TRABALHO, ESTÉTICA, ARQUITETURA

a contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARQUITETURA, URBANISMO E TECNOLOGIA

TRABALHO, ESTÉTICA, ARQUITETURA:

A contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre
a responsabilidade social do arquiteto

José Rodolfo Pacheco Thiesen

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em
Arquitetura e Urbanismo do Instituto de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. João Marcos de
Almeida Lopes

São Carlos
Março de 2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

T439t Thiesen, José Rodolfo Pacheco
Trabalho, estética, arquitetura: a contribuição de
György Lukács para um estudo crítico sobre a
responsabilidade social do arquiteto. / José Rodolfo
Pacheco Thiesen; orientador Prof João Marcos de
Almeida lopes. São Carlos, 2015.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em
Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo,
2015.

1. Trabalho. 2. Estética. 3. Arquitetura. 4. György
Lukács. 5. Marxismo. I. Título.

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto e Urbanista **José Rodolfo Pacheco Thiesen**

Título da dissertação: "Trabalho, estética, arquitetura: a contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto".

Data da defesa: **27/03/2015**

Comissão Julgadora:

Resultado:

Prof. Dr. **João Marcos de Almeida Lopes (Orientador)**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP)

aprovado

Prof. Dr. **Ruy Sardinha Lopes**
(Instituto de Arquitetura e Urbanismo – IAU/USP)

aprovado

Prof. **Sergio Ferro Pereira**
(Escola de Arquitetura de Grenoble – França)

(aprovado)
por voto conferência

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: Prof. Dr. **Márcio Minto Fabrício**

Ao vô Erasmo (*in memoriam*) e à vó Tereza.

Agradecimentos

Ao prof. João Marcos Lopes, orientador que viajou comigo aos "orientes" de Lukács.

Aos profs. Sérgio Ferro e Ruy Sardinha Lopes, membros da banca de qualificação e da banca final.

À minha companheira, Maiári, e aos amigos e camaradas, que além de amigos, companheiros e camaradas, são interlocutores, preocupados com a teoria pelo desejo de transformar o mundo. Especialmente Fausto e Nana. São vários nomes, mas gostaria de destacar ainda os de Giovanny Simon e Alcides Remijo (o Cidão). Também Geraldo Barbosa, com quem aprendi o essencial sobre o método de Marx.

Ao prof. Juarez Duayer, sempre disposto a defender as ideias de Lukács, que prontamente aceitou o convite para fazer uma série de viagens até São Carlos para ministrar uma disciplina no PPG-IAU.

Ao pessoal da Usina-ctah, onde parte importante dessa dissertação foi construída coletivamente. Lembro ainda as conversas profundas em conteúdo apesar dos ambientes pouco acadêmicos: almoços com Sandro e dentro de ônibus chacoalhando com Danilo.

Ao pessoal do grupo de pesquisa Habis: Bianca, Thiago, Akemi e demais.

Aos colegas de mestrado, especialmente Daniel e Milena. Também Nati, Arthur, Ariel, Gabriel, Sabrina, Gäel, e segue.

Aos leitores atentos, especialmente Tânia Cruz.

Ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP. E à CAPES, pela bolsa de mestrado, condição material para o trabalho.

A meus pais, Juarez e Elzi, e Rangel, irmão, pelo aprendizado e suporte de toda vida.

E a todos que também contribuíram de uma forma ou de outra...

RESUMO

TRABALHO, ESTÉTICA, ARQUITETURA: A contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto.

THIESEN, José Rodolfo Pacheco. **Trabalho, estética, arquitetura:** a contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto. Dissertação (Mestrado - Área de concentração: Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

György Lukács, filósofo húngaro, é autor de uma vasta produção teórica. Nos anos 1950 e 1960, em seu período de maior maturidade, Lukács dedicou-se à formulação de uma *Estética* e de uma *Ontologia do ser social*, obras nas quais buscou retomar e desenvolver temas que se situam nos fundamentos do pensamento de Marx e Engels. Entre esses temas, figurou com importância crescente o tratamento dado à categoria *trabalho*. Em sua última grande obra teórica, *Para uma ontologia do ser social*, Lukács situa o trabalho como categoria fundante do ser social e fonte primária da contradição entre teleologia e causalidade. Antes disso, em sua *Estética I*, Lukács já havia posicionado o trabalho e a *vida cotidiana* com centralidade em relação às reflexões sobre a arte e a estética, chegando inclusive a realizar formulações específicas sobre a arquitetura. O presente trabalho retoma algumas dessas reflexões de Lukács, o que inclui um retorno também à questões fundamentais colocadas por Marx e Engels, e confronta essas reflexões com elementos da tradição teórica marxista que se construiu no Brasil em torno da produção teórica de Sérgio Ferro. Assim, o presente trabalho sugere a possibilidade de realização da investigação em torno dos problemas relacionados ao reflexo estético arquitetônico situando a arquitetura dentro do âmbito (o mais amplo possível) da *práxis social*, passando nessa trajetória pelos âmbitos da construção e da economia política. A partir dessa possibilidade, ensaiamos reflexões sobre os fundamentos do reflexo estético arquitetônico e sua relação de constrangimento pelo modo de produção capitalista. Essas reflexões abrem questões para a pesquisa a respeito da *responsabilidade social do arquiteto*, ou seja, a respeito de quais caminhos pode tomar a ação dos arquitetos interessados na libertação da criação, da produção e da fruição arquitetônica frente aos constrangimentos provocados pela dinâmica do capital.

Palavras-chave: Trabalho; Estética; Arquitetura; György Lukács; Marxismo.

ABSTRACT

LABOUR, AESTHETICS, ARCHITECTURE: The contribution from György Lukács for a critical study on the social responsibility of the architect

THIESEN, José Rodolfo Pacheco. **Trabalho, estética, arquitetura:** a contribuição de György Lukács para um estudo crítico sobre a responsabilidade social do arquiteto. Dissertação (Mestrado - Área de concentração: Arquitetura, Urbanismo e Tecnologia) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2015.

The Hungarian philosopher György Lukács is the author of a vast theoretical production. In the 1950s and 1960s, his period of greatest maturity, Lukács devoted himself to the formulation of an *Aesthetics* and an *Ontology of the social being*, works in which he sought to recapture and develop themes which are located in the basis of Marx's and Engels' reasoning. Among these issues, he focused on the treatment given to the *labour* category with increasingly importance. In his last large theoretical work, *Ontology of social being*, Lukács places the labour as a foundational category of the social being and primary source of the contradiction between teleology and causality. Earlier, in his *Aesthetics I*, Lukács positioned the labour and *everyday life* with centrality in relation to reflections on art and aesthetics. In this work he even performs specific formulations on architecture. This dissertation refers to some of these reflections made by Lukács, which include also a return to fundamental questions raised by Marx and Engels, and confronts these reflections with elements of the Marxist theoretical tradition that was built in Brazil around the theoretical production of Sergio Ferro. Thus, this study suggests the possibility of carrying on a research around the problems related to the architectural aesthetic reflection, placing the architecture within the scope (the widest possible) of *social praxis*, passing by the fields of construction and political economy. From this possibility, we rehearsed reflections on the fundamentals of the architectural aesthetic reflex and its constraint relationship caused by the capitalist mode of production. These reflections open issues for research on the *social responsibility of the architect*, i.e., about the question of which paths can take the action of architects interested in the liberation of architectural creation, production and enjoyment front to the constraints caused by the dynamics of the capital.

Keywords: Labour; Aesthetics; Architecture; György Lukács; Marxism.

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
PARTE 1	12
Cap. 1 Uma abordagem preliminar a respeito de György Lukács.....	13
PARTE 2	34
Cap. 2 Alguns problemas de método	35
PARTE 2a.....	50
Cap. 3 Apontamentos sobre a categoria trabalho	51
Cap. 4 Trabalho e reflexo da realidade objetiva - diferenciação	65
Cap. 5 Antropomorfização, desantropomorfização, mímesis e evocação	83
Cap. 6 Arquitetura e Trabalho	95
PARTE 2b.....	112
Cap. 7 Trabalho e capital.....	113
Cap. 8 Capital e arquitetura	137
Cap. 9 A missão social da arquitetura	155
Cap. 10 A responsabilidade social do arquiteto.....	175
Referências	185

Apresentação

A dissertação de mestrado que aqui se apresenta é o produto final de uma pesquisa que se iniciou na segunda metade de 2011, quando foi elaborado o projeto de pesquisa intitulado "Sérgio Ferro e a Estética ao encontro de Lukács e a arquitetura". O autor do projeto, que veio a ser posteriormente o autor dessa dissertação, inquietava-se com posição solitária de Sérgio Ferro na defesa da necessidade de se levar a cabo uma reflexão teórica sobre a arquitetura que tivesse fundamentos na estética filosófica e cujo enraizamento mais profundo estivesse fincado no marxismo e na sua compreensão da categoria *trabalho*.

Ao tomar conhecimento da posição igualmente solitária de Lukács como, justamente, o autor de uma *Estética* cujo enraizamento mais profundo estava fincado no marxismo e na sua compreensão da categoria trabalho, o autor automaticamente formulou sua questão: é preciso descobrir aí, ou até mesmo construir aí, uma ponte, um encontro.

