o martelo’ (*apud* LUKÁCS, 1966, p. 287).

O ritmo concreto surge da interação do homem com a natureza, mediado pelas relações sociais dos homens entre si. Todo ritmo tem um caráter evocador que já está pressuposto no próprio movimento do trabalho. No entanto, o ritmo, como expressão de um fazer musical, é ainda um produto secundário e espontâneo nessa fase. No período histórico em que o estético ganha fórum de existência própria, como, por exemplo, na antiga poesia grega, o ritmo passa a se apresentar como uma

coisa autônoma em relação ao trabalho, mostrando-se como uma combinação desses elementos com outros completamente distintos.

Enquanto articulado ao trabalho, o ritmo desempenha um papel puramente relacionado à atividade utilitária e nada permite pressupor a antecipação de um processo estético autônomo. No entanto, “[...] o olhar do esteta é forçosamente atraído pelos encadeamentos do processo que permite a passagem do plano da atividade, que é o da vida cotidiana, ao plano da atividade estética propriamente dita” (TERTULIAN, 2008, p. 213-214). E o que era efeito de uma atividade utilitária, o ritmo e o prazer, passa a ser, com o tempo, uma coisa autônoma. Em vez de mero acessório utilitário para suavizar o fardo do trabalho, o ritmo passa a ser uma disposição autônoma do espírito.

<sup>5</sup> Em sua *Crítica da faculdade do juízo*, Kant advogar que um dos atributos essenciais da estética é a finalidade sem fins, quer dizer, a obra de arte é isenta de propósitos utilitários e pragmáticos (Cf. KANT, 2010).

Embora exista uma demarcação entre o estético e o utilitário, é possível sempre vislumbrar, contra Kant<sup>5</sup>, uma interação entre o fato estético e o elemento utilitário ou agradável. Lukács recusa a ideia de uma fronteira rígida entre o útil e o estético, pois existe um estreito liame entre o prazer utilitário e o prazer estético. A passagem do útil ao estético constitui-se no instante em que ocorre uma conformidade entre a consciência e o mundo, entre a consciência e o próprio homem. Apesar de o ritmo ter suas raízes nas ocupações utilitárias dos homens, seria cair numa vulgarização errônea deduzir a função estética da função prática ou utilitária.

Existem muitos pontos de contato da criação artística com o trabalho, e da estética com o reflexo científico da realidade. Apesar disso, existem diferenças significativas entre elas. E a contraposição entre arte e trabalho expressa-se na própria obra de arte. Uma das linhas divisórias consubstancia-se na utilidade imediata. O reflexo desantropomorfizador introduz utilidades mediadas e aumenta o efeito útil do trabalho. Por sua vez, os elementos estéticos não se caracterizam pela utilidade fatídica do trabalho e pela imediatez da cotidianidade.

Embora exista relação do estético com o útil, por exemplo, na decoração de ferramentas, na dança e no ritmo, ele não pode ser compreendido pelas determinações simplesmente pragmáticas e utilitárias do mundo do trabalho.

Para Lukács (1966), a relação do reflexo científico e estético com o cotidiano deve ser considerada numa perspectiva dialética (totalizadora e contraditória) e não numa perspectiva idealista em que a consciência tem a primazia sobre o ser. Para Lukács, as reações do pensamento cotidiano à ciência e à arte estão distantes de ser unívocas; pois não é possível classificá-las como progressistas ou retrógradas, nem é possível descrevê-las como tendências ao novo ou ao velho. A obra de Tolstói, por exemplo, faz ecoar as vozes do camponês primitivo condenado a desaparecer, mas também anuncia a rebelião futura dos camponeses contra os vestígios feudais. O autêntico papel do senso comum só pode ser desvelado – com a ajuda do materialismo histórico – mediante a investigação de cada situação concreta (LUKÁCS, 1966, p. 80).

Na perspectiva lukacsiana, o conceito de conhecimento é insuficiente para descrever a relação dialética que perpassa o homem e o mundo cotidiano. E a arte consegue desvelar as veredas inacessíveis ao conhecimento científico<sup>6</sup> porque opera no nível antropomórfico e não desantropomórfico, como a ciência. Num sentido restrito, a arte percorre um caminho mais próximo da vida cotidiana, em que o conhecimento que emerge pertence à segunda ordem, ou seja, é de natureza superior à imediatez que perpassa o conhecimento expresso na vida cotidiana. Por isso que ciência e estética são formas de reflexo puros da realidade, diferentemente do reflexo que perpassa a vida cotidiana, que padece de uma excessiva ternura pelas coisas sensíveis.

