

SOBRE A ARTE COMO ATITUDE INTELECTIVA

Célia Aparecida Ferreira Tolentino

INTRODUÇÃO

A idéia de Lukács de que a arte é necessariamente conformada por seu momento histórico, por seu ser e estar no mundo, sua particularidade, nos parece fundamental para pensá-la como forma de inteligência do real, como importante instrumental para a análise sociológica, já que, como observa este pensador, a arte pode, por suas características específicas, revelar e compreender o mundo a partir de sujeitos concreta e historicamente determinados, a partir de suas próprias cotidianidades.

Isto significa dizer, para o que nos interessa neste trabalho, que a arte é um tipo de conhecimento, uma atitude intelectual do real que, como entende Lukács, é capaz de realizar a síntese entre o singular e o universal. Para este pensador, enquanto o conhecimento científico situa-se no âmbito da universalidade e intenta reduzir ao máximo a influência dos aspectos humanos e sociais na apreensão dos fenômenos, o conhecimento estético, ao contrário, procede do mundo do homem e está destinado para este. No antropomorfismo da arte estão contidas todas as típicas relações da vida humana, questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças

produtivas e modificadas pelas transformações das relações de produção. Assim, a arte é fundamentalmente histórica e, para Lukács, não existe uma essência “supra temporal” imanente à arte. Isto significa também dizer que esta análise pensa a arte do ponto de vista de produtores e produtos da história.

De modo que, este texto encara a discussão da manifestação artística como forma de conhecimento, pensando sobre as questões importantes que se colocam para uma exegese da obra-de-arte e sua capacidade de conhecimento muito particular. Para isso tomamos as reflexões de sobre a forma enquanto elemento axiomático, vista através de Jameson e outros autores que pensaram especialmente a literatura e fizeram interlocuções com Lukács. As indagações sobre o processo de uma análise genuinamente dialética da obra-de-arte e a questão do conteúdo e forma estão em primeiro plano neste debate, fundamentando a abordagem do narrador na obra-de-arte, a sua expressão não realista e, ainda, uma breve reflexão sobre o cinema, para onde, posteriormente destinaremos nossos esforços de interpretação.

I. A OBRA-DE-ARTE COMO NECESSIDADE DE COMPREENSÃO NO MUNDO REIFICADO

Fredric Jameson faz uma importante definição sobre a arte como categoria axiológica, sugerindo que sob o princípio teórico da análise marxista, toda arte remete-se à sociedade que é o que fornece a matéria concreta para sua realização. Discutindo com a idéia de Adorno, de que toda produção cultural estaria no nível da superestrutura, observa que esta categoria carrega dentro de si seu oposto, a infra-estrutura, isto é, a base socioeconômica deste possível campo das idéias. E assim sugere que “a sociologia da cultura é, portanto, antes e acima de tudo, uma forma: não importa quais sejam os postulados filosóficos invocados para justificá-la, como prática e como operação conceitual, ela envolve sempre o salto de uma fagulha entre dois pólos, o contato de dois termos desiguais, de dois modos

de ser aparentemente não relacionados.” (Jameson, 1985, p. 12) A obra-de-arte constitui uma totalidade em si mesma informada que é pela matéria humana vivida, cuja lógica profunda dá forma à obra. Não tem categorias fixas, exigindo o mesmo da crítica e da sociologia da arte. Deste modo, toda exegese da obra também não poderá trabalhar com categorias preconcebidas, precisará buscar essa lógica interna e decodificá-la. Jameson propõe, discutindo com as tradições de crítica literária que, “para uma crítica genuinamente dialética, na verdade, não pode haver nenhuma categoria de análise preestabelecida: na medida em que cada obra é o resultado final de uma espécie de lógica interna ou do desenvolvimento de seu próprio conteúdo, ela produz suas próprias categorias e dita os termos específicos de sua própria interpretação.” (idem, p.255) Só para reafirmar o já dito, isso não pressupõe nenhuma análise da obra enquanto coisa encerrada em si mesma, mas a compreensão da justa relação entre a forma acabada na obra-de-arte e os elementos materiais que lhe confere pertinência.

A arte na sociedade tribal não necessitava de nenhuma mediação por ser uma simples projeção de estruturas visíveis, antropomorficamente personalizadas, como observa Hegel, comentado por Jameson. Entretanto, na sociedade industrial tudo se altera através da perda da “compreensibilidade imediata” da relação do homem com as instituições, com o trabalho e o tempo de trabalho, com os objetos, com o público e o privado e etc. As obras desta sociedade carecem da demonstração de seu significado e, sobretudo, da definição do lugar do humano na própria obra. A ampliação do mundo exige da obra-de-arte a sua localização no mundo, num lugar e tempo específico, “particular do movimento histórico”. (Jameson, 1985, p. 132/133) Antes da separação entre o homem e o produto de seu trabalho, observa Hegel, a relação espírito e matéria não requeria nenhuma mediação:

Aquilo que os homens precisam para sua vida exterior, habitação e lar, tenda, cadeira, cama, lança e espada, o navio com o qual eles cruzam os mares, a carruagem que os leva à batalha, o cozinhar e o assar, o abater, comer e beber – nada disto deve ter-se transformado, para eles, num mero passivo para um fim; os homens devem ainda

sentir vida em tudo isto, com seu ser e os seus sentidos, integralmente, para que aquilo que é meramente externo receba um caráter individual humanamente inspirado por esta ligação íntima com o indivíduo humano. (citado por Jameson: 1985 p. 131)

A perda de sentido no mundo moderno implica a morte do Espírito Absoluto, entendido por Hegel como a perda da base vital que aparece na épica como manifestação artística. A separação entre homem e produto do seu trabalho engendra o indivíduo em busca de sentido para a vida. Uma destas buscas resulta naquilo que Jameson chama de “tentativa de conferir significados a coisas teimosamente resistentes, na esperança de assimilá-las à substância humanizada da obra-de-arte,” que ganha forma no simbolismo literário. Jameson observa que, essa separação entre o que somos capazes de entender como mentes abstratas e nossa experiência individual é o que oferece solo para a arte de nosso tempo, a arte abstrata, que retrata a vida em dois níveis inconciliáveis. Desapareceu o significado imediato dos objetos “como se tivessem tornado problemáticos em sua natureza”. E isso ocorre justamente nesse momento em que o mundo está quase que absolutamente humanizado, pois “jamais tamanha parcela do ambiente do indivíduo foi resultado não de forças naturais cegas, mas da própria história humana.” Para este autor, a arte precisaria enxergar tais conexões profundas entre o homem e o produto da natureza transformada, para que desaparecesse tal ilusão de inumanidade. (Jameson, 1985, p. 133/134)

Goldman observa que, a partir da produção mercantil e da separação do homem de sua própria produção material, este converteu-se em homem abstrato, sem qualquer particularidade social. E abstratas e naturais parecem tornar-se todas as coisas historicamente determinadas: “uma das características fundamentais da sociedade capitalista é a de mascarar as relações sociais entre os homens e as realidades espirituais e psíquicas dando-lhes o aspecto de atributos naturais das coisas ou de leis naturais”. Essa separação, continua Goldman, entre produto e produtor fortalece a autonomia das coisas em relação aos homens, convertendo-os em acessórios das coisas

inertes. A essa existência autônoma das coisas, Goldman oferece o conceito de reificação. Isto se reflete na própria linguagem, observa, quando os homens dizem, por exemplo, que “o dinheiro trabalha”, “o capital produz”, “a renda da terra.” (Goldman, 1967, 122/123)