Tratava-se evidentemente de um questionamento pretensioso, mas que foi aos poucos sendo lapidado (sob a orientação certa do prof. João Marcos), até dar forma a um projeto de pesquisa mais maduro, que logo ganhou o título que agora dá nome à própria dissertação. Após consumada a pesquisa, ao longo de três anos, podemos afirmar: chegamos em algo que certamente superou com muita folga as expectativas do pesquisador, uma vez que a fertilidade das elaborações lukacsianas levam qualquer pesquisador por caminhos que antes seriam inimagináveis. Por outro lado, reconhecemos serenamente que esse resultado ainda encontra-se muito aquém da complexidade que o tema exige. O que temos aqui é apenas uma primeira aproximação.

Como primeira aproximação o texto terá cumprido uma função muito importante caso consiga despertar no leitor a curiosidade pelo aprofundamento no tema. Contudo, deixamos o leitor já avisado: embora o título anuncie a possibilidade de um debate sobre a responsabilidade social do arquiteto, não foi possível chegar propriamente até ele, a não ser de forma muito geral. O que conseguimos foi construir uma reunião de elementos que podem servir como fundamento para esse debate, uma espécie de antessala para ele. Como bem observou o prof. Ruy Sardinha Lopes, nisso talvez tenhamos reproduzido um certo "vício" de Lukács: sua produção teórica está repleta de "Prolegômenos".

O interesse pela produção teórica de Lukács tem experimentado um significativo crescimento no Brasil no último período. Esse fato contribuiu imensamente com o desenvolvimento de nosso trabalho. Hoje pode-se dizer que as obras do autor são acessíveis e contam com traduções da melhor qualidade. A trajetória de Lukács tem sido debatida constantemente em publicações e eventos acadêmicos e não acadêmicos. Com tudo isso, inteirar-se do conteúdo de suas formulações tornou-se uma tarefa possível a todos aqueles que alimentem tal interesse. Cabe agora, nos parece, desenvolver esse legado, não como exegese, mas como formulação criativa, que seja capaz de dar concretude a apontamentos gerais e abstratos que o filósofo húngaro deixou muito bem resolvidos.

O que buscamos construir nessa dissertação foi um movimento "descendente": do abstrato e universal ao concreto e singular; do que aparecia bem resolvido em Lukács àquilo que ainda não tem resposta. Construir um movimento "ascendente", inverso ao que propusemos, parece ser igualmente uma tarefa possível, mas que deve ficar para uma outra oportunidade. Ou seja, se o objetivo era construir uma ponte, buscamos começar construindo uma de suas metades, acreditando ser possível não só começar a outra, como fazer com que se encontrem no meio.

No final de março de 2015 essa dissertação foi defendida nas dependências da USP de São Carlos. Desde Salvador, Sérgio Ferro participou como membro da banca por vídeo conferência. Ao seu lado, mas a quase dois mil quilômetros de distância, estavam os professores Ruy Sardinha e João Marcos. O debate que então se deu foi extremamente rico, e nele justamente essa questão foi apontada: a partir das descobertas teóricas de Lukács a respeito do papel do trabalho no desenvolvimento do ser social, como descer ao solo concreto da arquitetura e realizar um movimento inverso, que leve da especificidade à generalidade?

Esse parece ser o desafio que se apresenta ao final dessa dissertação: construir o encontro, mediado pelo *trabalho*, entre *arquitetura* e *estética*.

São Paulo, maio de 2015

PARTE 1

Cap. 1 | Uma abordagem preliminar a respeito de György Lukács

"o pior socialismo é preferível ao melhor capitalismo"

| LUKÁCS, *apud.*, NETTO, 1983: 88

József Löwinger, pai de György Lukács, nasceu em Szeged, cidade húngara distante 170 quilômetros de Budapeste, no ano de 1855¹. Seu pai, o avô de Lukács, era um fabricante de colchas "mal alfabetizado". József, no entanto, conseguiu deixar a condição de pobreza e isolamento, mudar-se para Budapeste e tornar-se um importante executivo do banco Anglo-austriaco – um dos mais importantes da Hungria na época –, enriquecendo rapidamente (DEÁK, 1987). Ele tornou-se, assim, aquilo que se reconhece como um "novo rico".

Budapeste, capital da Hungria, nasceu como produto da fusão de duas cidades, nomeadamente Buda e Pest. Esta fusão ocorreu no ano de 1873 e, após consumada, deu origem a uma metrópole que rapidamente viu sua população atingir a marca de um milhão de habitantes². Segundo Sisa, Budapeste e Berlim eram as duas cidades que cresciam com maior velocidade em toda a Europa na virada do século XIX para o XX (SISA, 1998: 192). A fusão se deu em um momento em que o desenvolvimento urbano de Budapeste estava em plena aceleração, e o símbolo desta aceleração foi a construção da avenida Andrásy, ou a Andrásy út, em húngaro. A exemplo de muitas cidades europeias importantes nessa época, Budapeste abria novas avenidas espaçosas como resultado dos anseios de uma burguesia que já gozava de um poder bastante considerável³. Eram anseios liga-

¹ Os dados cronológicos foram pesquisados nas diversas obras de caráter biográfico a respeito de Lukács, sobretudo DEÁK, 1987; FREDERICO, 1997 e NETTO, 1983.

² No ano da fusão a capital tinha cerca de 300 mil habitantes, e logo em 1914 atingiu um milhão (SISA, 1998: 192).

³ A história da Hungria e da Áustria têm diversos pontos de intersecção, de modo que a leitura da obra de Carl Schorske, *Viena fin-de-siècle: Política e cultura* (SHORSKE, 1988),

dos à necessidade de reorganização destas cidades para que pudessem modernizar-se segundo os ditames de um capitalismo que dava seus primeiros passos em direção à entrada em sua fase imperialista.

fig. 1: József, pai de György Lukács.
Fonte: GLUCK, 1985

Segundo Sisa:

Em 1872 um consórcio internacional foi contratado pelo município para a execução do projeto. Após 1876 a Junta Metropolitana de Obras Públicas assumiu a questão. Por fim, os 115 edifícios ao longo da Sugárut [– nome original da avenida, que só depois recebeu o nome de Andrásy út. –] foram comprados ou construídos por famílias aristocráticas ou comerciantes novos ricos [*nouveaux riches merchants*] [...]. (SISA, 1998: 193 - tradução livre do autor)

Em meio a esses "novos ricos" estava József (DÉAK, 1987; LUKÁCS, 1999: 28). Os edifícios, construídos na principal avenida de uma metrópole europeia emergente no final do século XIX eram todos, inequivocamente, ecléticos. O ecletismo em arquitetura, na época, era como uma mercadoria de marca nos dias de hoje⁴. Ele tornava aparentemente indiferente um aristocrata tradicional de um "novo rico", mas ao mesmo tempo tornava impossível a confusão entre qualquer um desses dois tipos com um "pobre". O ecletismo era a revelação da distinção

é bastante indicada para conhecer o contexto do qual estamos tratando. O caso da Ringstrasse de Viena, analisado por Schorske, é emblemático, e sua comparação com o caso da Avenida Andrásy é quase inevitável. Sisa (1998) não escapa a essa comparação.

⁴ "[...]o problema do *parvenu* [(novo rico)] era [...] também o problema do historicismo: os elementos da arquitetura do passado eram a tentativa do dinheiro novo de parecer velho. Se o historicismo era um Estilo, era o 'Estilo *parvenu*'" (SCHWARTZ, 1996: 39 - tradução livre do autor).

de classe, por um lado, e por outro o apagamento da distinção entre as diferentes frações da classe dominante (ver SCHWARTZ, 1996).

Outro artifício cujo efeito era semelhante era o do sobrenome. Os sobrenomes da classe dominante dificilmente se deixavam confundir com os dos pobres. Por isso mesmo József Löwinger decidiu mudar de sobrenome para Lukács (pelo fato de soar mais húngaro, segundo DEÁK, 1987). Ele agora passou a se chamar József Lukács. E para garantir a total travessia do fosso de classes József conseguiu ainda uma terceira garantia: em 1901 o Rei-imperador Francisco José I – o último Habsburgo – concedeu à József o título de "von Szeged". Um "von" em um sobrenome alemão ou húngaro significa que algum antepassado já foi certamente aristocrata. Nosso personagem combinou, assim, três importantes formas de consolidar sua transição de classe: além de ir morar em um edifício eclético da Avenida Andrassy, József Löwinger transformou-se em József Lukács, primeiro, e depois em József Lukács von Szeged.

Foi em um dos 115 edifícios ecléticos da Avenida Andrassy, no mesmo ano de 1885 (ano em que as obras da Avenida foram concluídas), que nasceu o segundo filho de József com Adél Wertheimer⁵, cujo primeiro nome era György, ou Georg Lukács como ficou conhecido no Brasil por conta das traduções de suas obras para o espanhol. Após 1901, o "von" passa a ser incorporado ao nome de todos os herdeiros de József. György Lukács, portanto, foi e poderia ter continuado sendo György von Lukács, mas por opção, assim como seu pai (mas ao contrário), ele preferiu mudar de sobrenome, deixando o "von" de lado e tornando-se o autor sobre cujas formulações iremos nos debruçar daqui em diante.