<sup>6</sup> Lukács recusa aquelas concepções irracionais e românticas que erigem o reflexo sensível da realidade acima do reflexo científico, pois parece claro que somente na ciência é que o conhecimento pode adentrar no em-si da realidade, no entanto, também existe conhecimento na arte e na vida cotidiana (Cf. LUKÁCS, 1966).

## 2. Cinema e cotidianidade

Para o filósofo húngaro, é decisivo o papel da autoconsciência na formulação de uma estética de bases

marxistas. Nesse aspecto, contrapõe-se, de um lado, ao materialismo vulgar, que despreza o papel da subjetividade ao conceder completa relevância tão somente à matéria; do outro, afasta-se do idealismo, que privilegia o aspecto subjetivo divorciado do mundo objetivo. Assim, Lukács deixa para trás aquelas formulações que não se cansam de dizer que o marxismo “[...] subestima a ação do sujeito, que ele subestima a eficácia do fator artístico na criação da obra de arte” (1965, p. 32).

O materialismo dialético adota uma posição clara sobre essa questão ao afirmar que “não há objeto sem sujeito”. Essa concepção aparentemente idealista, uma vez que tomada da filosofia hegeliana, tem uma significação fundamental para o esclarecimento da peculiaridade do 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” (LUKÁCS, 1966, p. 231). Qualquer tentativa de suprir a subjetividade representa o fim da atividade estética. A proposição “não há objeto sem sujeito” está relacionada à natureza estética, que por sua vez é expressão de um determinado processo de constituição eminentemente social. Longe de minimizar a relevância que desempenha a subjetividade no processo de constituição do objeto artístico, a estética lukacsiana afirma categoricamente a relevância do sujeito na efetivação da obra de arte, pois sem sujeito não existe produção artística.

Em vez de invocar a realidade em sua pura exterioridade, a autoconsciência revela o lugar decisivo da subjetividade humana no processo de constituição do mundo estético, em que o mergulho na imanência da realidade deve intensificar o papel da subjetividade no universo da arte. Pois o conhecimento de si do homem não acontece sem o conhecimento do conjunto de suas relações com o mundo exterior.

É necessário destacar que o reflexo estético não é um reflexo mecânico da realidade, mas um reflexo

dialético que considera a interação existente entre subjetividade e objetividade. Uma arte verdadeiramente rica passa necessariamente pela mediação de uma subjetividade profundamente articulada com as determinações que emanam da vida cotidiana, considerando sempre suas questões numa perspectiva abrangente e universal.

No tópico V do capítulo XIV (*Cuestiones liminares de la mimesis estética*) de sua *Estética*, Lukács aponta a existência de uma profunda afinidade entre cotidianidade e produção estética pela mediação da análise da produção cinematográfica. Essa aproximação está relacionada ao fato de que o mundo visual do cinema é pautado pelo movimento e pelo dinamismo que são próprios do mundo cotidiano. Ao contrário das demais artes visuais, predomina no cinema a configuração do tempo representado como tempo efetivo; entretanto, nele se observa a ausência da fecundidade que caracteriza as artes plásticas, pois “[...] o momento presente é, como sempre ocorre no decurso temporal real, um momento real de transição entre o passado e o futuro” (LUKÁCS, 1982, p. 181-82). Os seus diversos momentos são perpassados pela correspondência com a cotidianidade; é por isso que o diretor pode recorrer ao procedimento de representar um susto numa determinada personagem provocando “experimentalmente um susto real no intérprete” (BENJAMIN, 1994, p. 181).

A aproximação entre filme e a cotidianidade significa uma tendência para conformar a vida de maneira translúcida. O homem da cotidianidade faz sempre essa exigência de interpretação do mundo circundante. Diferentemente do filme, as demais artes buscam atender tal exigência pela mediação de uma ruptura com o reino das aparências que permeia a cotidianidade. As outras artes constroem uma segunda imediatez fundada em mediações mais amplas e abrangentes, enquanto que o filme, pela sua própria constituição, permanece no plano da reprodução da imediatividade dada.