Essa separação entre homem e produto de seu trabalho é, como aponta Lukács, o constructo de toda ideologia burguesa. Para o pensamento burguês, o mundo e os objetos servem à sua contemplação. Daí a própria filosofia burguesa não poder reconciliar o homem com a realidade em si. Para o pensamento burguês, “a mercadoria é uma coisa natural, sólida, cuja causa é relativamente sem importância, secundária: sua relação com tal objeto é de puro consumo.” (Jameson, 1985, p. 147) Lukács propõe que a própria incapacidade de se ver através da superfície reificada do mundo exterior é historicamente condicionada. Pois, antes do século XIX, sem a transformação capitalista de todas as formas naturais e criação do mercado mundial, faltavam os pré-requisitos para que se compreendesse que a vida era, de fato, historicamente determinada. E como observa Jameson, somente a partir daí o conflito entre homem e destino ou natureza “pode ser narrado através de categorias puramente humanas e sociais, categorias que Lukács denominará, daí em diante, realismo”. (idem, p. 149)

Goldman também entende que “no terreno da literatura ‘válida’, a existência da reificação se manifesta em primeiro lugar pelo imenso impulso no século XIX da forma literária que corresponde ao desenvolvimento da sociedade burguesa e do mundo capitalista: o romance. Em sua essência esse é a história de uma busca, de uma esperança que se frustra necessariamente. Assim, na medida em que ele é a história de uma busca ou de uma esperança, implica uma biografia individual, enquanto que, na medida em que o escritor deve descrever o meio onde se desenrola essa busca e as razões pelas quais ela deve necessariamente malograr, é também uma crônica social.” (Goldman, 1967, p. 136)

Jameson observa que para Lukács o romance foi a forma de substituição da épica: “o romance como forma é a tentativa, nos

tempos modernos, de recapturar algo da qualidade da narração épica como reconciliação entre espírito e matéria, entre vida e essência. É um substituto para a epopéia, sob condições de vida que doravante tornam a epopéia impossível: "é a epopéia de um mundo abandonado por Deus." (Jameson: 1985, p. 136)

No mundo moderno onde o indivíduo não tem mais caminhos definidos de antemão e, isoladamente, tem ele próprio de procurar-se, inventar seu destino, o romance é a forma da apreensão dessa busca, pois, não tem ponto fixo nem forma fechada. Nas formas anteriores os indivíduos não eram subjetividades solitárias, mas representavam, como na épica, a coletividade e um mundo orgânico onde os destinos eram previamente definidos, e portanto, as convenções formais eram definidas e fechadas. Na pintura, por exemplo, os motivos variavam muito pouco, ilustrando alguma verdade geral por meio de personificações, e esta só passa a representar novos assuntos e temas a partir do século XVII. Do mesmo modo que a literatura, a forma passa a não ser rígida quando há possibilidade da existência das individualidades.

Podemos dizer, portanto que, esse herói solitário do romance está no mundo à procura da reconciliação perdida entre o homem e seu destino. Daí ser ele o herói problemático de Goldman e essencialmente romântico, uma vez que o capitalismo que o converte em individualidade, também o esmaga enquanto sujeito. Daí ser o herói do romance um indivíduo em crise com seu ambiente, em oposição à natureza ou à sociedade:

O protótipo do herói romanesco é, portanto, o louco ou o criminoso; a obra é sua biografia, a estória sua disposição de "por à prova sua alma" no vazio do mundo. Porém isso é algo que ele não pode levar até o fim, pois se a reconciliação autêntica fosse possível, o romance, como tal, deixaria de existir, dando novamente lugar à integridade-unidade do épico (Jameson, 1985, p. 137)

Na concretude do romance estariam todos os elementos da vida humana captados em sua imediatez, na condição prosaica, o

cotidiano, o vivido, mas como parte de um processo global ainda que entendido em termos metafísicos. A isso Lukács chama de concretude e totalidade da obra-de-arte, captada de uma forma concreta, individual através de personagens que cumprem suas trajetórias, resultantes de condições específicas, enquanto se desembaraçam de seus destinos pessoais. Para Roy Pascal, é a isso que Lukács chama de totalidade cerrada em si mesma, extraída da realidade, capaz de apresentar como as crises e as transformações nascem, e se confirmam ou não, a partir de elementos humanos e prosaicos que dão formas às tendências de um tempo. (Pascal, 1973, p. 187) A noção de típico, um dos elementos que Lukács reclama para a obra realista está nesta idéia de que os personagens de uma obra devam carrear para si todas as tendências de um tempo histórico determinado. Questão que discutiremos mais adiante.

II. OBRA-DE-ARTE COMO AXIOMA QUE SE CONVERTE EM FORMA

Quando Roy Pascal propõe que o artista ao captar elementos prosaicos dá forma às tendências de um tempo, este analista toma uma das questões cruciais do pensamento lukacsiano, que em geral, é mal entendido até pelo marxismo vulgar, na suposição de que para Lukács haveria uma primazia do conteúdo, enquanto este pensador sugere que a verdadeira obra-de-arte realiza a justa proporção entre conteúdo e forma. A forma para Lukács revela o que Jameson chama de conteúdo profundo da obra-de-arte, a interpretação que o artista faz de seu mundo e a posição que assume no mundo. Dessa idéia, nasce a questão de que da comunidade conteúdo e forma se extrai a filiação de classe do artista, impressa na escritura da obra. E aqui é importante complementar com a leitura de Jameson, numa referência à defesa exclusiva da arte realista de Lukács, utilizando os argumentos teóricos do próprio pensador contra sua tese: a forma não implica uma verdade de tipo positivista, ela é móvel, porque define a mediação entre o artista e seu objeto, entre o homem e o produto do seu trabalho. (Jameson, 1985, p.305)

Dado que para o pensamento dialético a realidade precede as idéias que dela se faz, a estrutura de um pensamento deve remeter-se à própria realidade, deve encontrar explicação na própria relação sujeito/objeto, artista/realidade. A obscuridade de uma poesia não deve receber um exclusivo esforço analítico para o seu desvendamento. A própria estrutura da sua construção deve ser primeiro questionada, isto é, de que momento fala e como fala, de como constrói as categorias cognitivas para apreender um tempo. Neste sentido observa Jameson, o esforço da crítica não deve ser fazer análise do conteúdo como específica, mas da sua inteiração na forma, que tem o poder de revelá-lo profundamente. Este analista sugere, mesmo, que uma correta investigação da forma faz uma análise hermenêutica do conteúdo: “assim o processo de crítica não é tanto uma interpretação do conteúdo como uma revelação dele, um desnudamento, uma restauração da mensagem original, da experiência original, que jaz sob as distorções dos vários tipos de censura que sobre ele operaram...” Isto porque Jameson entende que o conteúdo já é concreto, “na medida em que é, essencialmente, experiência social e histórica.” (Jameson, 1985, p. 306)

Este autor ainda utiliza uma interessante metáfora para sugerir que a compreensão de uma dada obra pode ser completa se soubermos interpretar a transformação que o artista realiza da matéria bruta. E aponta para o escultor que ao ser indagado de como fizera um determinada obra, responde que ela já existia no mármore, bastando-lhe remover as excrescências. Quer dizer, a matéria-prima aí está, carecendo apenas do trabalho de lapidação. Para Jameson, a matéria-prima social é responsável pelas características de uma dada obra e qualquer estilização ou abstração expressariam, em última instância, os elementos que compõem tal matéria. Neste caso, Jameson exime de falta de profundidade os artistas que num determinado momento fazem a arte abstrata, fragmentária, o simulacro, ou pastiche. Para ele, esta forma revela, de fato, a própria lógica do mundo moderno, ou no caso das expressões ditas pós-modernas, a lógica do capitalismo mundial e o fim total do sujeito. Ao crítico caberia revelar o trabalho de lapidação. Podemos dizer que, se este processo de lapidação não está oculto, não o está também a matéria que foi lapidada.