Segundo Deák (1987), os filhos de József e Adél frequentavam as melhores escolas, eram cuidados por governantas francesas e inglesas e adquiriram fluência bilíngue em húngaro e alemão através da própria Adél. Daí sua paixão pela arte se inicia muito cedo, e sua sensibilidade é muito exercitada. Em 1902, aos 17 anos, Lukács viaja até a Escandinávia para encontrar Ibsen⁶, seu ídolo da literatura. Em seguida funda um grupo de teatro, que dura até 1908. Em 1910, em Berlim, é aluno de Georg Simmel.

Mas pelos olhos deste jovem que era apaixonado por arte e viajava pela Europa, nem tudo eram flores. Lukács, por uma série de motivos que não buscaremos

⁵ Adél era austríaca, segundo DEÁK, 1987.

⁶ Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês.

reconstituir aqui, alimentou em si próprio, desde muito cedo, um forte sentimento de rebeldia com relação ao presente em que vivia. O contato com Georg Simmel, nesse sentido, é crucial, pois ele dará vazão a esse descontentamento, e o transformará em formulação teórica. Simmel, sabemos, foi um pensador decisivo na constituição do pensamento alemão da virada do século XIX para o XX, pois trouxe grande originalidade à corrente neokantiana, que era já muito influente, e formulou alguns dos apontamentos decisivos para o nascimento da sociologia alemã, posteriormente desenvolvida por diversos nomes conhecidos – dentre os quais o de Max Weber é apenas o mais destacado. (ver TERTULIAN, 2008)

A crítica sociológica e filosófica de Simmel sobre o presente da virada do século na Alemanha tinha como centralidade a questão do "estilo de vida" do mundo moderno. Isto porque o cenário com o qual conviviam os alemães nesse período era um cenário que se transformava em um ritmo alucinado. O crescimento econômico capitalista acelerado da Alemanha fez com que as cidades se modificassem e assumissem um caráter completamente desconhecido para os espíritos formados em um mundo cujas relações se davam em um ritmo muito mais lento e pessoal. Estamos diante, mais uma vez, do processo de conformação da cidade segundo os ditames do capital.

fig. 2: Foto de cartão postal mostrando a Peterstraße, em Leipzig, em 1903. Uma demonstração do movimento nos centros comerciais das grandes cidades alemãs na virada do século (XIX-XX).

Fonte: www.ansichtskarten-info.de

O surgimento da "produção para o mercado", por exemplo, rompera com a relação pessoal entre produtor e comprador, típica do período anterior. Enquanto que antes se produzia para o cliente determinado que encomendava uma mercadoria, agora, a "grande cidade moderna", "alimenta-se quase que completamente da produção para o mercado, isto é, para fregueses completamente desconheci-

dos, que nunca se encontrarão cara a cara com os verdadeiros produtores" (SIMMEL, 2005: 579). O interesse de Simmel, no entanto, centrava-se nas consequências disso, como a questão da *dispersão da vida moderna*, que ele na verdade não sabia dizer exatamente se eram consequências ou se eram causas: "Com isso, o interesse das duas partes ganha uma objetividade impiedosa, seus egoísmos econômicos, que calculam com o entendimento, não têm a temer nenhuma dispersão devida aos imponderáveis das relações pessoais" (SIMMEL, 2005: 579).

O problema, portanto, aos olhos de Simmel, residia no fato de que o ser humano ia perdendo contato com sua verdadeira essência, que residia nos aspectos mais profundos da alma (no sentimento, por exemplo, em contraposição ao "entendimento"). Ele ia sendo "nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social" (SIMMEL, 2005: 577). Assim, Simmel direcionava suas preocupações, em última instância, para os efeitos psicológicos da vida moderna, o que expressa um interesse pelas questões sociais que influenciou significativamente o jovem Lukács⁷. Mas tudo isso era feito sob uma perspectiva filosófica ainda kantiana, muito embora seja perceptível o constante diálogo de Simmel com Marx.

Assim, para Simmel e seus seguidores, segundo um fundamento kantiano e a tradição idealista, a ética baseava-se não em uma conduta humana real, mas em um "dever-ser". A essência humana não seria algo histórico, construído pela prática humana efetiva e em constante transformação, mas sim algo baseado em um modelo idealizado, que era sempre o termo de comparação com a vida empírica. A vida empírica, a vida social real tal como ela se processa no cotidiano, não seria então o elemento no qual se devem buscar os fundamentos da sociabilidade humana. Ao invés disso, esses fundamentos só poderiam ser encontrados, segundo Simmel, nas "relações supra-empíricas" (SIMMEL, *apud.* TERTULIAN, 2008: 97), ou seja, em alguma esfera idealizada. Por isso, mais tarde, Simmel verá no fetichismo da mercadoria, por exemplo, não um fundamento da reificação das relações sociais no capitalismo, mas sim uma manifestação de algo supostamente mais profundo, por ele chamado de "tragédia da cultura". Nas obras do jovem Lukács, essa mesma dualidade entre ser real e dever-ser aparece sob os termos de uma oposição entre a "vida empírica" e uma suposta "vida autêntica" (ideal) (TERTULIAN, 2008: 97).

A crítica do jovem Lukács tinha como base a relação histórica entre a unidade e a separação destas duas esferas (a empírica, real, e a "autêntica", idealizada). Se-

⁷ "Em síntese, diria que Simmel trouxe à baila o caráter social da arte, transmitindo-me um ponto de vista sobre cuja base tratei da literatura" (LUKÁCS, 1999: 39).

guindo um raciocínio simmeliano, Lukács acreditava que a vida moderna despedaçara a unidade existente entre elas no passado. Assim como produtor e consumidor eram agora estranhos um ao outro (segundo enfatizava Simmel), para Lukács as almas de poeta e público também se desconstruíram no presente moderno. Esta análise unia, portanto, uma crítica ao presente com uma idealização do passado. Mais tarde, o Lukács já marxista chamará esse tipo de posição de "anticapitalismo romântico".

Em *A alma e as formas*, de 1910/11, Lukács expressa da seguinte maneira esse sentimento:

Houve tempos – acreditamos que existiram – nos quais o que chamamos de forma hoje, que procuramos com uma consciência febril e que arrancamos em nossos frios êxtases a título de ser o único subsistente (*als einzig Bleibendes*) ao que se transforma continuamente, houve tempos em que isso era apenas a linguagem natural da manifestação (*Offenbarung*), o não-entravamento dos gritos em sua irrupção, a energia imediata das emoções palpitantes. Tempos em que não se perguntava ainda o que poderia ser a forma, e em que não se separava ainda da matéria e da vida, em que não se sabia absolutamente que ela consistia em uma coisa diferente dessas últimas, em que não era nada mais do que a maneira mais simples, a via mais curta que conduz à harmonia de duas almas de mesma natureza, a do poeta e a do público. Hoje isso também se tornou problemático. (LUKÁCS, *apud.* TERTULIAN, 2008: 92)

Em *As grandes cidades e a vida do espírito*, Simmel afirmava que

se Nietzsche vê a condição para o pleno desenvolvimento dos indivíduos na luta mais brutal dos singulares, ou o socialismo, precisamente na manutenção do nível mais baixo de toda concorrência – em tudo isso atua o mesmo motivo fundamental: a resistência do sujeito a ser nivelado e consumido em um mecanismo técnico-social. (SIMMEL, 2005: 577)

Ao que tudo indica, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914, Simmel preferiu seguir a orientação de Nietzsche, e viu na luta mais brutal entre as nações singulares a condição para o pleno desenvolvimento de cada país, em especial da Alemanha⁸. Lukács, por sua vez, optou pelo socialismo e se separou definitivamente, do ponto de vista ideológico, de seu antigo mestre.

⁸ Sobre a trajetória de Simmel e seu posicionamento diante da I GM ver WAIZBORT, 2006.

Mas antes de Lukács aderir ao socialismo, uma transição se operou. A eclosão da Primeira Guerra Mundial só fez crescer no espírito de Lukács o sentimento de revolta contra a sociedade burguesa. Por essa via, Lukács encontra abrigo nas formulações teóricas de Hegel, e percebe as limitações de suas concepções filia-
das a um kantismo ainda não confrontado. Entre 1914 e 1915 Lukács redige *A teoria do romance*, obra que, juntamente com *História e consciência de classe*, ganhou intensa repercussão no seio do que depois ficou conhecido como "marxismo ocidental"⁹. As antigas preocupações históricas de Lukács, interpretadas de modo kantiano, como vimos, ganham agora um enfoque dialético e muito mais objetivo. Mas mais importante que isso: surge com força a sua preocupação com a *totalidade*. Um detalhe: é nesse período que Lukács começa a assinar seus textos sem o "von" que até então sempre se fazia presente.

A influência de Hegel sobre Lukács foi extremamente profunda, mas a sua fase hegeliana, que sequer existiu assim de forma tão pura, acabou sendo bastante curta se considerarmos que logo Lukács entraria em um período extremamente turbulento, do qual sairá profundamente transformado.