Do ponto de vista estético, a aproximação do filme com a realidade imediata significa a multiplicidade sem limites da vida cotidiana se converter em objeto da mimesis artística, em que todo o mundo circundante aparece como uma realidade completa ou portadora de valor de realidade. Isso é produto da autenticidade do mundo reproduzido fotograficamente, em que todo fotografado aparece como dotado de objetividade em-si. As inúmeras possibilidades de experimentação contidas no filme fazem dele a forma mais popular de mimesis, embora seja incapaz de “[...] exprimir a vida espiritual mais alta do homem, a que a literatura expressa diretamente mediante a palavra poeticamente fundida, e as artes plásticas e a música – cada uma a sua maneira – indiretamente, como objetividade indeterminada (LUKÁCS, 1982, p. 191).

A aproximação com a realidade cotidiana acaba determinando questões estilísticas que são decisivas no filme, porque o plano da imediatez segunda da reconfiguração artística deve sempre remeter ao nível da imediatez primeira que perpassa a cotidianidade. E quando comparada com a poesia, a diferença é mais significativa, porque o movimento visual e auditivo da película não consegue alcançar a atmosfera da composição verbal presente na poesia. Isso porque o elemento auditivo não passa de um complemento da imagem. Escreve Lukács:

Quando, por exemplo, a poesia introduz em sua composição um determinado grupo de homens (soldados, clérigos etc.), para ela é obvio que tem de dar também forma a sua origem social, sua presente função na sociedade, a sua perspectiva histórica etc., e que tem de fazer assim concreta e duradouramente compreensível sua existência histórica e social (1982, p. 193).

Apesar das diferentes tentativas de aproximação entre o drama poético e o mundo cinematográfico, parece evidente a existência de uma contraposição estética entre eles; no entanto, isso não impede o filme de servir de

intermédio importante para difusão e popularização da grande literatura.

No entendimento de Lukács, Benjamin está correto quando, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, chama atenção para a distinção existente entre teatro e cinema. No teatro, o aspecto verbal, expresso no diálogo constituído entre seus personagens, ocupa um papel inquestionável, enquanto que no cinema domina de maneira absoluta o elemento imagético e sensível imediato. A poesia épica não consegue ser apropriada devidamente pelo cinema, porque nele a mimesis emerge sempre de modo presentificado, perdendo qualquer traço de identificação com a mimesis passada, que é o elemento central da poesia épica. Além do que, a multiplicidade dos objetos no filme não pode ser representada numa totalidade orgânica, pois a totalidade mesma “[...] não se consegue senão mediante a relação com aquilo que é consciente no homem que opera, ou seja, mediante a visão intelectual da grande épica...” (LUKÁCS, 1982, p. 194).

Para Lukács, a mudança qualitativa representada no segundo nível da mimesis pode ser ilustrada pela diferenciação estabelecida por Walter Benjamin acerca da atuação do ator no teatro e no filme. O filósofo húngaro considera que existem aspectos inovadores na posição de Benjamin, sobretudo pela sua atitude de recusa ao processo de tecnificação da tarefa do ator. Enquanto no filme o ator aparece sob a mediação da máquina e sob o signo da seleção e da montagem, no teatro o ator aparece em pessoa, em contato direto com seu público. A falta de contato pessoal “[...] não significa, nunca por si mesmo, falta de evocação estética” (LUKÁCS, 1982, p. 179), mas significa que essa configuração estética é portadora de uma particularidade elementar.

O filme artístico não configura nada de qualitativamente novo na história da atividade do ator. Ele não é uma reprodução fotográfica do teatro, mas uma peculiar conformação da realidade. Escreve Lukács:

“A mimesis dupla aqui se produz (o reflexo da realidade refletida pelo ator) não é uma série de ‘testes’ ópticos, mas uma nova formação e uma nova fixação mimética dos momentos adequados para otimizar sensivelmente o concreto conteúdo filmico” (1982, p. 178). Para Lukács, o resultado dessa espécie de mimesis não é um “teste óptico”, como pretende Benjamin, mas expressão de um conteúdo concreto determinado. O ator cinematográfico tem um caráter qualitativamente distinto do ator teatral. E o próprio Benjamin assinala:

Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou (1994, p. 182).