O tratamento dado à forma é revelador de como o artista se relaciona com o processo do trabalho que, na sociedade burguesa, particularmente, é segredo cuidadosamente ocultado, uma vez que o seu desvendamento é também a revelação do verdadeiro pensamento histórico: "...é esse o significado mesmo da mercadoria como uma forma, apagar os sinais do trabalho no produto a fim de que mais facilmente esqueçamos a estrutura de classe que é sua armação organizacional. Seria surpreendente se tal ocultamento do trabalho não deixasse sua marca também sobre a produção artística, tanto na forma como no conteúdo, como nos mostra Adorno: as obras-de-arte devem a sua existência à divisão social do trabalho, à separação entre o trabalho mental e o trabalho físico. Numa tal situação entretanto, elas aparecem sob o disfarce da existência independente; pois seu médium não é aquele do espírito puro e autônomo, mas sim o de um espírito que tendo se tornado objeto afirma agora ter superado a oposição entre os dois. Tal contradição obriga a obra-de-arte a ocultar o fato de que ela mesma é uma construção humana..." (Jameson, 1985, p. 310)

É justamente neste processo de desvendar o trabalho que o crítico deve atentar para a forma de uma obra, e apontar a exteriorização e os instrumentos de que dispôs o artista para comentar determinado conteúdo. É a isso que Jameson se refere quando diz que a estrutura de uma dada obra-de-arte é fundamental, como no caso da poesia obscura, para revelar o solo de sua constituição. Na análise que faz de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis, Schwarz aponta que muitos críticos caíram na armadilha das partes armada por Machado/Brás, que no romance revelava uma espantosa diversidade de estilos e maneirismos. Estava, entretanto, na composição do romance em sua totalidade, a revelação de que a volubilidade das partes é expressão da própria volubilidade do conteúdo, neste caso da vida de um típico representante da elite oitocentista brasileira. É pois, a estrutura do romance que revela que a volubilidade, que compõe cada uma das partes – que muda de um estilo para outro sem aviso-prévio – é componente intrínseco de e da classe a que o narrador pertence, que abusa do discurso liberal e tira vantagens da condição escravista. Volubilidade que aparece na própria forma em que o

narrador se expressa, contradizendo no parágrafo seguinte o que disse no anterior. (Ver Schwarz, 1990)

Assim, a forma do romance de Machado é capaz de colher a empiria, embora à primeira vista esta não se explicita tão claramente. Schwarz observa, ainda, que a forma em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se constrói apreendendo a particularidade das idéias no Brasil e sua relação de importação sem compromisso cognitivo do ideário burguês europeu, inadequação que é parte constituinte do sistema mesmo de pensamento e relações sociais aqui praticadas. A construção dessa relação no contexto da obra-de-arte encontra explicação em Lukács que entende que esta carree para si elementos tanto universais como individuais. Essa conjunção é que provoca a unidade de conteúdo e forma, como coisas inseparáveis para onde convergem os elementos de singularidade, particularidade e universalidade.

Para Lukács, a arte como axioma é capaz de revelar o aqui e agora da sua própria existência, o que a filosofia burguesa, preocupada demais com a universalidade, não dá conta de realizar. Isto porque a arte tem a capacidade de apreender a própria determinação histórica de sua origem, ao contrário do pensamento burguês, que se descola da sua particularidade histórica. A idéia de particularidade em Lukács compreende a síntese entre singularidade e universalidade da qual a obra-de-arte é a forma mais acabada, uma vez que, através dela se observa o indivíduo não como entidade isolada e sim como totalidade, de modo a revelar uma fase sócio-histórica do desenvolvimento da humanidade. À filosofia burguesa, entretanto, escaparia a capacidade justamente de trabalhar com a categoria da totalidade. Nesse sentido, observemos a proposição de Jameson com base em Lukács, de que a filosofia burguesa não peca, através do falseamento, pelo seu conteúdo e sim através de sua forma. Isto é, a forma pela qual este pensamento é desenvolvido é que impede o clareamento da relação homem/trabalho. Os pensamentos de Kant e Hegel, por exemplo, transformam o sujeito do conhecimento – o Sujeito Transcendental de Kant e o Espírito Absoluto em Hegel – em entidades abstratas, cuja universalidade também se afirma de forma abstrata. Para Kant, esclarece Jameson, o espírito poderia compreender

tudo sobre a realidade exterior, exceto “o fato incompreensível e contingente da existência dela.” Para Lukács, segundo esclarece Jameson, este dilema da filosofia clássica derivaria da posição fundamental que se tem perante o mundo, cuja natureza é pré-filosófica, isto é, socioeconômica: “ou seja, deriva da tendência burguesa para entender nossa relação com os objetos exteriores (e, conseqüentemente, nosso conhecimento destes objetos) de uma forma contemplativa e estática. É como se nossa relação primária com as coisas do mundo exterior não fosse uma relação de fazer ou usar mas de contemplação imóvel, num momento suspenso no tempo, separado por um abismo que o pensamento jamais atravessa. O dilema das coisas em si torna-se então uma espécie de ilusão de ótica, ou falso problema, uma espécie de reflexo distorcido desta situação inicialmente imóvel que constitui o momento privilegiado do conhecimento burguês.” (Jameson, 1985, p. 146)

Vem daí a relação estática e contemplativa da burguesia com os produtos e a estrutura do próprio capitalismo, não os enxergando como resultado de forças históricas e passíveis de transformação radical. Nesse sentido, a consciência burguesa poderia assimilar tudo, menos as últimas questões de finalidade e origem, pois implicaria entender, além do funcionamento do meio social, a existência histórica deste próprio meio. Isto significa que o pensamento burguês acaba mantendo uma relação estática e fragmentada com os objetos do conhecimento, de onde extrai sua vigência. A compreensão e construção de um sistema total, implicaria chegar à compreensão do próprio capitalismo, como coisa histórica, transitória. E para Jameson, o pensamento de Lukács é original porque devolve à filosofia burguesa a concretude histórica dos seus dilemas, e esclarece a disfarçada relação entre “universalidade no nível epistemológico e afiliação de classe do próprio pensador em particular.” (Jameson, 1985, p. 145)

Deste modo, podemos dizer que, se a particularidade é a categoria central da obra-de-arte para Lukács enquanto lugar da mediação entre a universalidade e a singularidade que informam um dado momento histórico, a forma é o lugar da apreensão da particularidade, o lugar onde o artista revela seu conhecimento do

mundo. Neste sentido, Lukács faz, ainda, uma distinção entre as formas de apreensão, demonstrando que o artista pode participar ou contemplar a relação homem/trabalho, e isto define sua posição de classe.

Portanto, a separação do homem dos produtos do seu trabalho torna sua relação com as coisas problemática. Isto implica que os elementos da obra-de-arte apareçam como problemáticos em si mesmos – os objetos ganham o mesmo *status* do homem ou, até mesmo, aparecem hierarquicamente mais importantes do que ele. O romance é para Lukács a experiência de apreensão do real realmente capaz de estabelecer a justa relação entre sujeito e objeto, na medida em que não pressupõe a transcendência de um ou de outro. Parte desta idéia a distinção que Lukács faz entre a condição de narrar ou descrever na obra-de-arte, questão que observaremos mais adiante, e que segundo sua preocupação com a superação da reificação através da praxis e ação política, narrar ou descrever pode ser traduzido como observar (contemplar) ou participar.