Diante da guerra, Lukács seguiu sua "ética de esquerda"¹⁰ e rejeitou radicalmente a posição adotada por Simmel. O que encantou Lukács naquele momento foi a posição solitária do comunista Karl Liebknecht no parlamento alemão: o único a votar contra a guerra. Mais para leste as coisas encontravam-se ainda mais agitadas: Lenin levantava, perante os olhos do jovem Lukács, uma bandeira muito frutífera perante a guerra, a de combatê-la enquanto uma guerra imperialista defendendo, no lugar dela, o internacionalismo proletário: voltar as armas contra os generais.

O meu ponto de vista na época era mais ou menos o seguinte: "Os exércitos alemão e austríaco talvez derrotem os russos, e aí os Romanoff cairão. Tudo bem. Também pode ser que os exércitos alemão e austríaco sejam derrotados pelo exército anglo-francês e que os Habsburgos e os Hohenzollern caiam. Tudo bem também. Mas, então, quem nos protegeria das democracias ocidentais?" Esta era a questão que se colocava. E aqui o senhor pode ver que minha oposição ao positivismo também tinha motivos políticos: por mais que eu condenasse a situação húngara, não estava preparado em absoluto para aceitar o parlamenta-

⁹ Sobre o "marxismo ocidental" e a relação de Lukács com essa tradição ver o artigo *Lukács e o marxismo ocidental* de José Paulo Netto (In: ANTUNES; RÊGO, 1996). Para uma opinião distinta ver, no mesmo livro, o artigo de Carlos Nelson Coutinho intitulado *Lukács, a ontologia e a política*.

¹⁰ No Prefácio de 1962 à *Teoria do Romance*, Lukács afirma que, na época em que escreveu a obra (1914-15) ele carregava dentro de si "uma fusão de ética de 'esquerda' e epistemologia de 'direita' (ontologia etc.)" (LUKÁCS, 2000: 17)

rismo inglês como solução ideal. Mas, naquela época, eu não via nada que se pudesse pôr no lugar do que havia. E é desse ponto de vista que a revolução de 1917 foi uma experiência tão significativa, pois lá de repente aparecia no horizonte que as coisas também poderiam ser diferentes. Qualquer que fosse a atitude que se tivesse em relação a esse "diferente", esse "diferente" modificou a vida de todos nós, a vida de uma parte considerável da minha geração. (LUKÁCS, 1999: 45-6)

Outubro de 1917 consumou a efetividade da posição de Lenin com relação à guerra, e o efeito respingou também na Hungria, aonde se organiza também um Partido Comunista. Lukács não hesitou em sujar os pés de barro e combater junto aos proletários. A história então condensa em muito pouco tempo acontecimentos muito significativos:

Lukács adere ao Partido Comunista húngaro em dezembro de 1918. Em fevereiro de 1919, após uma onda de repressão aos comunistas empreendido pelo governo húngaro de Karóly, Lukács é trazido para o Comitê Central do PC. Em 20 de março Karóly não suporta a pressão política e renuncia. Uma coalizão de comunistas e socialdemocratas assume o governo e instaura a "Comuna húngara" no dia seguinte. Esta República Proletária dos Conselhos dura apenas 133 dias. Lukács tem papel destacado no processo, principalmente por seu trabalho como vice-comissário do povo da Educação Pública¹¹. Durante estes anos Lukács dedicava-se também à redação de *História e consciência de classe*. (NETTO, 1983: 26-37)

Neste curtíssimo transcurso temporal, no entanto, não se deve pensar que Lukács tenha aderido de fato ao marxismo. Na verdade ele bem que pretendeu, mas a velocidade dos acontecimentos não permitiu que essa virada, naquele momento, passasse de uma mera intencionalidade.

entrei para o partido completamente despreparado [...], sob este aspecto, não aprendi absolutamente nada no partido. Os verdadeiros anos de aprendizagem forçada começaram com a ditadura e depois da sua queda, quando uma parte dos comunistas se esforçou para conhecer e assimilar o marxismo, entendido no sentido comunista da palavra. (LUKÁCS, 1999: 57)

¹¹ Apesar de não ser um estudo detalhado, destacamos a indicação de leitura do pequeno artigo de Juarez Duayer intitulado *Os Communards e a Arte: Courbet e Lukács*, que realiza um belíssimo resgate da experiência de Lukács como vice-comissário do povo na Comuna húngara. (DUAYER, 2011).

fig. 3: Lukács discursando aos revolucionários da comuna húngara em 1919.

Fonte: <http://epifenomenos.blogspot.com.br/2009/03/o-circulo-max-weber-de-heidelberg1.html>

Junto com a prática revolucionária, portanto, cresceu também imensamente o interesse pelo marxismo. Primeiramente, contudo, é preciso considerar que, em 1918, o "marxismo" era algo bastante diferente do que é hoje. Textos fundamentais de Marx, e de Engels, como os *Manuscritos econômico-filosóficos* e *A ideologia alemã* não passavam de manuscritos efetivamente. Não se sabia de sua existência, jamais haviam sido publicados em qualquer idioma, encontravam-se ainda da mesma forma como foram deixados pelos seus autores: como rascunhos. Somente em 1932 é que a maioria destes textos virá a público. Mesmo as obras mais conhecidas de Marx, como o próprio *O capital*, eram de difícil acesso¹².

Além disso, figuras como Lenin e Rosa de Luxemburgo ainda combatiam incessantemente contra as posições dogmáticas que dominaram toda uma geração de marxistas, a saber, aquela vinculada à última fase da II Internacional Socialista (1889-1916). Lukács de pronto enxergou nessas figuras grandes referências: ali estava a defesa do marxismo como uma teoria viva e aberta, e não um manual para contemplar o mundo de forma passiva. Lukács queria colocar no papel aquilo que observava no mundo, usando o marxismo como ferramenta metodológica. Os marxistas da II Internacional da época queriam ver no mundo a lógica que Marx tinha colocado no papel. (ver NETTO, 1981)

As posições da II Internacional representavam também o que havia de mais positivista no interior do marxismo. Como Lukács, mesmo muito antes de ser marxista, combatia o positivismo havia muito tempo, ele enxergou nas posições de Le-

¹² Ainda assim, segundo José Paulo Netto, por volta de 1910 Lukács já havia lido "*O Manifesto do Partido Comunista*, *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, *A Origem da Família, do Estado e da Propriedade Privada* e estudara cuidadosamente o primeiro volume de *O Capital*" (NETTO, 1983: 18). Contudo, em seguida, ele faz a ressalva de que a influência de Marx sobre Lukács nesse período é mínima, e que o próprio Lukács mais tarde faz a afirmação de que "Como é costumeiro num intelectual burguês, limitei a influência de Marx à Economia e, principalmente, à Sociologia" (LUKÁCS, *apud*. NETTO, 1983: 18).

nin e de Rosa elementos que dialogavam muito bem com suas posições pré-marxistas. É neste sentido que Lukács entra no campo de batalhas teórico interior ao marxismo e, de forma talvez bastante inesperada, coloca na roda uma posição extremamente original e que irá influenciar diversos pensadores daquela época até hoje. Estamos já falando do ano de 1923, em que é lançada a obra *História e consciência de classe*.

Cada um a sua maneira, alguns dos principais representantes do pensamento da II Internacional, Kautsky e Plekhanov, foram enfáticos em utilizar afirmações de Marx para se contrapor à estratégia e às táticas defendidas e levadas a cabo por Lenin na consecução da Revolução de 1917. Segundo eles, "os 'fatos' econômicos não autorizavam uma solução revolucionária da crise conforme a que Lenin concebia" (TERTULIAN, 2008: 42). Tratava-se de uma leitura extremamente positivista de Marx, que Lenin combatia de maneira muito perspicaz, utilizando-se das bases do próprio Marx. Lukács, no entanto, ao entrar na polêmica como um jovem revolucionário ainda inexperiente na seara marxista e carregando uma vasta bagagem kantiana e hegeliana, chega a se utilizar – em resposta ao apego aos "fatos" que tanto marcava a argumentação de Kautsky e Plekhanov – da afirmação do kantiano Fichte que diz: "Pior para os fatos" (LUKÁCS, *apud.*, TERTULIAN, 2008: 42).

Em 1920 Lukács teria publicado um texto em que discutia a tática dos comunistas com relação à questão parlamentar. Nele se revelava outro aspecto do pensamento lukacsiano da época: ao ecletismo e à formação marxista incompleta, somava-se um profundo esquerdismo, voluntarismo e messianismo em suas concepções políticas. No texto sobre a questão do parlamento Lukács afirmava que "assumir a atividade parlamentar, para um partido comunista, significa a consciência de que a revolução é impensável a curto prazo; é reconhecê-lo e confessá-lo" (LUKÁCS, *apud.* NETTO, 1983: 37). Após ler o texto, Lenin teria se manifestado dizendo que "O artigo do camarada G. L. é muito 'esquerdista' e muito ruim. O seu marxismo é puramente verbal" (LENIN, *apud.* NETTO, *id.*).

