

Trabalho, cotidiano e arte: uma síntese embasada na *Estética* de Georg Lukács

DERIBALDO SANTOS¹

Introdução

“Luz do sol que a folha traga e traduz.”
Caetano Veloso

A INTENÇÃO desta comunicação é apresentar uma síntese do pensamento estético de Lukács (1966a/b). Como recurso de exposição, utilizamos o ordenamento e o destaque de algumas das principais categorias debatidas pelo autor, bem como o esclarecimento das intenções e objetivos perseguidos em sua grande *Estética*. Para o questionamento sobre a existência ou não de uma estética marxista, o autor responde que essa é uma paradoxal situação: se, por um lado, existe uma herança deixada pelos clássicos do marxismo, por outro, há a necessidade de se conquistar uma proposta estética radicalmente nova. É preciso, inclusive, criá-la. Todavia, como assegura Lukács, quando a problemática é analisada, levando-se em consideração a iluminação metodológica da dialética materialista, tal paradoxo se dissipa completamente. Apenas a realização desse método, orientado pela própria investigação, garantirá que o caminho pode oferecer a possibilidade de encontrar o que se busca, de construir corretamente a estética marxista ou, ao menos, aproximar-se da sua essência verdadeira. Fracassará quem conservar a ilusão de poder, com uma simples interpretação das obras de Marx, reproduzindo a realidade e, ao mesmo tempo, a concepção dela, dada pelo filósofo alemão. Isto é, os objetivos apenas serão alcançados mediante considerações sem preconceito sobre a realidade, bem como mediante sua elaboração com os métodos descobertos por Marx: fiéis à realidade e fiéis ao marxismo. Para Lukács, a fidelidade ao marxismo significa que se está dando continuidade às grandes tradições do domínio intelectual da realidade social.

Lukács não considera sua investigação com pretensão de originalidade. Para ele, sua pesquisa se deve a todos os estudos realizados sobre a obra de Marx e de seus seguidores. O esteta adverte, no entanto, que sua declaração de fidelidade ao marxismo autêntico não elimina de sua estética, em todos os seus elementos e em sua totalidade, o resultado de uma investigação autônoma. Sobre essa questão, o filósofo húngaro declara, logo no prólogo de suas 1.842

páginas, que seus estudos nesse campo são a mais correta e possível aplicação do método marxiano aos problemas da estética.

Com a concepção metodológica ancorada na tradição marxista da ontometodologia, que pretende investigar o objeto, seguindo suas próprias sugestões, Lukács considera que a arte tem um privilegiado papel na dialética do movimento social. Pela importância dessa esfera para a vida humana e por sua complexidade teórica, o filósofo sustenta não ser possível defini-la com precisão, tornando-se necessário apreendê-la a partir da aproximação e do distanciamento entre outros complexos sociais como, por exemplo, a ciência e a religião. Com essas preliminares observações em tela, Lukács define o cotidiano como o campo do qual brotam todas as objetivações superiores da humanidade e para onde retornam, enriquecendo-o. A arte seria a mais privilegiada dessas objetivações; seu processo dialético de nascimento-elevação-assentamento sobre a vida cotidiana registra a autoconsciência da humanidade, comprovando a imanência humana.

Com base nas mediações obtidas a partir da centralidade do trabalho, o autor desenvolve sua investigação, procurando identificar quais os tipos de reflexos existentes na vida cotidiana e como alguns desses reflexos se desenvolvem e se diferenciam dos demais até atingirem determinado grau de objetividade superior.

No caso de nossa investigação, o arcabouço é o modelo histórico-social certificado por Marx, que tem como ponto de partida a sociedade burguesa, ou seja, o mais desenvolvido como referência para a compreensão do menos desenvolvido. Seguindo o que nos diz Lukács, o materialismo dialético é o único método capaz de enfrentar a problemática da estética. O modelo indicado por Marx é ainda mais importante para esse campo, pois, contrariamente ao subjetivismo idealista burguês, considera a unidade material do mundo como um fato real. Todo reflexo é, portanto, fruto dessa realidade unitária.

O trabalho como ato gênese da vida social, como momento fundante do homem, é o entendimento que rege a concepção da análise lukacsiana. Seguindo Marx, o filósofo húngaro apresenta os três períodos essenciais do desenvolvimento do trabalho, tendo em comum entre eles a expressão essencial desse ato como uma ação especificamente humana, carregada de intencionalidade, com um projeto em mira, isto é, como um princípio teleológico.

O primeiro dos três períodos caracteriza-se pelas primeiras formas do trabalho – animal e instintivo – como estágio prévio de desenvolvimento que já foi superado quando alcançamos o nível – ainda muito pouco articulado – da simples circulação de mercadorias. No segundo, tem lugar um desenvolvimento do trabalho em um nível menos complicado que o terceiro e profundamente vinculado às capacidades pessoais dos homens (período de artesanato, de proximidade da arte com a artesanaria), nível que é pressuposto histórico do terceiro período. Por fim, o terceiro é a variedade da economia mercantil desenvolvida pelo capitalismo, na qual a irrupção da ciência aplicada ao trabalho produz

transformações decisivas. Nessa fase, o trabalho passa a determinar-se primariamente pelas forças somáticas e intelectuais do trabalhador (período do trabalho maquinista, crescente influência da ciência no trabalho).

Com sua metodologia definida na concepção do trabalho como fundamento da vida social, o autor reafirma categoricamente qual é o objetivo de sua grande *Estética*:

Averiguar como, a partir de qual solo comum de atividades, relações, manifestações etc., do homem, desprenderam-se as formas superiores de objetivação, antes de tudo, na ciência e na arte, conseguindo uma independência relativa, como sua forma de objetivação cobrou aquela peculiaridade qualitativa cuja existência e cujo funcionamento são para nós, hoje, fato óbvio. (Lukács, 1966a, v.1, p.84)

Para confirmar suas hipóteses, Lukács desenvolve a compreensão de conceitos como: antropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência, homem inteiro e homem inteiramente, entre outras categorizações.¹ A partir das interconexões possibilitadas por essas categorias, o autor avança para apreender com mais clareza o complexo artístico, aproximando-o e distanciando-o de outros complexos sociais a exemplo da ciência e da religião.

Os reflexos da vida cotidiana: começo e fim das objetivações humanas

Para iniciar os apontamentos gerais e, a partir deles, elaborar algumas afirmações, Lukács depara com o problema da escassez de estudos prévios sobre o assunto, o que cria obstáculos de partida, pois as averiguações sobre a peculiaridade do estético que se ocupam do reflexo estético da realidade não passavam, de modo geral, de uma abstrata pontuação da diversidade existente entre a vida estética e a ciência (o comportamento científico será o que mais interessa para a determinação de contraste com o campo estético). Como forma de enfrentar esse limite de partida, o autor opta pelo seguinte pressuposto: “Se quisermos estudar o reflexo da vida cotidiana, na ciência e na arte, nos interessando por suas diferenças, teremos que recordar sempre claramente que as três formas [ciência, arte e religião] refletem a mesma realidade” (Lukács, 1966a, v.1, p.35).