III. PARTICIPAR OU OBSERVAR: A QUESTÃO DO NARRADOR EM LUKÁCS

Para Lukács, o contraste entre participar ou observar não é casual, e sim resultado da posição de princípio tomada pelo artista (escritor) em relação à vida e problemas da sociedade. Narrar ou descrever não é referência a métodos distintos de representação, mas a distintas formas de apreensão do mundo diante do qual todo artista inevitavelmente assume uma posição. No processo narrativo, mesmo o poeta, ao falar da primavera ou do inverno, exibiria uma atitude perante as tendências e lutas de seu tempo. Para este pensador, a posição assumida pelo artista/narrador diante das questões de uma época, vistas a partir de sua posição no mundo, revelaria muito mais do que a sociologia e a história positivistas. Desse modo, o escritor deve ser também um partícipe do seu tempo, assim como Tolstói, Balzac e Goethe. Na descrição, pelo contrário, o artista se aproxima, segundo Lukács, destas mesmas noções positivistas da sociologia e

da história, uma vez que coloca os eventos como uma sucessão de fatos e dados sem ordenação e sem conflito, ou ainda, tratando este último e as crises sociais como fatos excepcionais e não como motor da própria história. Esse seria o caso da geração de literatos franceses do pós 48, cujo romantismo e recusa ao capitalismo é marcado pelo pensamento positivista e pela sociologia e suas proposições de que o homem é produto do meio social e a vida se divide entre normalidade e desequilíbrio.

Em *Narrar ou Descrever* de 1936, Lukács discute a narração de Tolstói em contraposição à descrição de Zola, definindo que no estilo do primeiro encontram-se os elementos de apreensão do real com todas as suas contradições. O narrador, entende, se integra aos motivos geradores da ação do drama, as coisas se articulam e destaca-se o processo, enquanto na descrição, há um nivelamento do homem à estatura das coisas e os resultados é que são acentuados. No caminho descritivo “o ponto de observação do autor se desloca continuamente de seu lugar para outro e esta variação permanente de perspectiva gera um festival de fogos fátuos. O autor perde a clarividência e a onisciência que distingue o antigo narrador e se põe intencionalmente no nível dos personagens. A falsa contemporaneidade do método descritivo transforma o romance em rutilante caos caleidoscópico.” (Lukács, 1968, p. 68) Desse modo, a descrição oferece, para Lukács, ao invés de personagens típicos através dos quais se possa enxergar a totalidade da vida, naturezas mortas, elementos estáticos desprovidos de força vital.

Os personagens dos grandes realistas, observa Lukács, condensam em si os traços fundamentais do conflito entre o homem e a natureza, desvendando as contradições humanas e sociais de uma época histórica. Na forma descritiva, os personagens figuram como naturezas mortas ou peças de um cenário, reproduzindo o ramerrão cotidiano, sem elaborar qualquer relação entre a práxis e a vida interior. Os personagens típicos do realismo revelariam os traços humanos essenciais, as relações orgânicas entre o homem e o mundo exterior e a vida em movimento. A noção de típico em Lukács não se refere a personagens medianos, mas àqueles em cujos destinos individuais

estivessem condensados todos os momentos humana e socialmente especiais de uma dada época. Seria justamente na descoberta destes personagens que as tendências mais importantes do desenvolvimento social receberiam adequada expressão artística. Mais do que isso, podemos dizer que para Lukács, receberiam a justa forma, pois “o caráter de um herói de um romance é um princípio formal de composição que se pode exteriorizar na prática literária das mais variadas maneiras.(...) Trata-se de encontrar aquela figura central em cujo destino se cruzem os extremos essenciais do mundo representado.” (Lukács, 1968, idem, p. 77)

Assim, a tipicidade passa a ser uma categoria fundamental da apreensão artística, onde se pode ver a realidade no seu ponto mais avançado, ou seja, individualidade empírica, concreta que, não obstante, traz em si elementos de universalidade. Os tipos também estão na ciência, esclarece Lukács, que trata de generalizá-los o mais possível para assumi-los no universal e reduzi-los a um número mínimo. No caso da arte, ao contrário, se mantém a pluralidade de tipos sem que se suprima o individual. Como apontamos em outro texto, tratar-se-ia para Lukács, de uma capacidade da forma artística, essa capacidade de conectar-se com a particularidade, isto é, a possibilidade única de cognição através da intersecção da universalidade e individualidade histórica. (Ver Tolentino, 1993)

Dois exemplos de obra que reproduzem esse sentido da particularidade encontramos, segundo Lukács, em Balzac e Cervantes. E cita Marx, concordando com ele que: “Balzac não foi apenas o historiador de sua época, mas o criador profético de personagens ainda embrionários nos dias de Luis Felipe e que não desabrochariam completamente senão depois de sua morte, no governo de Napoleão III”. Quanto a Cervantes, o seu *Don Quixote* expressaria a sua tomada de posição na luta entre o feudalismo moribundo e o mundo burguês nascente, através da pureza e comicidade do personagem. (Lukács, 1968, p. 88)

Jameson levanta questões importantes sobre as distinções que Lukács faz e a maneira como sobrepuja uma forma à outra.

Jameson entende que o que Lukács chama de narração é a capacidade de um artista apreender as forças produtivas e sociais do seu próprio tempo. O caso de Balzac, tomado como grande mestre do realismo por Lukács, pode ser explicado, segundo Jameson, pelo fato de o escritor ter acompanhado todo o processo de introdução das fábricas e conhecê-las como resultado do trabalho humano, o que não foi possível para Flaubert e Zola. Para estes, as forças produtivas se fazem como forças estranhas assim como as forças históricas. Para concordar com Jameson, podemos citar a leitura do próprio Lukács sobre a insistência de Zola no caráter animalesco do homem enquanto “um protesto contra a bestialidade do capitalismo, cujas leis ele não chega a compreender.” (Lukács, 1968, p. 76) Também citada por ele é a significativa confissão de Flaubert a George Sand, demonstrando que a modernidade lhe roubara as possibilidades de formular uma concepção de mundo: “Falta-me uma concepção inteiriça e universal da vida. Você tem mil vezes razão, mas onde encontrarei os meios para que as coisas mudem? É o que lhe pergunto. Com a metafísica, você não conseguirá desfazer a obscuridade, nem a minha nem a de ninguém. Palavras como religião e catolicismo, de um lado, e progresso, fraternidade e democracia, de outro, não correspondem mais às exigências do presente. O novo dogma pregado pelo radicalismo já foi experimentalmente refutado pela fisiologia da história. Não vejo, hoje, possibilidade de continuar a respeitar os princípios antigos. Procuo, pois, uma idéia, da qual depende todo o resto, mas não a posso encontrar”. (citado por Lukács, op. cit. p. 79) Talvez pudéssemos dizer que neste mundo abandonado por Deus e o Diabo os próprios escritores são personagens de uma epopéia, a da modernidade, onde tudo parece flutuar, do trabalho ao próprio homem.