A verdade é que em *História e consciência de classe*, que se tornou a grande concretização teórica deste período do pensamento lukacsiano, Lukács operou uma fusão *sui generis* dos fundamentos filosóficos de Marx com os de Hegel. Nisso, o que ele conseguiu, segundo ele próprio, foi apenas se tornar mais hege-

liano do que o próprio Hegel¹³. Lukács deu à ideia hegeliana do "Sujeito-Objeto idêntico", que depois ele passou a considerar um "misticismo completo", a concretude de uma consecução que seria possível imaginar através da ação revolucionária do proletariado. Esta ideia de Hegel, a do "Sujeito-Objeto idêntico" consiste em que:

A consciência subjetiva do homem é segundo Hegel produto de um processo cuja força motriz é precisamente o Espírito do mundo, cuja revelação consciente constitui a consciência humana, historicamente produzida. O processo do conhecimento não decorre, pois, no sentido de uma aproximação progressiva à realidade objetiva existente com independência de nossa consciência, mas no sentido de uma unificação plena de sujeito e objeto, no sentido da gestação do Sujeito-Objeto idêntico. A objetividade da realidade objetiva não é, portanto, uma propriedade necessária da mesma, mas sim somente a forma de manifestação do fato de que o Espírito do mundo não alcançou ainda plenamente a si mesmo, o fato de que o Sujeito-Objeto idêntico não se realizou ainda. Se se leva conseqüentemente até o final a filosofia hegeliana, o conhecimento perfeito é a dissolução de toda objetividade, a fusão perfeita de toda coesidade no Sujeito-Objeto idêntico, quer dizer, um misticismo completo. (LUKÁCS, 1966a¹⁴: 139)

Aliado a isso, Lukács também não havia ainda se desvinculado da concepção hegeliana de alienação, em que a alienação e a objetivação não se diferenciam uma da outra¹⁵. Juntando-se essa posição com a do Sujeito-Objeto idêntico, percebe-se que se torna impossível, seguindo esse raciocínio, encontrar uma forma de superar na prática o problema da alienação. Se toda objetivação é uma alienação, então a alienação não pode ser superada a não ser por um movimento restrito ao campo da consciência, e não de forma prática e concreta. A solução, portanto, só poderia estar mesmo em algo do tipo o Sujeito-Objeto idêntico tornado real pela *consciência* de classe.

Mas quando perguntado a respeito da obra em uma entrevista, tendo apenas o espaço de um parágrafo para colocar sua visão autocrítica sobre suas concepções

¹³ No prefácio de 1967 à *História e consciência de classe*, Lukács afirma que sua forma de interpretar Hegel nessa obra recaiu em um "hegelianismo exacerbado". (LUKÁCS, 2012c: 25)

¹⁴ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

¹⁵ Em 1963 Lukács se corresponde com o intelectual brasileiro Carlos Nelson Coutinho. Referindo-se à *História e consciência de classe* Lukács afirma que: "Neste livro, escrito há 40 anos, a alienação [*Verfremdung*] ainda é tratada no sentido hegeliano, ou seja, a reificação [*Verdinglichung*], enquanto categoria filosófica universal, compreende em si tanto a objetivação [*Vergegenständlichung*] em sentido geral quanto a alienação [*Verfremdung*] em sentido social específico. Isso tem como consequência que também seja posta em dúvida a objetividade das relações naturais (dialética da natureza)" (LUKÁCS, in COUTINHO, 2005: 202-3).

de 1923, Lukács não elegeria nenhuma dessas duas posições como as mais problemáticas da obra. Segundo ele:

O livro possui certo valor, porque nele também foram enfrentados problemas ignorados pelo marxismo na época. É geralmente reconhecido que nele, pela primeira vez, é tratado o problema do estranhamento e é feita uma tentativa de enquadrar organicamente na concepção global do marxismo a teoria lenineana da revolução. O erro ontológico fundamental de todo o livro é que eu, na verdade, reconhecia apenas o ser social como ser e rejeitava a dialética da natureza. O que falta à *História e consciência de classe* é a universalidade [*sic*¹⁶] do marxismo segundo a qual o orgânico provém do inorgânico e a sociedade por intermédio do trabalho, da natureza orgânica. E deve-se acrescentar ainda que, no conjunto da concepção social e política, o já mencionado sectarismo messiânico tem grande participação. (LUKÁCS, 1999: 78)

Ou seja, é no fundamento mais geral da teoria de Marx e Engels que *História e consciência de classe* falhou, preenchendo-a com fundamentos do hegelianismo. Mas, com isso, Lukács conseguiu algo que foi muito além de produzir um livro que tem apenas "certo valor". *História e consciência de classe* tinha como intencionalidade combater com veemência as deformações do marxismo que mais obstaculizavam o seu desenvolvimento naquela época. Por mais que ele tenha, com isso, aberto espaço para outras deformações até então inexistentes, ele acendeu um sinal de alerta, e formou toda uma geração de marxistas que passaram a ficar atentos para os aspectos que havia muito estavam completamente ausentes do debate marxista, embora fossem temas do próprio Marx¹⁷.

Quando *História e consciência de classe* é publicado, em 1923, a Segunda Internacional Socialista já havia sido extinta havia mais de meia década. No seu lugar, após a Revolução de 1917, fora criada a Terceira Internacional, ou Internacional Comunista. O fim da Segunda Internacional foi sem dúvida um passo decisivo na consecução da Revolução de 1917, pois abriu caminho para que se superassem diversos dos problemas de fundo, os quais já mencionamos ainda que indiretamente, que obstaculizavam o avanço do movimento comunista.

¹⁶ Provável erro da edição brasileira, Lukács deve estar se referindo à "universalidade". Infelizmente não foi possível encontrar outra edição para cotejar com a citada.

¹⁷ Como exemplos de pensadores que formam essa "geração", podemos citar aqueles destacados por José Paulo Netto: "os pensadores da 'escola de Frankfurt' (Adorno, Horkheimer e Marcuse), sobre Mannheim e Heidegger, sobre Lefebvre, Kofler, Goldmann e Koscic, entre tantos" (NETTO, 1983: 40).

Mas isso não quer dizer, certamente, que os problemas teóricos da Segunda Internacional foram completamente superados. Muito pelo contrário, muitos deles permaneceram intactos, o que inclusive justifica o fato de, ainda em 1923, Lukács ser um dos que se lançam no embate, influenciado pelo enfrentamento levado a cabo por Lenin e Rosa.

O fato é que, no interior da Terceira Internacional o livro de Lukács foi muito mal recebido. Zinoviev é quem lança as bases da crítica, preparando um relatório extremamente crítico ao livro de Lukács, bem como para uma obra do também conhecido marxista Karl Korsch, para o V Congresso da Internacional, em 1924. Após o congresso, outros dois comunistas, Abram Deborine¹⁸ e Lászlo Rudas¹⁹, publicam artigos direcionados no mesmo sentido e então as críticas por parte do que depois foi chamado de "marxismo oficial" à *História e consciência de classe* foram comuns. O tom da crítica era ainda o de que Lukács mantinha posições muito esquerdistas. Curiosamente, a revista de Kautsky, *Die Gesellschaft*, também lança críticas a ambos, Lukács e Korsch, mas por um viés "completamente diferente"²⁰. (TERTULIAN, 2008: 44)

Por outro lado, as referências elogiosas à obra também se multiplicam, sobretudo no ocidente. Um dos nomes importantes que se mostra profundamente influenciado pelo ensaio sobre a reificação contido em *História e consciência de classe* é Theodor Adorno que, em carta à Alban e Helena Berg, em 1925, afirma considerar Lukács como alguém que o havia "influenciado do ponto de vista intelectual mais profundamente que qualquer outro" (ADORNO, *apud*. TERTULIAN, 2007: 61). Elogios rasgados também vêm a partir de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Maurice Merleau-Ponty, e muitos outros, e mesmo autores mais recentes e igualmente influentes, como Guy Debord. (TERTULIAN, 2008)

Mas mesmo sendo profundamente criticado dentro do mundo socialista e vendo sua influência crescer fora dele, Lukács corajosamente decide dar ouvidos aos seus críticos orientais, ao invés de regozijar-se com o sucesso ocidental. Lukács aceita as críticas e revê suas posições. Para pensadores como Adorno isso repre-

¹⁸ "(1881-1962), filósofo soviético, redator-chefe da revista *Sob a Bandeira do Marxismo* de 1926 a 1930" (citado das "Notas Biográficas" contidas em LUKÁCS, 1999: 173).

¹⁹ "(1885-1950), político e publicista húngaro, co-fundador do PC húngaro e, durante a República dos Conselhos, redator-chefe de seu órgão central, o *Jornal Vermelho*. Depois disso emigrou. Na União Soviética lecionou na Escola Superior da Internacional Comunista e, durante a Segunda Guerra Mundial, na Escola Antifascista Internacional. Em 1944 voltou para a Hungria, tornou-se diretor da Escola Superior do Partido no Comitê Central do partido e, mais tarde, da Escola Superior de Ciência Econômicas. Em 1949 iniciou o 'Debate Lukács' (para Lukács, 'Debate Rudas')" (*idem* nota anterior, LUKÁCS, 1999: 184).