As primeiras diferenciações, mesmo que genéricas, entre religião, ciência e arte, como dissemos, terão o solo do cotidiano como referência comum. Essas três esferas nascem imbricadas nas contradições desse campo e cada uma tem uma história determinada e uma evolução diferenciada. O nascimento delas dá-se “[...] nas diversas espécies de ordenação humana do reflexo se refletem a outras tantas realidades autônomas produzidas pelo sujeito, as quais não têm entre si contato algum” (Lukács, 1966a, v.1, p.35). Elas não podem ser consideradas inatas, surgem e se desenvolvem paulatinamente, contraditoriamente, com saltos e retrocessos, até adquirirem autonomia, mesmo que relativa, do trabalho e entre si.

Além da falta de investigações anteriores sobre a estética, outra dificuldade consiste no fato de que, talvez, a vida cotidiana não conheça objetivações tão

fechadas quanto a ciência e a arte. Isso não significa, todavia, que o cotidiano careça totalmente de objetivações.

A vida humana, seu pensamento, seu sentimento, sua prática e sua reflexão, são inimagináveis sem objetivação. Porém, prescindindo inclusive de que todas as objetivações autênticas têm um papel de importância na vida cotidiana, ademais ocorre que já as formas básicas da vida humana específica, o trabalho e a linguagem, têm essencialmente em muitos aspectos o caráter de objetivações. (Lukács, 1966a, v.1, p.39)

Entre o complexo científico e o trabalho há, segundo o autor, uma importante diferenciação: os cientistas em sua vida cotidiana atuam como qualquer homem médio, sendo o trabalho a parte da realidade vivida no dia a dia que mais se aproxima de uma objetivação científica. Lukács quer deixar claro que o pensamento cotidiano apresenta como uma de suas características fundamentais a vinculação entre teoria e prática. Porém, não se pode deixar de considerar que tal conexão é, para a ciência, uma vinculação mediada, com maior ou menor complicação e distância, enquanto para o trabalho, mesmo quando ocorre como uma aplicação de conhecimento científico de elevada complicação, ainda assim trata-se de uma conexão de caráter predominantemente imediato. Isso significa, como conclui Lukács (1966a, v.1, p.42-3): “[...] que os resultados da ciência ficam fixados como formações independentes do homem com maior energia do que no trabalho”.²

A diferenciação entre o pensamento cotidiano e o científico não pode deixar de considerar a preponderância do primeiro sobre o segundo. É daquele solo que se desprendem os problemas que serão resolvidos no âmbito da ciência e que para a vida cotidiana voltam como forma de enriquecimento. Mesmo existindo diferenças qualitativas entre os reflexos da realidade, entre suas elaborações intelectuais na ciência e na cotidianidade, essas diferenciações não podem estabelecer uma dualidade rígida e insuperável entre as duas esferas. Para a epistemologia burguesa, que desconsidera ser essa e outras questões, produto histórico da evolução social da humanidade, aquela rigidez é dada como certa.

Para um esclarecimento melhor dessa dialética, torna-se necessário fazer referência ao materialismo espontâneo – chamado com despeito pela epistemologia burguesa idealista de materialismo vulgar, ou realismo ingênuo –, pois as específicas características da vida e dos pensamentos cotidianos se expressam, queiram ou não os idealistas, nos moldes do materialismo espontâneo, próprio dessa esfera. Independentemente de como se interpretam essas relações do sujeito e da prática, os homens em sua vivência cotidiana apenas podem se relacionar com os objetos que estão à sua volta de uma forma espontaneamente materialista. Nem o mais fanático berkeleyano, conforme escreve Lukács (1966a, v.1, p.48), “quando ao cruzar uma rua evita um automóvel ou espera que este passe, tem a sensação de estar entendendo-os somente com sua própria representação, e não como uma realidade independente de sua consciência”. E em diálogo com

Lenin, Lukács (1966a, v.1, p.50) lembra a seguinte passagem registrada pelo revolucionário russo que reforça seus argumentos: “[...] inclusive acadêmicos que em sua teoria do conhecimento professam o idealismo subjetivo são em sua prática científica materialistas espontâneos”.

Para que se realize o trabalho, em sua essência teologicamente objetiva, é preciso supor a existência de um complexo de objetos, de um grupo de leis que determinam o trabalho em suas especificidades: movimentos, ritmos, proporções, operações, entre outras. A consciência humana trata espontaneamente todos esses fatores como entidades que existem e funcionam independentemente dela, pois conforme conclui Lukács (1966a, v.1), a essência do trabalho consiste precisamente em observar, decifrar e utilizar esse ser e devir que são em si. Esse materialismo tem um caráter puramente espontâneo, dirigido aos objetos imediatos da prática e, conseqüentemente, limitado.

A divisão social do trabalho é o principal responsável pelo surgimento do ócio. Aquela divisão, mesmo em seus momentos incipientes, ao possibilitar aos magos primitivos algum tipo de ócio, potencializa neles a função de pensar, enquanto os outros membros da tribo trabalham para sustentar as castas. A divisão social do trabalho e o conseqüente surgimento da sociedade dividida em classes distintas, em um momento de baixo poder das forças produtivas, autorizam àquele momento histórico apreender o mundo de uma forma idealista; os homens não tinham como compreender o seu entorno, em um momento de produção precária da vida material, a não ser pela separação entre mente e mãos, pensar e fazer. Lukács considera positivo para o conjunto social, a essa altura do desenvolvimento humano, a presença de uma síntese do mundo (mesmo que idealista), do que a ausência de uma forma sistemática de compreensão da realidade. Do ponto de vista desse desenvolvimento, esse avanço se compara, na interpretação metafórica do filósofo, como o avançar da escravidão para o canibalismo.

Esse jogo de fatores, entre outros elementos, converge para as primeiras intenções do homem em ultrapassar a espontaneidade do pensamento cotidiano, que se deu de forma idealista. Essa incipiente forma de apreensão do mundo acabou por contribuir com o preconceito que, ao longo da história humana, formou-se contra o materialismo espontâneo.³ O que mais nos importa recortar, desse momento da história, é a relação entre a cotidianidade, com seu pensamento imediato, e o comportamento do homem na atividade científica e na artística.