Como observa Jameson, isto está claro para o pensador húngaro, entretanto “para Lukács, a modalidade simbolista de representação é ela própria sintoma de um tipo de apreensão subjacente, o qual ele vai denominar descrição, ou seja, um modo puramente estático e contemplativo de olhar a vida e a experiência, equivalente literário da postura de objetividade burguesa no pensamento filosófico. A forma idealista de representação, a possibilidade da narração mesma, está presente somente naqueles momentos históricos em que a vida

humana pode ser apreendida em termos de confrontações e dramas individuais e concretos, nos quais uma verdade fundamental da vida pode ser contada através da história individual. Nos tempos modernos, tais momentos tornam-se relativamente raros. (...) Deste modo, a descrição como forma dominante de representação, é o sinal de que se rompeu uma relação vital com a ação ou com a possibilidade de ação. (...) A descrição começa quando as coisas exteriores são vistas como estranhas à atividade humana, são concebidas como coisas-em-si, estáticas; e ela se realiza totalmente quando até mesmo os seres humanos que habitam estes cenários mortos tornam-se eles próprios desumanizados, signos sem vida, meros objetos móveis a serem representados de fora”. (Jameson, 1985, p. 156/157) Deste modo, “o realismo depende, portanto, da possibilidade de acesso às forças de mudança num dado momento histórico.” (idem, p. 159)

Certo é que Lukács está reivindicando uma posição crítica e política do literato, cuja omissão poderia sublinhar e contribuir para a decadência da vida no capitalismo. Entretanto, é interessante remarcar o que já apontamos, de que o romance como expressão artística não pode ter forma acabada ou prévia, sob o risco de exprimir uma verdade do tipo positivista e não a mediação entre homem e realidade social. Isto porque se o artista permitir a precedência de sua tese sobre o real, destruirá toda a possibilidade de apanhar as verdadeiras contradições, além de afirmar a vitória da razão sobre as possibilidades de ação dos personagens e, por consequência, do pensamento em relação ao real. Nesse caso, far-se-ia uma reprodução documentária reificando-se a forma, síntese profunda do movimento histórico, fundamentalmente móvel, que nestes termos converte-se em coisa estática. Podemos dizer que este foi um dos problemas do realismo socialista, reconhecido por Lukács, a precedência da tese sobre o real, resultando em trabalhos superficiais. Lukács mesmo acusa de superficialidade o trabalho de Zola, que segundo o pensador estaria fundado num positivismo agnóstico, a partir do qual afirmaria só poder explicar o “como” e nunca o “porquê” dos acontecimentos.

Ainda sobre a precedência da forma – e suas implicações – devemos observar o caso de importação da forma pelo romance

brasileiro e suas complicações com relação ao conteúdo. Tal exemplo pode clarear a noção de que se a construção de um personagem típico condiciona a forma, a matéria social é necessariamente a condicionadora do personagem típico. Sobre isso, a lúcida constatação de José de Alencar, analisada por Roberto Schwarz, é interessantemente ilustrativa da imponência do real sobre a arte. O escritor, respondendo uma suposta crítica de uma fictícia leitora, observa que os seus personagens em *Senhora* sofrem uma falta de grandeza proposital, pois têm “`o tamanho fluminense` dos nossos dramas humanos, um tamanho por assim dizer diminuído. Isso porque o tipo de herói extremado do romance romântico europeu que servia de exemplo e norma de grandeza à missivista, ficaria sem naturalidade entre nós. Postos no contexto brasileiro, os gigantes românticos seriam, na expressão do Autor, `gigantes de pedras`”. (Schwarz, 1987, p. 161) Nesse caso, a forma importada do romance romântico Europeu, aplicada sobre a realidade nacional, não dava conta de apreender a empiria, a matéria social que se revelava hostil para o modelo de Alencar, resultando num ajuste um pouco estranho, o drama do nosso personagem típico não alcançava a crise de estranhamento indivíduo/sociedade do homem Europeu. Conforme observa Schwarz: "Digamos sumariamente que as figuras radicais do Romantismo são estilizações do estranhamento entre indivíduo e sociedade, que se aprofundava na Europa com a consolidação da ordem propriamente capitalista, isto é, do mercado de trabalho. Ora, esta oposição não encontrava apoio no cotidiano brasileiro do século XIX, marcado pelas relações escravistas e de clientela, contrárias em tudo à separação característica do indivíduo moderno. Nem por isso o país deixava de estar integrado ao movimento internacional da acumulação capitalista. Em consequência, sendo embora uma das expressões acabadas do ciclo histórico de que éramos parte, o estranhamento entre indivíduo e sociedade carecia de fundamento prático local. Assim, quando procurava adaptar o romance romântico ao Brasil, Alencar era levado a modificá-lo, e isso por preocupação de realismo, o que não impedia que sentisse a mudança como diminuição". (idem, p. 161)

De modo que, para não ter o risco da inverossimilhança, as letras brasileiras precisavam submeter as grandes questões do século

XIX, à chamada cor local. Nossos heróis, ou heroínas, não eram os homens ou mulheres livres e em crise com os destinos possíveis num mundo burguês, pois, a relação de dependência se estendia para além do escravismo, aos homens que viviam nas condições de agregados das famílias proprietárias. Esta é por exemplo a condição de Aurélia, heroína de *Senhora*, antes de tornar-se rica herdeira. Fora isso, havia as famílias proprietárias que, além de escravistas na base produtiva, desfrutavam das benesses liberais e reivindicavam as *Luzes* para fundamentar o direito no país. Machado de Assis, que segundo Schwarz faz a melhor apreensão do século XIX brasileiro, é ele próprio resultado deste arranjo das relações de classe na periferia do capitalismo, onde não havia lugar para o “modelo individualista ou ‘napoleônico’, cujo pressuposto é a ordem burguesa moderna, modelo que seria decisivo para o romance europeu, de Julien Sorel e Rastignac a Raskolnikoff.” Machado, observa Schwarz, sabe disso em profundidade pois, a própria família Assis vivera à sombra de uma grande propriedade, conhecendo de perto o clientelismo. (Schwarz, 1987, p. 175) Em outras palavras, não há, no século XIX brasileiro, o choque entre o indivíduo forte, o sujeito, e a ordem social, que caracteriza as contradições entre as ambições do primeiro e as exigências da segunda, mas um arranjo bastante distinto do modelo clássico. Em termos de forma, o grande romance de Machado distancia-se muito das narrativas realistas clássicas, mas como demonstra Schwarz, consegue com habilidade de mestre dar forma ao conteúdo específico da relação de classe que mantínhamos enquanto periferia do capitalismo. (A este respeito ver Schwarz, 1990)

De modo que podemos concluir, seguindo esta linha de raciocínio, que o realismo tal como se apresentou na Europa com Balzac, Goethe, Scott, Stendhal era resultado de múltiplas e específicas determinações daquele momento histórico e naquele continente. Inclusive a própria existência do personagem típico, tal como entende Lukács, dotado de poder de enfrentamento ou questionamento do mundo que, com o passar dos tempos torna-se cada vez mais reduzido e esmagado pelo mesmo capitalismo que engendrou o herói romântico. E no Brasil? Essa relação indivíduo/capitalismo periférico colocava de cabeça para baixo os heróis do romance.

E, também aqui já podemos dizer com Jameson que quanto

Ci & Tróp., Recife, v. 24, n. 2, p. 385-415, jul./dez., 1996

mais nos tornamos modernos, mais nos distanciamos desta possibilidade de uma arte realista, nos termos em que propõe Lukács, pois a matéria social se revela cada vez mais hostil ao tratamento totalizador, cada vez mais propensa à arte fragmentária, da qual, sugere, só não podemos confundir a crítica com apologia. Escrevendo em 1971, Jameson já observa traços fundamentais de uma ordem social que viria condicionar profundamente a prosa e a arte atual, mergulhada na auto-referência e no fragmento: “o desenvolvimento do capitalismo monopolista trouxe consigo um ocultamento crescente da estrutura de classe, por meio de técnicas de mistificação praticadas pelos media e particularmente pela propaganda em sua enorme expansão desde o começo da Guerra Fria. Em termos existenciais o que significa é que nossa experiência não é mais inteira...” (Jameson, 1985, p. 7) O personagem Benjamin Sachs do romance *Leviatã* de Paul Auster constituiria um típico exemplo do deslocamento, substituto do estranhamento, do homem no capitalismo avançado. Benjamin Sachs, um escritor de um único romance, não consegue escrever senão sobre os Estados Unidos do século passado, quando, segundo ele, a vida americana ainda tinha algum rumo. Para ele, o mundo moderno é constituído por inúmeros e imprevisíveis fragmentos. Sachs, por fim, acaba convertendo-se em uma espécie de Don Quixote e passa a estilhaçar as réplicas da Estátua da Liberdade, numa luta com o que entende ser o símbolo da hipocrisia do modo de vida americano, cuja realidade não tem nada a ver com o retrato que dela se faz e cujos nexos são, cada vez menos, compreensíveis. Ao final, Benjamin Sachs converte-se ele próprio, literalmente, em fragmento, numa recusa à fragmentação da sua identidade. (Auster, 1992)

Haveria no mundo moderno condição de se realizar a arte totalizadora que reclama Lukács, considerando fundamentalmente a precedência da matéria real sobre a manifestação artística? Não estaria o analista desafiado a justamente perceber a obscuridade ou incompletude da arte moderna como manifestação de um tempo? É o que propomos debater neste próximo item, lembrando que Lukács, que tanto critica os modernos até finais de 50, acaba reabilitando Kafka, Brecht e Eisenstein em sua *Estética*, entendendo-os como verdadeiramente artistas, admitindo a informação social de suas obras em formas não clássicas de realismo.