No cinema, o artista precisa representar apenas a si mesmo diante da câmera. É por isso que qualquer pessoa pode se tornar astro de cinema. Qualquer indivíduo pode ser filmado. As produções de Eisenstein, Sicca e tantos outros recorreram à presença de figuras anônimas retiradas das massas proletárias; por sua vez, isso alimenta nas massas um desejo de ser filmada e incute a ilusão do estrelato.

O filme tem mais afinidade com a narrativa literária de curta duração. Isso não implica que ela não seja apropriada para outras modalidades textuais, pois: “Há toda uma série de películas boas cujo conteúdo textual não pode relacionar-se com nenhuma forma literária” (LUKÁCS, 1982, p. 195). A ampliação da independência do texto cinematográfico em relação aos gêneros literários perpassa a falsa formulação de que o roteiro cinematográfico desempenha a função de gênero literário. Lukács considera que o roteirista cinematográfico não passa de um impulso que serve de desprendimento visual e auditivo.

O verdadeiramente artístico no filme é o seu conjunto, formado pela interação entre os aspectos visuais e os aspectos auditivos. Por isso que a produção realmente artística não se circunscreve às atividades fragmentadas do roteirista, nem do ator, diretor, operadores de câmera etc., mas, à combinação destas diferentes figuras que têm sua objetividade configurada no filme. O filme é arte na forma de mimesis duplicada da realidade. Evidentemente que a capacidade exemplar de realização de cada uma dessas atividades é fundamental no desfecho final do filme; certamente que, nesse processo, um bom roteirista cumpre papel nodal no sucesso do empreendimento realizado, mas isso apenas colabora na tese de que ele é apenas um acessório.

Além da unicidade das personagens que fazem a arquitetura da composição fílmica, é fundamental destacar a relevância dos recursos técnicos no processo de tomada de imagens, constituição da cena etc. Nessa perspectiva, a unicidade tonal dos elementos cumpre função primordial. A passagem de um tom ao outro, os contrastes tonais, os cortes e a montagem, o ritmo e a velocidade são recursos fundamentais na confecção da beleza estética do filme como uma totalidade. A unidade entre “tom anímico” e conteúdo ideológico na vivência do receptor faz do filme a arte mais popular de nossa época e elemento capaz de interferir na vida cotidiana dos indivíduos. Nele, a ideologia parece brotar das coisas mesmas e são capazes de oferecer uma força de convicção imediata. Escreve Lukács:

[...] o fato de que o filme não possa representar a espiritualidade mais alta e mais rica não é para ele, desde este ponto de vista, uma debilidade, mas um reforço, porque no marco da emotividade, da perceptibilidade sensível imediata, cada uma destas ideologias ou tendências pode conseguir uma fisionomia acusada (1982, p. 201).

O caráter anímico no filme consegue uma altura tão significativa que torna difícil estabelecer qualquer

<sup>7</sup> O critério da montagem é considerado como algo eminentemente revolucionário e molda a forma como Benjamin constitui suas obras *Passagens (Das Passagen-Werk)* e *Rua de mão única*. Nesta última, sob a influência da obra de Aragon, *Le paysan de Paris*, Benjamin revela como corre o primado das coisas sobre os homens.

fronteira entre a realidade representada e a realidade imediata. Nele, os elementos pedagógicos, informativos, publicitários e documentais aparecem como se fossem naturais. Por sua vez, é preciso sempre pôr abaixo as tentativas de erigir o princípio da montagem a um caráter mistificado como fazem as perspectivas positivistas. O uso adequado das categorias estéticas gerais pode “[...] permitir uma explicitação detalhada do caráter autenticamente realista do filme e liberar assim sua teoria e sua prática da metafísica tecnicista-positivista da montagem” (LUKÁCS, 1982, p. 203). Aqui encontramos uma distinção decisiva entre Lukács e Benjamin, pois para este a montagem é o elemento nodal do cinema e de sua própria tentativa de configuração poética.<sup>7</sup>

Através do recurso da montagem é possível alterar a ordem das coisas como fazem os noticiários televisivos e as propagandas comerciais. Desse modo, a aura, derrubada pelo advento do cinema, retorna pelas portas do fundo. O próprio Benjamin reconhece que, embora o cinema represente o fim da aura, ele não está isento da percepção aurática. No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma a existência de cineastas e críticos de arte que concebem o cinema a partir de uma percepção aurática, como é o caso de Abel Gance, Séverin-Mars. Para este último, o verdadeiro sentido do cinema consiste em exprimir “a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural” (BENJAMIN, 1994, p. 177). A permanência do elemento aurático no cinema está relacionada ao fato de o capital exercer controle indubitável sobre o mesmo e que ele “[...] estimula o culto do estrelado, que não visa conservar apenas a magia da personalidade [...], mas também o seu complemento, o culto público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas” (BENJAMIN, 1994, p. 180).