A divisão social do trabalho, portanto, com o incipiente desenvolvimento da ciência e um determinado nível de ócio, autoriza o ser social a elaborar uma reflexão sobre seu entorno e sobre si próprio. É nesse contexto que se produz certa técnica do trabalho e, com ela, certa elevação do homem que trabalha acima de seu nível anterior de domínio sobre a natureza. A técnica aparece como elemento de importância destacada para tal desenvolvimento. O ócio, por si

só, jamais seria o responsável pelo desligamento da arte do trabalho. Em comparação com o trabalho, o reflexo estético surge relativamente tarde, posterior inclusive ao reflexo científico da realidade. Para que aquele reflexo pudesse ser constituído, era preciso que um determinado desenvolvimento da técnica propiciasse materialmente mais ócio para a criação da “superfluidade”, o que apenas tornar-se-ia possível com o dialético aumento das forças produtivas advindas do trabalho (Lukács, 1966a, v.1, p.251).⁴

Como forma sumária de apresentar a tese pela qual o cotidiano é o pai das aspirações humanas, tomamos emprestado do próprio autor seu refinado exemplo que propõe a seguinte dialética: representando a cotidianidade como um grande rio, poder-se-ia dizer que de suas águas se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte:

[...] e estas se diferenciam e se constituem de acordo com suas finalidades específicas, e alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar novamente na correnteza da vida cotidiana. Essa, por sua vez, enriquece-se constantemente com os resultados superiores do espírito humano, assimila-o às suas necessidades cotidianas práticas, dando assim lugar a questões e a exigências que originam ramificações de formas superiores de objetivação. (Lukács, 1966a, v.1, p.11-12)

Depois de aclararmos, mesmo que alusivamente, as principais características do pensamento cotidiano, teremos que debater algumas das mais importantes categorias utilizadas pelo esteta húngaro para avançar sobre como se processa o nascimento, o desenvolvimento e a inseparabilidade da estética dos demais campos da vida social.

Aproximações e distanciamentos entre arte e ciência a partir dos conceitos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência

Pelo fato de que os diversos tipos de reflexo do real se desenvolvem no marco da realidade material e formalmente unitária, Lukács insiste que apenas os clássicos da tradição marxista apresentam condições privilegiadas para o debate a respeito do campo estético. O autor justifica essa posição escrevendo que a filosofia materialista é a única a considerar as formas da objetividade, as categorias correspondentes aos objetos e suas relações, produtos não de uma consciência criadora, como faz o idealismo, mas de uma realidade objetiva que existe independentemente da consciência. A necessidade de se romper radicalmente com o idealismo fica ainda mais límpida quando o filósofo aprofunda a tese pela qual a arte se apresenta como um modo peculiar de manifestação do reflexo da realidade, “[...] modo que não é mais que um gênero das universais relações do homem com a realidade, onde aquela reflete esta” (Lukács, 1966a, v.1, p.21). Para que se possa compreender corretamente essa complicada dialé-

tica fundamentada na unidade da unidade e na totalidade é preciso começar por se contrapor radicalmente à falsa noção da existência de um reflexo mecânico, fotográfico, como é comum a algumas apreciações idealistas e positivistas.

A diferenciação, sobretudo nos campos da ciência e da arte, não poderia ser de outro modo que não um produto do ser social, de suas necessidades que brotam do homem que vive com os pés no chão, de sua adaptação ao novo que surge à sua volta, da interação sempre crescente de suas capacidades, aliada à necessidade de estar à altura de novas tarefas e, principalmente, da necessidade de transformá-las. O processo de adaptações ao novo realiza-se diretamente no indivíduo humano de forma fisiológica, bem como de modo psicológico. Porém, desde o início passam a cobrar generalizações sociais. Isso ocorre porque as novas tarefas, as novas e oscilantes circunstâncias, apresentam natureza geral (social) e não admitem, salvo no marco do ambiente social, variantes subjetivo-individuais.

A historicidade objetiva do ser social e seu modo específico de manifestação na sociedade humana apresentam consequências importantes para a recepção da peculiaridade principal do estético. Portanto, há a necessidade de se demonstrar que o reflexo científico da realidade procura se libertar de todas as determinações antropológicas, tanto as derivadas da sensibilidade como as que procedem da natureza intelectual. Em outras palavras, tal reflexo se esforça para reinventar os objetos e suas relações, do mesmo modo como são em si, independente da consciência do ser, isto é, de maneira desantropomorfizante. O que ocorre com o reflexo estético é completamente distinto. Ele tem origem nas pessoas e orienta sua finalidade para elas, parte do mundo humano e volta para ele: trafega de um sujeito para outro; portanto, é antropomórfico. Isso não quer dizer, de modo algum – como se apressam em afirmar as críticas superficiais – que seja um reflexo alçado pura e simplesmente do objetivismo. De modo completamente contraposto, a prática dos objetos é preservada, mas de tal modo que contenha todas suas referências específicas e típicas à vida humana, para os sujeitos que a vivenciam no mundo. Resumindo, a objetividade aparece como correspondente ao estado da evolução humana, articulando externo e interno, correspondente a cada desenvolvimento social. Isso significa que toda conformação estética inclui em si e se insere no que Lukács chama de *hic et nunc* (o aqui e agora) histórico da sua gênese, constituinte do momento essencial da objetividade decisiva.

Cada reflexo (artístico ou científico) está carregado de ponderações materiais e temáticas, impressos pelo espaço temporal de sua consumação. Mesmo em relação à ciência não se pode desprezar o momento, pois nesse caso, o fator temporal apresenta maior relevância temática para a história das ciências do que para o próprio conhecimento. Um bom exemplo a ser citado são as circunstâncias e o lugar em que se deu a primeira formulação do teorema de Pitágoras, em que se torna indiferente o momento e tais circunstâncias históricas em que ocorreu essa importante formulação matemática. Nas ciências da sociedade, campo

no qual a discussão precisa ser bem mais aprofundada, principalmente pelo papel da ideologia, deve-se ter como ponderação o fato de que as influências históricas de cada época, nas suas várias e diversas formas, geralmente produzem obstáculos à elaboração da objetividade real na exposição científica da reprodução dos fatos histórico-sociais. Quando se trata do reflexo estético da realidade, a situação é completamente contraposta ao quadro científico. Nunca houve uma obra de arte importante que não tenha dado vida com a forma do *hic et nunc* histórico do momento reinventado. Em todos os casos das autênticas criações artísticas, as circunstâncias históricas são captadas e refletidas em forma de arte.