²⁰ Tertulian não deixa claro que viés seria esse, mas o que se destaca aqui é o fato de que a obra foi criticada de várias formas pelos círculos marxistas mais "ortodoxos".

sentou um crime contra o pensamento, pois era como se Lukács estivesse cedendo ao autoritarismo, que ousava se intrometer em suas formulações teóricas. Assim, Adorno jamais poupou críticas ao Lukács pós-1923. Segundo Tertulian

Lukács havia se tornado para ele [Adorno] a encarnação de uma regressão teórica, depois do suposto alinhamento de seu modo de pensar às exigências da ortodoxia comunista. [...] As censuras da III Internacional e sua aceitação por Lukács, pesava agora com força sobre a interpretação de Adorno, que via aí a expressão simbólica do sacrifício do pensamento a imperativos heterônimos. (TERTULIAN, 2007: 63)

O que Adorno, contudo, ignorava, é que a revisão de Lukács sobre suas próprias posições não foi nenhum sacrifício do pensamento, mas, pelo contrário, um profundo processo de aprofundamento da reflexão marxista. Um elemento chave para compreender como foi processual – e não automática ou simplesmente imposta – a revisão feita por Lukács, só veio à luz definitivamente em 1966, quando um texto de Lukács datado de 1925-1926 foi descoberto nos arquivos unificados da Terceira Internacional e do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) (ver TERTULIAN, 2001). Neste texto Lukács buscava defender-se das críticas, neste caso mais especificamente as de László Rudas. Sua defesa se revela bastante firme com relação a algumas posições expressadas em *História e consciência de classe*, o que demonstra que não houve nenhuma capitulação de Lukács diante das críticas. Mas o mais interessante é que sua defesa apresenta já, ao mesmo tempo, algumas mudanças de posição, o que revela a processualidade da revisão teórica, que ocorria em paralelo a um aprofundamento do estudo de Marx e dos textos filosóficos de Lenin.

A principal mudança que aparece já em 1925-1926 estava no ponto que vimos Lukács citar anteriormente como mais importante equívoco de 1923: a aceitação da veracidade da tese da "dialética da natureza". Mas aceitar que a tese era correta não era o suficiente para extrair dela os desdobramentos teóricos possíveis. Ao rejeitar a dialética da natureza ele também não aceitava a "Teoria do reflexo", cuja formulação marxista mais categórica é de Lenin²¹. Aí, contudo, a coisa se torna mais complexa, porque a teoria do reflexo, embora mais tarde tenha sido plenamente incorporada por Lukács, foi geralmente, durante todo o tempo em que resistiu à União Soviética, muito mal interpretada pelo chamado "marxismo ofici-

²¹ Discorreremos sobre a Teoria do Reflexo nos capítulos subsequentes. Cabe aqui apenas apontar que, no período do chamado "estalinismo" a teoria do reflexo (que, segundo Lukács, recaiu então em uma "teoria do reflexo fotográfico") foi a base de justificação do chamado "realismo socialista" (expressão artística que se tornou "oficial" na União Soviética) nas artes.

al". Ao combater a teoria do reflexo Lukács se posicionava contra o marxismo contemplativo, daí sua insistência nesse período sobre a ideia de práxis revolucionária e daí também seu messianismo e voluntarismo. Compreender que a teoria do reflexo, tal como era defendida pelo marxismo oficial, era apenas uma deformação simplificadora da teoria do reflexo de Marx, Engels e Lenin foi um longo e difícil processo. Por outro lado, a descoberta das conexões necessárias a essa operação abriram para Lukács todo um vasto campo de pesquisa teórica, e deram as bases para o desenvolvimento de sua obra de maturidade.

Esta teoria lhe parecia [a Lukács], na época, a expressão da vivência em um mundo reificado e imobilizado. Segundo ele, ela fazia justiça à apreensão do mundo das *coisas*, mas não ao mundo dos *processos*. O devir, e sobretudo o devir finalista, a evolução em direção à realização hegeliana da "*wahre Wirklichkeit*" [verdadeira realidade] lhe escapava inteiramente (a fragilidade dessa posição filosófica iria ficar clara para Lukács mais tarde, quando ele compreenderá que levar em conta as *possibilidades*, as *latências* e as *virtualidades* do real não seria de modo nenhum incompatível com a ideia de *mimesis* no plano gnosiológico). (TERTULIAN, 2001: 33)

O grande desafio, no fundo, era encontrar o equilíbrio entre o cientificismo baseado na objetividade da realidade objetiva e a valorização da ação criativa transformadora, que pressupunha uma valorização da ação subjetiva. Como conciliar a afirmação de Marx de que "os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo" (MARX; ENGELS, 2007: 535) com a ideia de um "socialismo científico"?

Alguns teóricos encontraram a resposta supondo a existência de um "corte epistemológico" na trajetória de Marx, afirmando terem existido dois diferentes Marx, um jovem (o das *Teses sobre Feuerbach*) e outro maduro (o de *O capital*). A grande maioria dos demais tendiam sempre a sobrevalorizar um dos dois aspectos em detrimento do outro. Talvez Lukács tenha se tornado, a partir de sua insistência sobre essa questão, o grande nome capaz de encontrar o fundamento ontológico que permitia a Marx manter as duas defesas sem que uma anulasse a outra. Lukács encontrou a unidade dialética desses dois polos do marxismo, e com isso abriu caminho para um desenvolvimento da teoria de Marx sem precedentes.

Como elo de uma longa cadeia, o texto de 1925-26 aparece recheado de teses discutíveis (essencialmente as mesmas de *História e consciência de classe*), de aproximações e de tateios, mas também impregnado de uma poderosa inspiração dialética, que era o que chocava precisamente os guardiões do cientificismo e do determinismo da ortodoxia marxista da época. Se seus adversários o acusavam

de "idealismo" e de "subjetivismo" ou de "agnosticismo", era exatamente porque ele pretendia conceder um lugar importante à criatividade e ao poder de invenção do sujeito no devir histórico, era porque ele sublinhava com força a preeminência da *totalidade* sobre as análises setoriais ou parciais, rejeitando vigorosamente a assimilação do pensamento de Marx a uma "sociologia" de tipo positivista, era porque defendia um historicismo radical, contra toda interpretação *naturalista* da vida social. Se, por outro lado, as críticas de Deborine, por exemplo, apontavam fraquezas reais do livro, era porque na época, como já dissemos, Lukács ainda não tinha uma consciência clara do peso da natureza no intercâmbio orgânico com a sociedade, e portanto do papel fundador do trabalho na construção do ser social. (TERTULIAN, 2001: 39)

A descoberta do papel fundador do trabalho na construção do ser social foi sem dúvida o grande marco da chamada "virada ontológica" de Lukács. Se no texto de 1925-26 ele já admitia a veracidade da tese da dialética da natureza, mas ainda não conseguia extrair daí todas as principais consequências possíveis, era porque o que estava faltando era justamente o elemento de *mediação* entre a *dialética da natureza* e o *pensamento dialético*. O *trabalho* era justamente esse elemento de mediação.

Essa descoberta se deve, em grande medida, ao contato de Lukács com os *Manuscritos econômico-filosóficos*, ou os *Manuscritos de Paris* (como também ficaram conhecidos) de Marx, escritos em 1844 (quando Marx tinha apenas 26 anos). Como já dissemos, esses manuscritos ainda eram completamente desconhecidos na década de 1920. Quem os descobriu foi Riazanov, que dirigia o Instituto Marx-Engels em Moscou, local onde se investigava e ordenava os materiais deixados por Marx. E foi o próprio Riazanov quem mostrou a Lukács os *Manuscritos*, uma vez que Lukács chegou a Moscou em 1930 para trabalhar no Instituto Marx-Engels. Com a ajuda de Lukács, os *Manuscritos* teriam sua primeira publicação em 1932.

Quando estive em Moscou, em 1930, Riazanov me mostrou os textos escritos por Marx em Paris, em 1844. Vocês nem podem imaginar minha excitação, a leitura desses manuscritos mudou toda a minha relação com o marxismo e transformou minha perspectiva filosófica. (...) Pelos meus conhecimentos de filosofia, trabalhei determinando quais as palavras ou letras que desapareceram; às vezes havia palavras começando com g e terminando com s e nós tínhamos de adivinhar o que havia no meio. Penso que a edição publicada saiu muito boa – sei porque colaborei nela. Riazanov era o responsável por esse trabalho; não era um teórico, mas um grande filólogo. (LUKÁCS, *apud.* JINKINGS, in MARX, 2004: 8)

Diferente de Riazanov, Lukács contribuiu com o trabalho de filologia, mas seu interesse maior era teórico. Lukács encontrou nos *Manuscritos* o processo de superação das concepções hegelianas realizado pelo próprio Marx. Com isso, Lukács encontrou as bases para superar também ele as insuficiências do hegelianismo. Um dos elementos mais fundamentais da superação de Hegel operada por Marx havia sido justamente a reflexão sobre o *trabalho*: Hegel, segundo Marx, "compreende a essência do *trabalho* e concebe o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como resultado de seu *próprio trabalho*" (MARX, 2004: 123). Mas, por outro lado, "O trabalho que Hegel unicamente conhece e reconhece é o *abstratamente espiritual*" (*id.*: 124). Nisso Marx encontra o termo efetivamente materialista e dialético do problema até então existente no embate entre o materialismo mecanicista e o idealismo objetivo.