O cinema constitui-se como uma produção resultante de um tempo histórico perpassado pelo domínio do capital, pois a técnica subjacente ao cinema presume que seu florescimento somente é possível no

contexto da revolução dos meios de produção operado pelo capitalismo. É por isso que no cinema o processo de interferência do desenvolvimento técnico e da evolução tecnológica é muito mais decisivo do que em qualquer outra forma de arte. Isso não deve desconsiderar a verdade elementar de que a generalização do modo de produção capitalista acabou condicionando todas as artes aos seus interesses, mas em nenhuma das artes particulares seu efeito foi mais devastador que no cinema. No entendimento de Lukács, o cinema é, desde “o primeiro momento, intelectual e tecnicamente, um produto do capitalismo” (LUKÁCS, 1982, p. 176), por isso que “[...] a inteira produção cinematográfica está subordinada, sem condicionamentos, aos interesses capitalistas” (LUKÁCS, 1982, p. 176).

No entanto, Benjamin sempre acha possível subverter esse caráter condicionador mediante um novo processo de apropriação e relacionamento do ator com o aparelho, em que as massas possam se apropriar do cinema, buscando pela sua mediação quebrar o caráter conservador e reacionário da obra de arte. O interesse das massas pelo cinema deveria ser orientado para a consciência de classe do próprio proletariado, que precisa se relacionar com a máquina de uma maneira que não seja perpassada pela alienação.<sup>8</sup> Lukács, por sua vez, é reticente e comedido acerca da aderência imediata da arte aos propósitos de subversão da realidade. Ele sempre acha que a interferência na realidade passa por mediações mais amplas e profundas, mas isso não implica a inexistência de compromisso por parte dos grandes artistas com as questões fundamentais que atravessam sua época.

### Considerações finais

É importante considerar que falta à vida cotidiana a compreensão da realidade numa perspectiva totalizadora e unitária, porque a vida cotidiana padece de uma habitual ternura pelas coisas sensíveis. No entanto, a vida cotidiana é o celeiro de onde procedem as grandes questões que

<sup>8</sup> Benjamin contrapõe o valor único de uma obra de arte, seu valor de culto (*Kultwert*) ao valor de exibição (*Austellungswert*), que são conceitos que visam cobrir os conceitos marxianos dedicados a análise da mercadoria – valor de uso (*Gebrauchswert*) e valor de troca (*Tauschwert*) (Cf. BENJAMIN, 1994).

perpassam a obra de arte. A universalidade alcançada pela particularidade estética não destrói a imediaticidade da vida cotidiana, pelo contrário, erige-a a um nível mais elevado, em que é possível contemplar não apenas o indivíduo enquanto ente singular, mas a humanidade enquanto universalidade que se manifesta pela devida mediação da particularidade. A obra de arte nunca perde seu vínculo com o mundo da aparência, pois existe uma unidade indissociável entre aparência e essência no objeto estético. Essa aproximação com o reino da aparência é ainda mais patente na produção cinematográfica. No decorrer deste texto tivemos oportunidade de apontar como se constitui a relação entre obra de arte e cotidianidade pela análise da produção cinematográfica. O cinema é uma das formas mais expressivas de manifestação da combinação exitosa da estética como a vida imediata, é por isso que essa espécie de mimesis conseguiu encontrar ressonância significativa no coração das massas.

## Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; vol. 1).

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1995.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2010.

LUKÁCS, G. *Estética*. La peculiaridad de lo estético. 4. Cuestiones liminares de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982.

\_\_\_\_\_. *Estética*. La peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. Trad. Leandro Konder. In. \_\_\_\_\_. *Ensaios de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARX-ENGELS. *Sobre literatura e arte*. 4ª edição. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Estampa, 1974.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.