Os artistas, para Lukács, independentemente de terem ou não consciência de que a arte registra e dá forma ao *hic et nunc* das contradições históricas de cada instante, criam acreditando que estão produzindo algo supratemporal, ou seja, “na medida em que suas obras são artisticamente autênticas, nascem das mais profundas aspirações da época em que se originam; o conteúdo e a forma das criações artísticas verdadeiras não podem separar-se nunca – esteticamente – daquele chão de sua gênese” (Lukács, 1966a, v.1, p.25). Portanto, a historicidade da realidade objetiva produz determinadas exigências sobre as criações artísticas em sua forma objetiva e subjetiva.

Para tratar do problema da imanência e da transcendência,⁵ o autor adverte que toda problemática autêntica de método, quando concebida corretamente, e não de modo apenas formal, necessariamente transforma também o elemento de concepção do mundo. Isso implica dizer que de um ponto de vista puramente metodológico, o imanentismo é uma exigência insolúvel ao conhecimento científico, bem como para a conformação artística. Na prática, podemos considerar, a partir dessa concepção, que o resultado será sempre uma aproximação ao real. As relações estáticas e dinâmicas dos objetos, sua infinidade extensiva e intensiva, entre outros elementos da categorização, não permitem conceber como absolutamente definitivo nenhum conhecimento. Toda e qualquer forma de conhecer e até de pensar jamais estará isenta de correções, de limitações e de efeitos de diversas outras ordens. Essa característica dinâmica da realidade, possível de aproximação pelo domínio científico, foi interpretada, costumeiramente, como uma espécie de transcendência. Fato esse que, desde a magia até o positivismo moderno, incluindo vários problemas sobre os quais se proclamavam certa ignorância, já estava incluído como problema solúvel pelo transcendental idealismo, mesmo sem alcançar alguma solução na prática da ciência.

Com essa advertência em tela, Lukács declara que um complexo de fenômenos somente pode ser considerado cientificamente conhecido quando aparece totalmente categorizado em seus conceitos, a partir de suas propriedades imanentes, de suas legalidades próprias, do que concebe o objeto a partir dele mesmo.

No marco do materialismo, de Demócrito até Feuerbach, Lukács aponta não haver, a não ser de um modo puramente mecânico, qualquer concepção de

mundo nos marcos da imanência do homem. Dessa constatação se desprende, por um lado, que aqueles filósofos encontravam-se impedidos de compreender o mundo de forma materialmente dialética, apenas podiam compreendê-lo como se fosse uma maquinaria de relógio, necessitando de uma ação transcendente para mover-se. O que ocasiona, por outro lado, que o homem jamais poderia ser apresentado como produtor e objeto das leis imanentes da sociedade. Essas concepções nunca conseguiram explicar a subjetividade e a prática humana como ações imanentes do próprio homem. Apenas os resultados das pesquisas de Marx, sobre as investigações de Hegel, defensoras da autoprodução do homem por seu próprio trabalho⁶ finalmente conceberam a imanência da imagem do mundo como produto de uma ética imanentista.⁷

Para apontar a obra de arte como testemunho da imanência humana, Lukács (1966a, v.1, p.28) escreve: “[...] a imanente obstinação, o descansar-em-si-mesma de toda autêntica obra de arte – espécie de reflexo que não encontra analogia nas demais classes de reações humanas ao mundo externo – é sempre por seu conteúdo”, testemunho da imanência humana.

Arte e ciência não podem, portanto, surgir de nenhuma forma transcendental, são imanentes, pois dependem da ação humana para existir. Todavia, enquanto esta reflete os objetos como são em si, desantropomorfizadamente, aquela os reflete de modo antropomórfico, pois como é uma forma especial da relação sujeito-objeto, trafega do sujeito que vive com os pés no chão para o sujeito que vive também nesse mesmo mundo.

Já a religião tem como essência o fato de ter em suas objetivações a vinculação entre teoria e prática. O que a diferencia da vida cotidiana é a enfática acentuação da fé.⁸ Lukács (1966a, v.1, p.141) insiste que “[...] o reflexo religioso da realidade tem também um caminho que leva do fenômeno à essência. Sua peculiaridade, no entanto, consiste precisamente em seu caráter antropomorfizador”:

o captado como essência não perde em nenhum momento suas características humanas. Ou seja: trata-se do modo de ser da natureza ou de problemas humanos (sociais, éticos, etc.), o essencial se capta e condensa sempre segundo caracteres e destinos humanos típicos, e a tipificação (a acentuação do essencial) produz-se, ademais, em forma de mitos que representam essa essencialidade típica como secessão de um arcaico passado, ou do mais além, ou, às vezes, em plena história – como é o caso dos evangélicos, com a construção de uma insubstancialidade solta do mito. (Lukács, 1966a, v.1, p.141)

Para o autor, o complexo religioso, assim como a arte, depende do sujeito para existir; contudo, enquanto o primeiro se orienta no transcendente, o segundo é orientado pelo imanentemente humano. Ambos, porém, conforme sustentam as pesquisas lukacsianas, ocupam-se em trafegar suas aspirações entre sujeitos: antropomorfizadamente. A religião,⁹ destarte, por ser antropomórfica e transcendente, apresenta-se completamente separada da ciência que é, repetimos: antropomórfica e imanente.

A *Estética* lukacsiana, por ser, como entende Tertulian (2008), genética-sistemática, demonstra com precisão como a arte foi abrindo-se em passos lentos, paulatinos e contraditórios em direção à sua independência, para uma nova e peculiar forma de elaboração do real. Tal processo se cimenta a partir da natural e consciente vinculação do homem primitivo à transcendência, vinculação sem a qual não há como se imaginar os estágios iniciais de desenvolvimento humano.

Como a intenção dessa comunicação é destacar a arte, necessitamos enfatizar que na prática artística desenvolvida no cotidiano destaca-se, principalmente, a divergência entre o fato e a consciência. Como ilustra Lukács (1966a, v.1, p.28): “A estrutura categorial objetiva da obra de arte faz que todo movimento da consciência faça-o transcendente, tão natural e frequente na história do gênero humano, transforme-se de novo em imanência ao obrigar-lhe a aparecer como o que é, como elemento da vida humana, de vida imanente, como sintoma de seu ser-assim de cada momento”.

Com base nos clássicos do marxismo, Lukács afirma que a arte é resultado da evolução histórica da humanidade, não existindo, destarte, a partir de uma capacidade apriorística e originária dos homens e mulheres. Esse resultado, que consegue registrar a autoconsciência da humanidade, garante à arte a mais autêntica prova da imanência humana.

Gênese, desligamento e desenvolvimento do reflexo estético da realidade

Depois de termos debatido os conceitos de antropomorfização, desantropomorfização, imanência e transcendência e, com isso, a partir do cotidiano, demonstrado algumas aproximações e alguns distanciamentos entre o complexo da ciência, da arte e da religião, agora temos melhores condições de adentrar no debate da origem, desprendimento e evolução do reflexo estético.