O principal defeito de todo o materialismo existente até agora (o de Feuerbach incluído) é que o objeto [*Gegenstand*], a realidade, o sensível, só é apreendido sob a forma do *objeto* [*Objekt*] ou da *contemplação*, mas não como *atividade humana sensível*, como *prática*; não subjetivamente. Daí o lado *ativo*, em oposição ao materialismo, [ter sido] abstratamente desenvolvido pelo idealismo – que, naturalmente, não conhece a atividade real, sensível, como tal. Feuerbach quer objetos sensíveis [*sinnliche Objekte*], efetivamente diferenciados dos objetos do pensamento: mas ele não apreende a própria atividade humana como atividade objetiva [*gegenständliche Tätigkeit*]. (MARX; ENGELS, 2007: 533)

Ou seja, o idealismo acertava ao reconhecer o papel ativo do sujeito perante o mundo objetivo, mas errava ao conceber esse papel ativo como um trabalho meramente espiritual. Por outro lado, o materialismo mecanicista acertava em centrar sua atenção na materialidade do mundo objetivo, mas errava ao permanecer em uma posição contemplativa, ignorando o papel objetivo da atividade humana, ou seja, da atividade do sujeito.

O dilema aqui referido lembra bastante aquele exposto anteriormente: o que constrói uma oposição entre valorização da práxis e valorização do caráter científico do marxismo – atividade *versus* contemplação. O trabalho, tal como o concebia Marx é o elemento mediador que permite identificar a unidade dialética dessa contradição. Como? Bem, a resposta é complexa, e a melhor maneira de entendê-la em toda a sua complexidade, na opinião de quem escreve essa dissertação, é estudando a *Ontologia do ser social* de Lukács. Mas, se nos for permitido esboçar aqui os termos gerais da resposta, diríamos que

1) É preciso reconhecer a teoria da dialética da natureza, segundo a qual a dialética não é apenas uma "forma de pensar", mas sim a forma como as coisas se rela-

cionam no próprio mundo objetivo, existente independente da consciência cognoscente;

2) As relações dialéticas que operam no mundo objetivo podem ser apreendidas pela consciência humana, reproduzidas, na medida em que o homem vai buscá-las na realidade. O "vai buscá-las" é um termo importante, pois essa reprodução consciente do movimento do real não é um processo em que o homem é passivo, mas sim em que ele é ativo. É sua atividade de reflexão que pode se tornar capaz de reconstruir o movimento do real, aproximando-se cada vez mais do movimento do real tal como ele se dá no mundo objetivo. Esta é a base da "teoria do reflexo";

3) A capacidade humana de reproduzir na sua consciência o movimento do real só se desenvolveu por conta do trabalho. As relações dialéticas operantes no mundo objetivo são relações causais. O trabalho surge na história como o elemento capaz de inserir nessas causalidades da natureza uma teleologia, ou seja, uma finalidade, que é posta pelo homem que trabalha. Assim, a atividade humana rompe com a "lógica" natural²² em que as transformações ocorrem com passividade dos elementos envolvidos (característica fundamental de toda relação causal). Um belo exemplo dessa passividade é a adaptação dos seres vivos (não humanos) ao seu meio. Os animais se adaptam, portanto, se transformam, mas eles são passivos nesse processo, a transformação não parte deles, mas sim das relações causais que os rodeiam²³;

²² Utilizamos a expressão "'lógica' natural", com aspas em "lógica" de maneira próxima a como o faz Lukács em sua *Ontologia* (LUKÁCS, 2013: 53). No caso, Lukács diz "'lógica' da natureza". Sabemos que "lógica" se relaciona sempre ao conhecimento, e não à "coisa-em-si", no entanto, é justamente essa relação que Lukács busca discutir em sua *Ontologia*.

²³ Com uma ressalva importante: "precisamente ao enfatizar essa diferença qualitativa, deve-se apontar, ao mesmo tempo, para determinada continuidade histórica no interior dessas modificações. Seria um mito conceber esse papel de iniciativa dos sujeitos que põem o momento teleológico como seu entrar-em-atividade eficaz primário e espontâneo. Como a maioria das modificações nos processos naturais surgem porque os processos espontâneos precedentes provocam mudanças objetivas no próprio ser, e só através dessas modificações suscitam nos processos naturais reações novas, assim se cria – nessa máxima abstratividade – certa semelhança entre os dois tipos de processo. Só que no qualitativamente novo nunca se deve ignorar, nem menosprezar, que essas reações no ser social não são mais puramente espontâneas e materiais, mas desencadeadoras de novos tipos de pores teleológicos, que respondem, de maneira consciente, com novos pores teleológicos, não apenas às próprias modificações, mas, até principalmente, às novas constelações por elas provocadas, às necessidades, e tarefas, etc. que delas surgem" (LUKÁCS, 2010a: 349).

4) Na medida em que o homem se torna capaz de pôr uma teleologia nas causalidades da natureza e se tornar ativo nesse processo²⁴, ele aparece como sujeito perante a natureza. Enquanto os elementos das transformações eram passivos, não havia sujeito, mas sim apenas relações entre objetos. O trabalho, portanto, inaugura a relação sujeito-objeto. O homem diferencia-se da natureza sem, no entanto, deixar de ser um produto da natureza. O trabalho propicia um salto de qualidade no qual surge um novo ser a partir do ser natural: o ser social;

5) Para que o sujeito possa desenvolver sua capacidade de intervir sobre as relações causais objetivas segundo uma teleologia, ele precisa desenvolver sua capacidade de apreender as legalidades desses processos causais, ou seja, ele precisa entender quais causas conduzem a quais efeitos, compreender quais *meios* são necessários para os *fins* que ele quer pôr, e como manipular esse processo para poder usar isso a seu favor. Assim, ele vai desenvolvendo a sua consciência, que nada mais é do que a construção de uma nova objetividade, subjetiva, consciente, em que as relações do mundo objetivo são reproduzidas. Esse processo enriquece a capacidade do homem de intervir sobre a natureza.

Obviamente que essa apresentação da questão é extremamente sumária, e pode inclusive distorcer algumas conexões fundamentais. É certo que estão fora dela inúmeras novas contradições que vão surgindo no processo. Mas o importante aqui é apenas deixar demonstrado como somente uma apreensão da relação entre o modo de operar do mundo objetivo e o modo de operar do sujeito sobre o mundo objetivo é que pode clarear a questão. E a questão é saber como a práxis humana reúne em uma unidade contraditória o conhecimento científico da realidade (algo que caminha do objeto ao sujeito, embora o sujeito tenha que ser ativo nesse processo) e a atividade subjetiva (algo que caminha do sujeito ao objeto, embora a fonte dos elementos que orientam a atividade seja objetiva).

Lukács levou quatro décadas lapidando essa questão. Se tomarmos 1930 como marco de sua "virada ontológica" (palavras de OLDRINI, *apud*. DUAYER, 2007), sua *Ontologia do ser social* aparecerá apenas em 1971 (ano de sua morte, quando ele ainda trabalhava finalizando a obra). Nesse meio tempo, sua produção foi vastíssima e em cada obra essas questões fundamentais aparecem mais trabalhadas. Um passo decisivo para que elas encontrassem uma forma mais acabada (tal como aparece na *Ontologia*) foi a redação da *Estética*, obra imediatamente anterior à *Ontologia*.

²⁴ Vale lembrar que os processos seguem sendo causais, mas através da ação do homem se tornam "processos naturais causais teleologicamente apenas influenciados" (LUKÁCS, 2010a: 338).

Não foram, contudo, quatro décadas de progresso linear nem de tranquilidade. Entre 1930 e 1971 a vida de Lukács não se tornou menos conturbada do que antes. Seu envolvimento com a política também não cessou. Em 1956, após o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética em que Krushev teria denunciado os crimes de Stalin, Lukács se envolve nas mobilizações populares que reivindicavam medidas democratizantes na Hungria. O Partido Comunista húngaro entra em crise e cai o governo então constituído. Lukács se torna membro do novo governo que se compõe, dirigido por Imre Ngy, assumindo o Ministério da Cultura. Ngy promete medidas democratizantes, mas Lukács entra em discordâncias com algumas de suas propostas, como a saída do Pacto de Varsóvia e o apelo  intervenção da ONU, ou seja, medidas que apontavam para um afastamento do bloco soviético. O desfecho da crise acaba se dando pela intervenção da União Soviética, que invade a Hungria com violência. Lukács tem de buscar asilo político, que consegue na embaixada Iugoslava, e então  deportado para a Romnia, permanecendo prisioneiro. Em seguida consegue retornar a Budapeste, contudo, recusa-se a fazer a autocrtica que lhe era solicitada, e por isso perde a cátedra universitária e não é mais admitido no Partido até 1967. (LUKÁCS, 2009: 19-20)

Sua opção por seguir vivendo no mundo socialista fez com que ele caísse em profundo ostracismo no mundo ocidental, que sempre insistiu em valorizar apenas suas obras de juventude (até *História e consciência de classe*), classificando todo o resto como algo meramente pertencente ao "marxismo oficial" da União Soviética. Dentro do mundo socialista, por outro lado, a aceitação de suas formulações foi também sempre obstaculizada, quando não combatida com veemência. Lukács enfrentou insistentemente as concepções do chamado estalinismo, que tinham uma compreensão do marxismo extremamente limitada. Este enfrentamento, no entanto, teve que se dar sempre de forma dissimulada, utilizando-se de recursos como as "citações protocolares", em que Lukács transcrevia em seus textos citações de Stalin sobre problemas banais para manter a aparência de alinhamento ao pensamento oficial, enquanto que o conteúdo de fundo dos textos eram bastante avessos a esse pensamento²⁵. Um ponto alto das divergências, a-