IV. QUESTÕES SOBRE A FORMA NÃO REALISTA

No que se refere às formas “inovadoras”, podemos dizer que em Lukács “... é original o artista que consegue captar em seu conteúdo, em sua justa direção e em suas justas proporções, o que surge de substancialmente novo em sua época, o artista que é capaz de elaborar uma forma organicamente adequada ao novo conteúdo e por ele gerada como forma nova.” (Lukács, 1978, p. 13) Assim está claro que “os novos estilos, os novos modelos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge de uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário à formação dos estilos não implica que tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano, a necessidade pode ser também a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim.” (idem, p. 53) Ou seja, por princípio, Lukács admite que as transformações histórico-sociais geram formas novas de apreensão artística do real. Ressalta, porém, que se faz necessário que o artista tome uma posição perante a realidade reproduzida para garantir a verdadeira arte. E de fato, se partimos da própria compreensão que viemos desenvolvendo até aqui, de que a forma é a expressão do conteúdo profundo, faz-se importante entender que as grandes transformações, ou talvez crises, ou ainda aprofundamento das contradições próprias ao capitalismo, exigiram novas formas desde os finais do século passado.

Num primeiro período, entretanto, Lukács se colocou contra a arte moderna, porque a via como uma arte incapaz de totalizar, mergulhada no fragmento, reprodutora do conhecimento compartimentado tal como a ciência positivista. Essa arte da fragmentação não daria conta do tempo histórico – alguns analistas sugerem da luta de classes –, ficando reduzida a um conjunto de dados sem organicidade. Nesse lugar estaria toda arte modernista, que, segundo Lukács, pecaria pelo culto à forma sendo que sua maior parte não ultrapassaria a imediata subjetividade.

Mas, desde a questão com os escritores da chamada expressão descritiva, Lukács deixa entrever que sua crítica às formas de arte não realista está calcada em uma condenação dos próprios artistas, no caso, dos literatos, que entende como homens alijados da práxis, da luta proletária: “Flaubert confunde a vida em geral com a vida do burguês médio. Este preconceito possui, sem dúvida, suas próprias raízes sociais, porém não deixa por isso de ser preconceito, não deixa de deformar subjetivamente o reflexo literário da realidade, impedindo-o de ser tão amplo e tão justo como poderia. Flaubert luta durante toda a sua vida para romper o cerco mágico dos preconceitos assumidos da necessidade social. Mas ele não luta contra os preconceitos mesmos e, como os considera fatos objetivos aos quais nada se pode opor, sua luta é trágica e vã. Ele a empreende e do modo mais apaixonado contra o tédio, a baixeza e a repugnância dos temas burgueses com que se ocupa a sua atenção de escritor. A cada vez que trabalha em um romance burguês, jura que não voltará mais a se ocupar de matéria tão vil. Todavia, só encontra saída na fuga em um exotismo de fantasia; o caminho que leva à verdadeira íntima poesia da vida lhe é barrado pelos preconceitos.” (Lukács, 1968, p. 60) É interessante notar que o mesmo Lukács reconhece que estes artistas, no caso Zola e Flaubert, tentam investir contra o mundo capitalista mas que são “filhos de uma época” e sofrem os influxos e as idéias de seu tempo, embora lhes falte a compreensão do todo que permite enxergar também uma “saída” proletária para as crises que tentam refletir.

Mais do que criticar Lukács e sua passagem da análise à prescrição da obra realista, nesta parte do texto, parece-nos interessante levantar aspectos de discussões feitas por alguns autores marxistas, no sentido de confrontar as discussões lukacsianas com o próprio instrumental teórico que as embasam. Esses autores acabam lançando luzes interessantes sobre as questões da arte moderna e as expressões não realistas, sem abrir mão da perspectiva dialética de análise, que viemos observando neste trabalho.

Roy Pascal concorda com a posição de Lukács e a reabilitação parcial que o autor faz de Kafka no seu trabalho *Realismo Crítico Hoje*, entendendo que Lukács não o considera um realista e ainda acha que este peca por não trabalhar com a categoria da

particularidade, isto é, por atribuir a uma situação historicamente dada a totalidade da condição humana. Desse modo, Kafka eliminaria do homem a capacidade de ação e vontade, reduzindo-o a uma cifra, roubando-lhe a condição de sujeito ou personagem típico, deixando assim de observar que a construção lúgubre do mundo é resultado do trabalho humano e não de alguma força transcendental. (Pascal, 1973, p. 190) Quer dizer, a Lukács incomoda a falta do sujeito histórico e a atribuição à transcendentalidade de uma angústia humana historicamente, no caso, na Alemanha pré-guerra. Para Jameson, o fundamental a reter da leitura de Lukács é mais a constatação da ausência de totalidade e, muito menos a explicação ideológica que lhe é dada, já que esta é a própria revelação da ausência dessa totalidade mesma na vida social particular da qual o escritor colhe a sua matéria-prima. E completa observando que, “se tal sentimento de totalidade e inter-relacionamento imediatos não está, antes de tudo, presente na própria vida, o artista não tem meios para restaurá-lo; na melhor das hipóteses ele pode simulá-lo.” (Jameson, 1985, p. 134)

Para Jameson, as expressões modernas de arte carregam consigo elementos fundamentais da composição da significação mesma da vida no capitalismo avançado. Cabe ao analista da expressão artística, um esforço para compreender o conteúdo profundo destas formas estilizadas ou abstratas, que, no limite, traduzem uma leitura da relação homem/trabalho/mercadoria/transformação da natureza. E sobretudo, de como essa relação coloca desafios à arte em termos da abordagem que fazem do mundo da matéria transformada, sejam as matérias físicas ou as idéias, que se convertem em “coisas” teimosamente resistentes quanto ao significado: “A forma simbólica é menos o resultado da estética pessoal do escritor do que o é da própria situação histórica: na sua origem, todos os objetos têm uma significação humana... Esta significância original dos objetos é visível apenas quando transparece sua ligação com o trabalho humano e a produção. Entretanto, tal ligação não é facilmente visível na civilização industrial moderna: os objetos parecem ter vida própria, independente. E esta ilusão é precisamente a fonte do simbolismo. Em Zola, a mina é vista como um monstro que fantásticamente habita a paisagem e devora carne humana. Em Joyce, a redação do jornal parece a gruta dos ventos:

qualquer significação realista e histórica que ela também possua parece por demais prosaica e pobre para a obra-de-arte... Mesmo os objetos neutros de um Robbe-Grillet são o resultado deste processo de simbolização, pois eles também respondem, mas pelo silêncio, e o olho continua a procurar neles uma configuração obsessiva, uma compreensão visual imediata que permanece sempre em suspenso.” (Jameson, 1985, p. 154)