Como destaca Marx (2004) nos *Manuscritos econômicos e filosóficos*, a evolução dos cinco sentidos humanos é o resultado de toda a história universal. Portanto, a gênese histórica da arte, tomando como referência o seu produtor, bem como o referencial da recepção artística, precisa ser tratada no marco da história dos cinco sentidos humanos que é, por sua vez, o marco da história universal. E o desenvolvimento desses sentidos, inclusive seu refinamento e diferenciação, como escreve Lukács, dependente completamente do trabalho.

Por mais inconsciente que seja esteticamente esse desenvolvimento, ele é, a certa altura, pressuposto para o início da atividade artística. Pela dificuldade de se conceituar a arte, o esteta utiliza, de forma recorrente, o recurso da aproximação e do distanciamento entre arte e ciência. A passagem abaixo demonstra a utilização desse recurso. Sobre o incipiente desenvolvimento das forças produtivas na idade da pedra, ele escreve:

A fase na qual se buscam e conservam pedras adequadas para algum uso supõe já tentativas do tipo de reflexo da realidade de que logo nasce a ciência. Pois faltava certa capacidade de abstração, de generalização das experiências

do trabalho, superando impressões subjetivas, pouco ordenadas, para poder apreciar claramente a conexão entre a forma de uma pedra e sua adequação para determinadas ações. (Lukács, 1966b, v.2, p.219)

Nesse nível de desenvolvimento das capacidades humanas, é impossível se pensar em arte. Isso exigiria, em primeiro lugar: “Que a pedra fosse já esculpida ou polida, transformada em ferramenta pela mão humana; mas mesmo que isso bastasse: pois a técnica utilizada talvez não permitisse nem sequer a recepção inconsciente de motivos artísticos a não ser em um nível relativamente alto de desenvolvimento social” (Lukács, 1966b, v.2, p.219).

Como forma de clarear um pouco mais que a esse nível de desenvolvimento não se poderia conceber a arte, o autor entende que o aparecimento do “simbolismo” surge posteriormente ao desenvolvimento dos sentidos. Tal desenvolvimento, por sua vez, apenas pode se conseguir graças ao trabalho. As investigações de Ernst Fischer (1967) corroboram com esse argumento quando demonstram o desenvolvimento lento do signo, em relação à linguagem. Para Lukács, o conceito e a expressão do “simbolismo” não é uma adição do sujeito ao modo objetivo pelo qual os objetos aparecem, mas um ulterior desenvolvimento, a elaboração e afinação de seu reflexo. Para ilustrar essa tese, o filósofo húngaro utiliza o exemplo do desenvolvimento da visão, quando se encontra em condições de captar visualmente o peso, a estrutura material dos objetos, entre outros aspectos, sem ter que, para realizar tal captação, apelar ao tato. Como explicação para esse fato, o autor aponta para as circunstâncias primitivas, em que as características visuais dessas propriedades não são diretamente impressionantes, razão pela qual o olho não pode vê-las em um nível primitivo de desenvolvimento. A função de captá-las geralmente ocorre por intermédio do tato. Esses elementos são objetivamente da capacidade visual dos objetos. Coube ao idealismo expressar com a palavra “simbolismo” esses descobrimentos realizados pelo processo do trabalho, pela divisão do trabalho entre os sentidos que é fruto, inapelavelmente, daquele processo. Portanto, o estreitamento do campo de reflexo visual é objetivamente adquirido pela divisão social do trabalho.

Para os problemas do campo estético, seguramente o processo de refinamento dos sentidos tem um interessante incremento com a divisão social do trabalho e com o advento do ócio, visto que tais refinamentos ampliam as possibilidades do reflexo artístico.

A forma idealista – como em geral a arte é analisada – que nos dias atuais ganha grande reforço das teorias pós-modernas, causa sérias distorções nas análises sobre o complexo artístico. Não se pode considerar a arte, conforme debatido acima, como algo apriorístico ao ser social, isto é, inato ao homem, independente de seu desenvolvimento genético e histórico-social. Hoje em dia, diz o filósofo húngaro, “[...] ao cabo de uma grande evolução cultural, é impossível eliminá-la inclusive da imagem antropológica do homem” (Lukács, 1966b, v.2, p.240-1). O autor insiste na necessidade de ruptura com o idealismo, pois, en-

tre outras coisas, é preciso saber evitar a distorção de enxergar nas propriedades humanas hoje já óbvias (consideradas “naturais” pelos idealistas), certas deformidades, convertendo-as “em abstratas essencialidades supra-históricas”.

A precisa distinção entre arte e trabalho é o ponto modal do qual se pode retirar os elementos necessários para a comprovação de que aquela categoria não é inata, mas que depende do desenvolvimento coletivo da sociedade. Mesmo sendo difícil tal diferenciação ela é necessária e possível de ser apreendida; mesmo considerando, como entende o esteta, que essa distinção não pode ser mais do que as próprias objetivações, sua linha divisória é exatamente o ponto onde termina a necessidade utilitária imediata do trabalho e se inicia o processo estético que, por sua vez, não tem utilidade imediata, mas mediata.

Mesmo quando ainda não tinha consciência disso, o homem já dispunha de um ritmo em seu corpo, composto pela pulsação, respiração, batimentos cardíacos, entre outros elementos. Em diversas formas externas a ele, na natureza, esse ritmo também já existia, por exemplo, fases da lua, sequência noite e dia, estações do ano, entre outros fatores. Quando o homem descobre, e isso somente foi possível com o desenvolvimento do trabalho, que há em seu corpo um ritmo, ele está em condições de fazer outra descoberta ainda mais sensacional. Isso ilustra bem a escolha do mote da *Estética* feita por Lukács, “não sabem, porém o fazem”, expressão pinçada das pesquisas de Marx.

Inicialmente, nos estágios primitivos, os adornos incorporados pelo ser humano no local de trabalho e em seus instrumentos, a decoração das ferramentas, entre outras ilustrações desse tipo, funcionavam como reflexos antropomorfizadores dos elementos estéticos que ainda não representavam mediações diretamente quantitativas e qualitativas no processo de produção. Eram usados apenas como uma espécie de excesso que não conseguia acrescentar nada à utilidade efetiva, factual, do trabalho. De modo contrário, o reflexo desantropomorfizador é quem introduz mediações que garantem o aumento do efeito útil imediato do trabalho.

No processo de trabalho cotidiano, a descoberta do ritmo potencializa a produção. Seu momento mais importante no processo produtivo é a incorporação de certo aligeiramento que, por seu turno, cria facilidades para o trabalho, constituindo, por assim dizer, a função originária do ritmo na sociabilidade humana. O homem, por exemplo, ao ritmar seus movimentos para quebrar pedras, ou como forma de facilitar qualquer outra atividade que necessite da ordenação dos movimentos físicos, descobre que o próprio corpo pode ser utilizado de modo que a produção do trabalho desempenhado aumente consideravelmente. Quanto mais ele entende esse ritmo, mais consegue uma proporção direta de sua ordenação às necessidades da produção. Isto é, naquela remota cotidianidade, o ritmo põe na vida humana um aumento quantitativo-qualitativo, melhorando o rendimento da produção e, ao mesmo tempo, apresenta ao corpo do homem um alívio das tarefas do trabalho. Essa conjunção de fatores acaba por revelar ao

sujeito que age nessa cotidianidade um elemento ontológico dos mais importantes para o posterior desenvolvimento social: a autoconsciência do homem que trabalha. Para recuperar o mote de Marx, lembrado acima, as contradições da evolução social revelam ao homem que é ele quem produz a si próprio.

Essa revelação faz desencadear uma série de importantes momentos mediadores. Como seguidamente registrou Lukács, para a estética, a descoberta do registro da autoconsciência humana é ainda mais importante. Utilizando as palavras do próprio filósofo: “[...] o primeiro desses momentos mediadores será seguramente a satisfação pelo melhor rendimento e alívio do trabalho, e antes de tudo a autoconsciência do homem trabalhador, alimentada por essas vivências e experiências [cotidianas]” (Lukács, 1966b, v.2, p.273).

Chamamos esse processo de primeiro estágio do ritmo, ou ritmo puramente útil. Há nesse primeiro estágio um tráfego, uma transição pela qual, ele se eleva ao segundo. Sempre considerando a dialética do real, ao descobrir em seu corpo esse importante elemento, que o faz produzir mais, ter controle sobre a produção, o homem se compraz com a satisfação de aumentar a produção, ao mesmo tempo em que verifica determinado prazer corpóreo em ritmar seus movimentos – basta pensar na satisfação que o praticante contemporâneo de uma academia sente ao terminar sua série de exercícios de ginástica, ou mesmo de musculação. Essa utilidade do agradável é o elemento responsável por propiciar ao ser social, ainda em remoto desenvolvimento de suas forças produtivas, o segundo estágio do ritmo, a satisfação espiritual, ou seja, o seu caráter estético.

Em resumo, com a descoberta do ritmo o homem o utiliza de forma eminentemente utilitária, para produzir mais e melhor, porém esse caráter utilitário, também lhe proporciona satisfação física, pessoal. Esse tipo de satisfação, ainda puramente útil, trafega para outra forma, mais elevada, mais requintada, fora da produção. Do ritmo do trabalho se desprende o puramente útil, que passa pela utilidade do agradável e desemboca na satisfação do espírito, puramente estética. Uma observação importante é perceber que jamais a satisfação estética poderá ser conseguida sem uma relação, mesmo que de dependência/independência ontológica e autonomia relativa, com a materialidade da vida cotidiana, demandada pelo trabalho.

A verdadeira arte, como indica o esteta, guarda um ponto de convergência entre sua verdadeira gênese: o trabalho, e sua autêntica vigência: o mundo concreto das pessoas humanas. Porque ela é o descobrimento e a manifestação, a ascensão de uma vivência e “[...] de um momento da evolução humana que formal e materialmente merece ser assim fixada” (Lukács, 1966b, v.2, p.260). A arte é, em todas as suas fases, um fenômeno social, tendo como objeto e fundamento a existência social da humanidade.

Com o debate exposto sobre a gênese, o desligamento e o desenvolvimento da arte, mesmo que de forma sintética, precisamos agora resumir o entendimento que o autor faz da relação: “homem inteiro homem, homem inteira-

mente”. O esclarecimento dessa relação possibilitará uma melhor compreensão de como a arte soergue o ser social a um patamar privilegiado, que mesmo estando imerso em seu cotidiano, ele é alçado em um processo catártico, conectando-se ao mais elevado nível de humanidade. Tal discussão possibilitar-nos-á ainda, expor uma exemplificação mais aproximada da tese levantada anteriormente, de que a arte é a prova privilegiada da imanência humana.

Para Lukács, existem dois problemas para se compreender a relação homem inteiro, homem inteiramente. O autor adianta que é preciso levar em conta sua contraditoriedade e sua complementaridade. O mais importante, nesse caso, como insiste o filósofo, é o comportamento estético. Nas palavras de Lukács (1966a, v.1, p.79):

[...] o homem inteiro o que se expressa em uma tal extrema especialização, mesmo que com a importante modificação dinâmico-estrutural (a diferença do caso médio da vida cotidiana) de que suas qualidades, unilateralmente mobilizadas, concentram-se, por assim dizer, sobre aquela ponta que se orienta à objetivação montada pelo contexto. Por isso, quando adiante falarmos desse comportamento, falaremos do “homem inteiramente” (referente a uma determinada objetivação) em contraposição ao homem inteiro da cotidianidade, o qual, dito graficamente, está orientado à realidade com toda a superfície de sua existência.

Para o autor, essa contraditoriedade tem que ser radicalmente levada ao extremo. Porém, ao se fazer isso não se deve descuidar das transições existentes, infinitamente matizadas. Por mais que alguns processos de trabalho (de arte e de ciência) sejam para a vida do homem inteiro, fenômenos de transição para superação dessa contraditoriedade, “[...] não abarcam mais que uma parte da vida cotidiana. Nas demais partes, pela natureza da coisa, tem que predominar o outro princípio, mais desembaraçado, mais relaxado, menos finalisticamente orientado, que agrupa os homens.” (Lukács, 1966a, v.1, p.79). Como exemplos de eventos cotidianos efetivados pelo homem inteiro, além do próprio processo de trabalho, que o podem levar ao processo de transição da contradição, o filósofo aponta o esporte (quando em atividade sistemática), o jogo e o diálogo – quando este chega à discussão temática. Não obstante, a grande escala de matizes de transição não produz a superação radical da contradição. Acreditamos, inclusive, que com ela, acrescenta o autor, “[...] não somente se clareia a necessidade da intricação pela qual o comportamento do homem inteiro passa ao do ‘homem inteiramente’, mas que, ademais, precisa-se da fundamentação deste naquele, sua recíproca fecundação e elevação evolutiva” (Lukács, 1966a, v.1, p.80).