Interessante notar que Jameson entende a necessidade dessa análise se estender em todos os sentidos, da arte moderna àquilo que Adorno chama de Indústria Cultural. Para sua leitura, em ambas podemos perceber a realização do que chama de “alguma utopia”, algum elemento que redimisse o indivíduo do mundo social degradado que não chega a entender. Jameson, com relação à Indústria Cultural, está longe de negar seu potencial ideologizante em primeira instância, mas alerta que se perde uma importante noção da função positiva desse tipo de expressão cultural se se perder essa dimensão utópica presente nela, mesmo no “mais degradado tipo de cultura de massa (em) que permanece implícita, e não importa quão debilmente, negativa e crítica da ordem social, da qual, enquanto produto e mercadoria, deriva.” (Jameson, 1994, p. 20) Essa mesma dimensão utópica oculta vale também para a arte moderna e para a pintura abstrata, na qual, vê a “necessidade de transposição para a tela da utopia do significado num mundo esvaziado dele... Mesmo que seja a explosão de cores para conferir sentido utópico a um mundo cinzento e meramente quantificável.” (Jameson, 1992, p. 56) Nesse caso, é importante retomar a discussão de Jameson quando sugere que o conteúdo profundo de uma obra está na sua própria estrutura e não necessariamente nos elementos manifestos, como já apontamos anteriormente neste texto.

Por outro lado, é interessante a observação de Lowy e Sayre sobre a dimensão romântica e anticapitalista existente nas obras modernistas, inclusive, contrariando a compreensão lukacsiana (que criou o conceito de romantismo no sentido empregado aqui pelos autores) de que estas são obras conformistas: “Muitas obras românticas ou neo-românticas são deliberadamente não realistas, fantásticas e,

mais tarde surrealistas. Ora, isso não diminui em nada seu interesse, a um só tempo como crítica do capitalismo e como sonho de um mundo diferente, quintessencialmente oposto à sociedade burguesa. Muito pelo contrário! Seria preciso introduzir um conceito novo, o irrealismo crítico, para designar a oposição de um universo imaginário, ideal, utópico ou maravilhoso à realidade cinzenta, prosaica e desumana do capitalismo, da sociedade burguesa/industrial. Até mesmo quando ele toma a forma aparente de uma “fuga da realidade”, este “irrealismo crítico” pode conter uma potente carga negativa (implícita ou explícita) de contestação da nova ordem burguesa (filistéia) em andamento.” (Lowy e Sayre 1993, p. 15)

Em direção à discussão de Lowy e Sayre, vale observar ainda que, a idéia de um indivíduo em crise com a vida e a natureza, sujeito de si próprio é típica de um momento da história do capitalismo, onde está evidente a necessidade da existência do sujeito, este mesmo que dono do seu destino tem capacidade e condições para revoltar-se contra as forças que o criam e o oprimem. Como propõem estes pensadores: “Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e à pré-história do capitalismo: o indivíduo ‘isolado’ desenvolve-se com e por causa do capitalismo. Entretanto, aí está a fonte de uma importante contradição da sociedade capitalista, pois esse mesmo indivíduo por ela criado só pode viver frustrado em seu seio e acaba por revoltar-se contra ela. O capitalismo suscita indivíduos independentes para preencher funções socioeconômicas, quando porém estes indivíduos transformam-se em individualidades subjetivas e começam a explorar o mundo interior de seus sentimentos particulares entram contradição com um sistema baseado no cálculo quantitativo e na estandardização. Quando então reclamam o livre jogo de sua fantasia imaginativa, entram em choque com extrema mecanização e insipidez do mundo criado pelas relações capitalistas. O romantismo representa a revolta da afetividade reprimida, canalizada e deformada sob o capitalismo, e da ‘magia da imaginação banida do mundo capitalista’”. (Lowy e Sayre, 1993, p. 25/26)

Mas para fechar a respeito da arte não realista vale observar o próprio Lukács e a defesa de que os conteúdos vindos do mundo

podem ser enriquecidos objetiva ou subjetivamente mas, que ele é fundamentalmente o que embasa a obra-de-arte: “Mas o crescimento, extensão e aprofundamento da forma literária, depende, em última análise, da maneira como se enriquecem objetiva e subjetivamente os conteúdos vindos do mundo.” (Lukács, 1969, p. 142) E, finalmente, podemos observar que em sua *Estética*, Lukács ainda que *en passant*, sem aprofundar exclusivamente este aspecto da discussão, inclui o filme de Eisenstein, *O Encouraçado Potenkin*, juntamente com a obra de Brecht, na categoria de arte proletária. (Lukács, 1972, p.497) Essa observação é interessante, por se tratar de dois autores tidos como formalistas pelos seguidores de Lukács. Tanto Eisenstein como Brecht sempre foram defensores da idéia de que uma arte proletária mereceria uma forma de abordagem nova pois afinal deveria professar um conteúdo novo, ou ainda uma leitura nova do real. Eisenstein acreditava mesmo que o seu cinema era uma arte digna do país dos soviets, e que, portanto, não podia seguir as velhas formas do cinema burguês, e com isso inaugura a mais fecunda discussão sobre a montagem cinematográfica e as especificidades de uma narrativa comprometida com o pensamento dialético, com uma abordagem crítica e revolucionária do real, a partir da qual pudesse suscitar a reflexão e o incômodo do espectador.

V. CINEMA: QUESTÕES SOBRE CONTEÚDO E FORMA

O cinema, tanto quanto a literatura, envolve uma construção discursiva sobre o real, cujo recorte implica efetivamente um ato de conhecimento. No cinema, dizemos que o ponto de vista do cineasta se coloca em dois aspectos: no de filmagem, onde se realiza a opção de uma dada abordagem, de um dado registro de imagens; e no de montagem, que implica a definição do ritmo e combinação das imagens obtidas. (conf. Xavier, 1977, p. 13) Podemos dizer que é no nível da montagem que se clareia a relação que o artista estabelece com os elementos/objeto da sua reflexão. É aí que a opção do cineasta se define entre buscar a neutralização do trabalho de construção de um dado registro do real, através da matéria cinematográfica, ocultando

a sua posição enquanto sujeito; ou então demonstrar e ostentar os elementos da constituição do filme e os pontos de descontinuidade e costura que se realizam sob a sua ótica específica. Juntar os dados do real pode dar o sentido de história, de acaso, de particularidade ou universalidade, ou ainda, falta de sentido.

Como esclarece Xavier, o cinema convencionou chamar de ‘cinema naturalista’ o estilo consagrado por Hollywood, que embora não tenha necessariamente relação com o naturalismo da literatura, realize o mesmo caminho contemplativo dos seguidores de Zola: “Quando aponto a presença de critérios naturalistas, refiro-me, em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações ‘naturais’.” (Xavier, 1977, p. 31) Esse estilo procura ocultar ao máximo os efeitos de montagem que associado à representação naturalista procura imprimir um discurso de “verdade” à ficção, produzindo o que a indústria cinematográfica apresenta como “autêntica imitação da vida”. Esse cinema industrial, tal como a especialização do trabalho no mundo burguês, dividiu esse método de abordagem em “gêneros” específicos para apresentar uma diversidade de “universos ficcionais”, os filmes históricos, os *Westerns*, dramas, contos de fada, etc. E, como observa Jameson, consagrou fundamentalmente o modelo maniqueísta do choque entre o Bem e o Mal absolutos, encobrendo as relações humanas autênticas, assim como a própria matéria do trabalho cinematográfico.

Para Eisenstein, que teorizou sobre a montagem do cinema como o elemento fundamental da inteligência que o artista faz do real, o cinema americano tal como o inaugurado por Griffith, recebe na sua origem uma montagem compatível com uma visão social liberal do cineasta americano, onde a moral piedosa sobre o velho conflito pobres/ricos, resulta no que Eisenstein chama de montagem paralela. A estrutura de montagem é inseparável do conteúdo do pensamento como um todo, reafirma Eisenstein: “A estrutura de Griffith é a da sociedade burguesa: composta em uma complicada corrida em duas linhas paralelas onde se encontra o contraste social possuidores/despossuídos

na forma dicotômica dualista. Por isso, Griffith é o mestre da montagem paralela fundamentada no tempo para a qual se contrapôs a montagem fundamentada no ritmo, do cinema soviético. Isso impressionou os americanos. Mas, para converter o cinema em ritmo é preciso unidade orgânica, antes de tudo.” (Eisenstein, 1990, p.23)

A consideração de Eisenstein é fundamental para embasar a tese da precedência do real sobre a obra-de-arte: o cineasta americano desenvolveu na sua arte um parâmetro cognitivo cuja forma era compatível à sua leitura das relações sociais e humanas no mundo: “a montagem paralela de Griffith parece ser uma cópia de sua visão dualista de mundo que corre através de duas linhas, rico e pobre em direção a uma `reconciliação` hipotética onde as paralelas se cruzariam, isto é, no infinito, tão acessível, quanto a `reconciliação`.” (Eisenstein, 1990, p.124) Ao cinema soviético, por exemplo, caberia outra forma de montagem, necessária para expressar uma outra relação do homem com a vida, a natureza e a história. Para o cinema do país dos soviets, Eisenstein propõe a montagem dialética. Para o cineasta, uma obra com esses princípios, trabalharia com organicidade e faria com que o tema e o assunto tratados fossem mergulhados no tratamento dialético até suas menores partículas, de modo que o impacto de uma obra assim fosse assimilado mesmo num conjunto de espectadores para quem as questões tratadas não estivessem na ordem do dia: “Isto pode quebrar a resistência até do espectador cuja sujeição de classe está em franca oposição à direção tomada pelo assunto e tema da obra ...” (Eisenstein, 1990, p. 18)

É interessante observar aqui que, também com relação ao cinema, alguns adeptos do pensamento lukacsiano defendem a necessidade de um modelo de montagem realista clássica, entendendo como formalista o cinema de Eisenstein, ou argumentando que sua obra faria preceder uma tese em lugar de uma atitude integrativa com o real. Para esses pensadores, o cinema realista, cinema da narrativa, no sentido lukacsiano, é tipicamente o neo-realista italiano. O retrato de um contexto histórico-social a partir de um personagem típico, cujas condições objetivas determinam sua visão de mundo, seu estar no mundo e o desenvolvimento de suas ações. Esse era o método

recomendado para um cinema crítico e não contemplativo do real, que desse modo, tanto quanto na literatura, acabava defendendo a forma como coisa fechada e não adequada a um determinado conteúdo.

O fato é que o cinema, tanto quanto a literatura pode se integrar na relação do homem com a vida e a história ou pode ocupar uma posição contemplativa equivalente à do método descritivo, ou recusar-se a esta atitude e discutir e comentar o real através de uma apropriação integrativa e crítica. Tanto quanto o trabalho literário, respeitando aspectos da especificidade de linguagem, o cinema pode e deve ser analisado no conjunto, em sua estrutura e com relação ao porquê desta ou aquela forma de abordagem, tal como propõe Jameson quando fala da poesia obscura. O cinema que se quer verdade oculta o veículo e o trabalho de que é resultado e, isso, por si mesmo define o tipo de relação que o artista estabelece com a arte: a de não clareza da sua construção, historicamente determinada, por ele próprio enquanto sujeito. Eisenstein tinha claro o papel do cinema inclusive em comentar a tese ou tema em questão, utilizando recursos que não resultavam em ilusão de verdade, mas que comentavam e explicitavam a leitura do seu executor, diante da qual permitia e exigia do espectador uma reação e posição. O fundamental no cinema de Eisenstein é que o veículo no qual se imprime uma determinada tese, não está oculto.

E, se o trabalho não está oculto, também não o está a relação do homem com a história e a produção da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que parece interessante reter ao final desta reflexão é que a arte, enquanto instrumento cognitivo sem forma fechada parece colocar-nos tantos desafios para sua compreensão quanto o contexto rápido e transitório do mundo moderno. E, certamente, estará adiantando temas e questões que nos coloca a pensar nosso próprio instrumental de conhecimento. Isto porque qualquer obra de cultura é sempre resultado de um tempo histórico real, que cabe ao crítico desvendar, trazendo à luz as estruturas ocultas e o terreno que as

propicia, decodificando o conteúdo profundo dessa forma cognitiva.

E, ainda, como observa Jameson, mesmo que seja na manifestação artística mais massificada ou comercial, é possível encontrar questões importantes para pensar o mundo moderno e as formas de entendimento da vida que, frequentemente, anseiam por um sentido da relação homem e natureza, homem e tempo histórico. É nessa intersecção que habita a migalha de esperança que de uma vida não alienada que dá à obra-de-arte a sua dimensão de necessidade, de conferidora de sentido, como coisa que restaura a relação de totalidade, ainda que, repetimos, na forma de utopia, vigente cultura de massa. Em uma breve análise do filme *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, EUA, 1976), uma das obras mais populares da indústria do cinema, Jameson observa, que na forma de lealdade mafiosa, naquela espécie de família ampliada, o público americano via o sentido perdido da vida coletiva, comunitária, esmagado pelo individualismo atroz da existência moderna. Assim, conclui que “toda obra-de-arte contemporânea – seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial – contém como impulso subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora, como aquele que – sentimos em nosso íntimo – deveria ser.” (Jameson, 1994, p.25)

BIBLIOGRAFIA

ARISTARCO, G. *Lukács, le Cinéma et la double mimésis in Cinema* 71, dez, 1971

AUSTER, P. *Leviatã*, São Paulo: Best Seller/Círculo do Livro, 1992.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

EISENSTEIN, S. *A forma do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

_____. Novos problemas da forma cinematográfica, in XAVIER, I. (ORG) *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Graal, 2 ed., 1990.

_____. *O sentido do filme*, Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

GOLDMAN, L. *Dialética e cultura*, Rio: Paz e Terra, 1967.

_____. *Ciências humanas e filosofia*, 11ª edição, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 1988.

JAMESON, F. *O inconsciente político*, São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma*, São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona/México: Paidós, 1991.

_____. *Reificação e utopia na cultura de massa*, in *Crítica Marxista*, São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. 1, nº1.

LESSA, S. "Lukács e o Marxismo contemporâneo", in *Temáticas*, Campinas, IFCH/UNICAMP, 1993, ano 1, nº 1/2,7.

LOWY, M. E SAYRE, R. *Romantismo e política*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LUKÁCS, G. *Estética*, Barcelona/México: Grijalbo, 1972, vol. 2.

_____. *Historia e consciência de classe*. Lisboa: Publicações Escorpião, 1974.

_____. *Introdução a uma estética marxista*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. "Narrar ou descrever". in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Brasileira, 1968.

_____. *Sociologia de la literatura*, Madrid: Península, 1966.

_____. *Realismo crítico hoje*, Brasília: Coordenada, 1969.

PASCAL, R. "Georg Lukács: el concepto de totalidad", in PARKINSON, G.H.R. (org) *Lukács: el hombre, su obra e sus ideas*. Madrid: Grijalbo, 1973.

SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOLENTINO, C.A.F. "Particularidade e Universalidade em Lukács e Eisenstein" in *Temáticas*, 1993, ano 1, nº 1/2.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