As palavras da pesquisadora Adéle Araújo (2013) são profundamente claras quando se referem à relação recém-estudada. Os dois momentos, para a autora, relacionam-se reciprocamente na vida dos homens que a vivem e encontram na arte, como campo de graduação elevada por excelência do gênero humano, a síntese capaz de proporcionar ao ser social a possibilidade da transfe-

rência da condição de homem inteiro ao momento de homem inteiramente na interconexão, também recíproca, entre o criador e o receptor artístico. Portanto, precisamos levar em conta que o tráfego de um momento a outro, ou seja, da condição de homem inteiro à condição de homem inteiramente, pretende retirar o ser social imerso em sua vida cotidiana (homem inteiro), para que ele possa acessar, mesmo que de forma momentânea, um mundo qualitativamente distinto (homem inteiramente).¹⁰

As inferências de Araújo (2013, p.69), além de realizarem uma síntese considerável, conseguem exemplificar a importância da relação homem inteiro, homem inteiramente para a *Estética* de Lukács, contemplando satisfatoriamente nossas pretensões. Por essa exposição de motivos, a escolhemos para encerrar nossas considerações a respeito do debate em foco. “A arte, na medida em que acessa os elementos constitutivos da elevação humana, soergue o homem em sua forma superior de abstração, pois o distancia, mesmo que seja somente em poucos instantes, da forma de ser da vida cotidiana.”

Notas conclusivas

Conforme anunciamos, pretendemos, neste ensaio, a partir de um diálogo imanente com a *Estética* de Lukács, apresentar nossas considerações sobre algumas das categorias mais utilizadas por esse filósofo para conceber sua estética. Com base na tese pela qual a arte consegue limpar a opacidade da vida cotidiana, ou seja, depurar as heterogeneidades da esfera da vida diária, criando determinado campo homogêneo nesse escopo social, discutimos os conceitos de: atropomorfização, desantropomorfização, imanência, transcendência, entre outros. O esclarecimento de tais categorias permitiu a comunicação, apoiada no recurso de aproximação e distanciamento entre os reflexos do cotidiano, da ciência, da arte e da religião, demonstrando como o complexo artístico consegue elevar o sujeito, imerso no dia a dia, a um patamar superior de objetivações, tirando-o de sua condição de homem inteiro, que vive um cotidiano terreno, até soerguê-lo à condição de homem inteiramente.

Seguindo as orientações plantadas pelos estudos lukacsianos sobre o campo estético, procuramos identificar, com base nas mediações obtidas a partir da centralidade do trabalho, os tipos de reflexos existentes na vida cotidiana e como alguns deles se desenvolvem e se diferenciam dos demais até atingirem determinado grau de objetividade superior. Reconhecendo as dificuldades de obter uma precisa distinção entre trabalho e arte, pressupomos, com o filósofo, a não existência de um caráter inato nesta categoria. Lukács entende que o nascimento, o desligamento e o desenvolvimento da arte dependem do desenvolvimento coletivo da sociedade, portanto, do trabalho, mantendo com este uma posição ontológica de autonomia relativa. O ponto que determina a necessidade utilitária imediata do trabalho é apresentado pelo esteta como a linha divisória em que especificamente nasce o reflexo estético. À descoberta do ritmo é atribuído esse importante momento: a transição do meramente útil, passando pelo agradável

até atingir a satisfação espiritual, puramente estética. Com esse ponto de partida em mira, e com a importante advertência de que essa satisfação estética não se desliga ontologicamente da materialidade da vida cotidiana, avançamos para melhor aclarar nossas considerações, que estão, confessadamente, em processo de amadurecimento. Nossa exposição, portanto, inconclusa, pretende, em suas linhas finais detalhar melhor o processo de aproximação e de distanciamento entre ciência, religião e arte.

Enquanto a pretensão da verdade, do reflexo correto do real é o espaço pelo qual a ciência e a religião, inevitavelmente, colidirão; entre o complexo religioso e o complexo artístico, de forma distinta, será exatamente a antropomorfização do reflexo que garantirá o terreno de encontro e concorrência entre estas duas esferas. Já para entender – como escreve o filósofo – a separação entre ciência e religião é preciso compreender primeiro a base do antagonismo entre elas. O debate até aqui exposto é suficiente para sustentar tal polêmica na necessidade de personificação que nasce já em níveis primitivos, no começo do domínio do conhecimento humano sobre a realidade. Enquanto o reflexo da ciência precisa resumir, na teoria, os resultados puramente científicos, como são em si, independentes da consciência do homem – logo, de forma desantropomórfica – e fazê-los, por sua vez, ter finalidades práticas, úteis para a vida humana; ao buscar um critério de verdade para suas crenças, o reflexo religioso precisa que o sujeito acredite que os acontecimentos dependem de sua vontade, isto é, de modo antropomórfico, mesmo que essa vontade dependa de uma força transcendente para existir.

Após conhecermos as legalidades que aproximam e distinguem a ciência da religião, precisamos reforçar as diferenças e proximidades entre religião e arte. Ao contrário daquele complexo social, a arte não procura qualquer caráter de realidade objetiva, comprovação verídica das formações que produz, ela objetivamente aponta para uma mera reprodutividade antropomorfizadora e antropocêntrica do mais-aqui, do *hic et nunc*. Isso não significa, jamais, que a arte carregue uma humilde limitação perante a religião. Essa intenção objetiva do reflexo artístico contém, ao fim e ao cabo, uma total recusa a toda e qualquer forma de transcendência, contrapondo completamente a arte – mesmo sendo antropomórfica – ao reflexo religioso.¹¹

Em sua autenticidade, a arte, como aponta Lukács, carrega em si o compromisso com o desvelamento das verdadeiras manifestações humanas (geralmente ocultas), com a ascensão das experiências e vivências de cada um dos momentos da história social, em seus aspectos formais e materiais, que precisam ser fixados na memória humana. Esse fenômeno social chamado arte busca, em qualquer uma de suas fases, o fundamento da existência social da humanidade. Ao registrar essa busca do homem por sua inteireza, o complexo artístico soergue o ser social, elevando-o da imersão do cotidiano, alçado pelas mãos de um processo catártico, a um nível destacado de humanização: é o que chamamos, com Lukács, tráfego do homem inteiro ao homem inteiramente.

Por ser centrada nas aspirações do homem que vive com os pés no cotidiano, interligado à sua mundanidade, esta comunicação aponta a concepção estética de Lukács como radicalmente distinta das que lhe antecederam, bem como das de seus contemporâneos. A proposta estética desse filósofo, que mergulha até a gênese do fato estético para encontrar sua estrutura, apresenta-se de forma inteiramente nova, pois confere à arte – por ser fruto das contradições existentes no meio histórico-social – o privilegiado papel de comprovar a imanência humana.

Notas

- 1 Advertimos, contudo, que em uma análise pormenorizada da *Estética*, de Lukács, outros conceitos, tais quais: reflexo, materialismo espontâneo, linguagem, sinalização de terceira ordem, analogia, magia, religião, animismo, senso comum, costume, ética, entre alguns outros, não poderão ficar de fora.
- 2 Lukács (1966a, v.1, p.43) afirma ser “claro que na forma do trabalho capitalista praticado atualmente as categorias científicas têm muito maior importância que no passado”.
- 3 Lukács (1966a, v.1, p.50) indica que para analisar o homem primitivo e sua relação com o entendimento do real é preciso verificar, por exemplo, que várias pesquisas sobre a pré-história “[...] sinalizaram certa afinidade entre a magia primitiva e o materialismo espontâneo”. Porém, o autor adverte que “[...] há uma diferença qualitativa importante, e historicamente determinada, entre a complementação idealista (religiosa, mágica, supersticiosa) do materialismo espontâneo se encontre, por assim dizer, apenas nas margens das imagens práticas do mundo, ou que encobre emocional e intelectualmente os fatos estabelecidos pela dita imagem”.
- 4 Esse autor acrescenta ser óbvio o incremento qualitativo que a atividade artística propicia nas tendências nascidas do trabalho, desenvolvendo-as (Lukács, 1966a, v.1, p.244).
- 5 A ética é, segundo o esteta, o verdadeiro campo de batalha entre a imanência e a transcendência. O autor lamenta o fato de não poder tratar na sua *Estética* essa importante polêmica.
- 6 Lukács ainda acrescenta que essa doutrina foi muito bem formulada por Gordon Child, sob a expressão: “*man makes himself*”, em texto denominado de “*What happened in history*”.
- 7 Lukács acrescenta que há muito tempo várias e geniais concepções de mundo se encorajavam nesses pressupostos. Na Antiguidade, o esteta cita Aristóteles e Epicuro; já na era Moderna, ele lembra os nomes de Spinoza e de Goethe. O autor lembra, ainda, que, nesse contexto, desempenha um destacado papel a teoria da evolução biológica, a constante aproximação à origem da vida na interação de legalidades físicas e químicas.
- 8 A fé, como escreve Lukács, não é uma opinião, um estágio prévio ao conhecimento, um saber imperfeito, ainda por ser verificado, mas, pelo contrário, trata-se de um comportamento que abre – o solo – o acesso aos fatos e as verdades da religião, e que, ao mesmo tempo contém a disposição de se conseguir verificar tais fatos. Fé e fé cotidiana são assim diferenciadas: “Quando ‘creio’ que meu avião vai alcançar seu destino sem

acidentes estou realizando um ato de pensamento e sentimento muito distante do que realizo quando creio que Cristo ressuscitou” (Lukács, 1966a, v.1, p.122).

- 9 Lukács (1966a, v.1, p.143), em diálogo com Feuerbach e Lenin, escreve: “Feuerbach que há muito combinou o caráter de realidade das religiões vendo nelas, entre outras coisas, meros produtos da fantasia humana, escreveu a este respeito: ‘a religião é poesia. Sim, o é; com a diferença referente da poesia, e referente da arte em geral, que a arte não apresenta suas criaturas mais que como o que são, como criaturas da arte; enquanto que a religião apresenta seus seres imaginários como seres *reais*.’ [Lenin assim resumiu esse pensamento]: A arte não exige o reconhecimento de suas obras como realidade” (itálico do original).
- 10 É necessário enfatizar, no entanto, com Araújo (2013), que o homem inteiramente nunca deixa de ser inteiro, quer dizer, isso bem entendido sob efeito da natureza dialética dessa relação. As duas configurações convivem no mesmo indivíduo, em alguns momentos uma pode se destacar com relação à outra. Vale ressaltar que, nos tempos atuais, trafegar entre o homem inteiro e o homem inteiramente é um momento raríssimo, dada as condições objetivas que fragmentam o homem, desferindo profundos golpes em sua humanização.
- 11 Sobre esse debate, Lukács (1966a, v.1, p.144) escreve o seguinte: “A autolimitação à reprodutividade cismundana implica, por uma parte, o direito soberano do criador artístico a transformar a realidade e os mitos segundo suas próprias necessidades (e mesmo que esta necessidade esteja condicionada socialmente não altera o fato básico). Por outra parte, a arte converte artisticamente em cismundanidade toda transcendência, põe-na, como coisa a representar, ao mesmo nível que o propriamente cismundano”.

Referências

- ARAÚJO, A. C. B. *Estética em Lukács: reverberações da arte no campo da formação humana*. Fortaleza. 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Educação. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2013.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- LUKÁCS, G. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966a. s.d., v.1.
- _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966b. s.d., v.2.
- MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora da Unesp, 2008.
- VELOSO, C. *Luz do sol*. Disponível em <<http://letras.mus.br/caetano-veloso/44742/>>. Acesso em: 18 set. 2013.

RESUMO – A partir de uma análise imanente, esta comunicação dialoga com a *Estética* de Lukács, apresentando algumas das principais categorias utilizadas por esse filósofo para edificar uma nova proposta sobre o campo estético. A tese central do autor considera que a arte partilha de uma condição especial da relação objeto-sujeito, em que a produção de um determinado campo homogêneo, pelo artista, lapida as opacidades da

vida cotidiana, possibilitando a elevação do ser social a um patamar superior de objetivação, soerguendo a humanidade à condição de registrar sua autoconsciência. A arte, com essa elevação, comprova a imanência humana. Para desenvolver essa investigação, o autor procura identificar, com base nas mediações obtidas a partir da centralidade do trabalho, os tipos de reflexos existentes na vida cotidiana e como alguns desses reflexos se desenvolvem e se diferenciam dos demais até atingirem determinado grau de objetividade superior.

PALAVRAS-CHAVE: Trabalho, Arte, Cotidiano, Ciência, Imanência humana.

ABSTRACT – From an immanent analysis, this papers dialogues with Lukács aesthetics, presenting some of the main categories used by the philosopher to build a new proposal about the aesthetic field. The central thesis is that that art shares a special condition of the subject-object relation, in which the production of a certain homogeneous field by the artist refines the opacities of everyday life, enabling the rise of the social being to a higher level of objectification, uplifting humanity to the condition of recording its self-awareness. Art, with this elevation, confirms human immanence. To carry out this investigation, we strove to identify, based on mediation derived from the centrality of work, the kinds of reflections that exist in everyday life and how some of these reflexes develop and differ from the others to achieve a certain degree of superior objectivity.

KEYWORDS: Work, Art, Everyday life, Science, Human immanence.

Deribaldo Santos é doutor em Educação Brasileira pela Universidade Federal do Ceará, professor da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central da Universidade Estadual do Ceará, do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE/UECE) e do Mestrado Acadêmico Intercampi em Educação e Ensino (MAIE/UECE).

@ – deribaldo.santos@uece.br

Recebido em 15.1.2014 e aceito em 13.9.2014.

¹ Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza /Ceará, Brasil.