²⁵ A esse respeito  interessante ler a Nota de Lukács  edição italiana de 1957 da obra *Contribuições  história da esttica* (LUKÁCS, 1966a). Nessa nota Lukács afirma que "não há outro remédio senão reconhecer que no passado um autor marxista, para poder, em geral, publicar suas obras e exercer uma influência, se viu mais de uma vez obrigado a entrar em compromissos. (Para não falar dos que fizeram concessões em assuntos substnciais.) Esses compromissos se centravam em torno da pessoa e da obra de Stalin. Aproveito a edição italiana dos presentes escritos para revelar abertamente os expedientes diplomáticos que eu utilizei nessa questão" (LUKÁCS, 1966a: 7). Outro texto que revela bem essa relação  o *Tribuno do povo ou burocrata?* (In: LUKÁCS, 2010b). Segundo

lém das questões filosóficas mais profundas, era a questão da estética, uma vez que Lukács nunca concordou com a defesa do realismo socialista, embora tenha mantido sempre a defesa do "realismo" (voltaremos ao assunto adiante).

Lukács, portanto, conviveu em um mundo em que, no ocidente, o marxismo era geralmente desenvolvido de forma "ecclética"²⁶, nas mãos de pensadores que tinham como grande referência o próprio *História e consciência de classe*, esse foi o chamado "marxismo ocidental". No oriente, por outro lado, hegemonizava o "marxismo oficial", que renegando o ecletismo recaía sobre uma interpretação dogmática do marxismo.

Foi diante desse cenário que Lukács identificou como principal tarefa teórica a ser realizada naquele momento o resgate dos fundamentos da teoria de Marx como um todo, de forma que fosse possível contribuir para um "renascimento do marxismo".

Esta foi, em linha muito gerais, a trajetória do filósofo húngaro que buscamos estudar. Se Lukács tornou-se ou não capaz de favorecer um "renascimento do marxismo" ainda não sabemos afirmar, mas o certo é que sua trajetória revela ao menos uma certeza: sua posição com relação ao marxismo no século XX é bastante peculiar e ímpar. Além disso, sua dedicação às questões estéticas traz um enorme arcabouço para pensar esse ramo da filosofia tão relegado a segundo plano pelo pensamento marxista em geral.

Celso Frederico, esse texto é uma "arrasadora crítica à burocracia stalinista, recoberta pelo artifício da 'citações protocolares' do 'camarada Stálin'" (FREDERICO, 1997: 38).

²⁶ As críticas de Lukács à assimilação ecclética do marxismo (não no sentido de que somente Marx esteve certo, mas no sentido de que os *fundamentos* do marxismo são incompatíveis com concepções que Marx combatia, como o kantismo, o positivismo, etc.) vem, curiosamente, desde *História e consciência de classe*.

PARTE 2

Cap. 2 | Alguns problemas de método

"...como se aqui se tratasse de um nivelamento dialético de conceitos e não da concepção de relações reais!"

| MARX, 2011: 45

Lukács pretendeu completar sua *Ontologia* com um *Prolegômenos*, que acabou por se tornar um texto mais extenso do que queria o seu autor. Os *Prolegômenos*, que se tornaram o que ficou conhecido depois como a *Pequena ontologia*, jamais passaram por uma revisão sua, dado que sua morte não o permitiu. Mais ou menos na metade da obra Lukács já estava se dando conta de que a extensão do texto estava fugindo ao esperado, e afirma:

Com tudo isso, embora esses comentários tenham ficado mais longos do que o planejado originalmente, só se visualizou o horizonte mais geral dos problemas de tal ontologia, mas esperamos que isto seja o suficiente para que pelo menos os contornos mais abstratos desse método velho-novo ou novo-velho tenham sido percebidos, tornando-se passíveis de discussão sensata. (LUKÁCS, 2010a: 260)

É bastante significativa a denominação do método exposto pela *Ontologia do ser social* (compreendendo os *Prolegômenos* como parte dela) como um método "velho-novo ou novo-velho", e isso feito pelo seu próprio autor. Até onde alcança nossa pesquisa nos parece que Lukács chegou de fato a formulações inteiramente novas no que tange ao método de investigação, dentro do âmbito daquilo que já era conhecido antes como materialismo histórico-dialético, ou marxismo. As novidades contidas nesse método "velho-novo ou novo-velho" de Lukács ainda estão para serem melhor conhecidas por diversos campos do conhecimento, incluindo campos do conhecimento aplicado, como a arquitetura.

O que nos interessa agora, contudo, é o seguinte fato: as formulações inteiramente novas às quais ele chegou não acarretaram uma negação do passado, das for-

mulações originais de Marx e Engels. Pelo contrário, nas mãos de Lukács aquelas formulações foram vigorosamente aprofundadas. Assim, após o citado acima, Lukács prossegue afirmando:

Esta introdução também não pretendeu mais que isso. Se, como encerramento, se deve resumir brevemente a quintessência real desses raciocínios, é preciso começar repetindo aquilo que Marx constatou sobre a constituição ontológica das categorias. (LUKÁCS, 2010a: 260-1)

Em seguida, Lukács faz uma grande síntese sobre o que ele compreende por “constituição ontológica das categorias”. Essa síntese, embora supercondensada, nos ajudará bastante a abordar os problemas de método que julgamos ser os mais importantes aqui. Por isso iremos dividi-la em três trechos, numerando-os na própria citação. Essa divisão nos ajudará a abordar cada parte da afirmação de Lukács separadamente, e assim aprofundar a compreensão do trecho citado. Vejamos:

[1] Sobretudo: “Categorias são formas de ser, determinações da existência” [a citação é dos *Grundrisse* de Marx] [...]. Ser, aos olhos de Marx, é ao mesmo tempo ser-objetivo, e [2] a objetividade é a forma primordial concreta e real de cada ser, conseqüentemente de todo nexo categorial, que nós, após transportá-lo para o pensamento usamos exprimir como sua generalidade e expressar como sua universalidade [*Allgemeinheit*], como a universalidade de seu ser-determinado. [3] Mas, logo de início, há o perigo de um mal-entendido, de conceber essa generalidade como acréscimo do pensamento ao ser, uma reconfiguração do ser pela consciência pensante. [4] A profundidade de grande alcance da concepção marxiana das categorias repousa, entretanto, exatamente no fato de que a generalidade não é nada mais nada menos que em primeiro lugar uma determinação do ser exatamente como a singularidade [*Einzelheit*], e só porque ela, tanto quanto a singularidade, existe e opera no ser mesmo como determinação da objetividade, pode tornar-se – reproduzida pela consciência – um momento fecundo no pensamento. Assim Marx colocou esse problema, e assim, seguindo-o, tento compreender sua aplicação conseqüente na vida cotidiana bem como na ciência, como patrimônio comum da práxis humana. (LUKÁCS, 2010a: 260-1)

Em [1], portanto, diz Lukács: "Ser, aos olhos de Marx, é ao mesmo tempo ser-objetivo, e a objetividade é a forma primordial concreta e real de cada ser". O que ele quer certamente ressaltar com isso é o fato de que não existe ser desprovido de objetividade. Ele está claramente se contrapondo a todo o idealismo filosófico, que vê no ser abstrato e não objetivo a fonte, a origem, do ser concreto e objetivo. Não é difícil encontrar no próprio Marx essa afirmação. Por exemplo:

[...] determinações abstratas levam à reprodução do concreto por meio do pensamento. Por isso, Hegel caiu na ilusão de conceber o real como resultado do pensamento que sintetiza-se em si, aprofunda-se em si e movimenta-se a partir de si mesmo, enquanto o método de ascender do abstrato ao concreto é somente o modo do pensamento de apropriar-se do concreto, de reproduzi-lo como um concreto mental. Mas de forma alguma é o processo de gênese do próprio concreto. (MARX, 2011: 55)

Nos *Prolegômenos*, Lukács afirma que

[Marx] fala sobre a objetividade, não simplesmente sobre o ser, isto é, diz que o ser, no qual vê o ponto de partida, contém todas as determinações de seu ser; estas não são gradativamente "desenvolvidas" partindo de seu conceito abstrato, mas pertencem, *a limine*, ao ser do próprio ser. Por isso, Marx pode dizer, resumindo: "Um ser não objetivo é um *não-ser*" [a citação é dos *Manuscritos econômico-filosóficos*], isto é, um ser privado de determinações não é ser. (LUKÁCS, 2010a: 159)

Dito isso, sigamos para o trecho [2]: "a objetividade é a forma primordial concreta e real de cada ser, conseqüentemente de todo nexos categorial, que nós, após transportá-lo para o pensamento usamos exprimir como sua generalidade e expressar como sua universalidade [*Allgemeinheit*], como a universalidade de seu ser-determinado".

Aqui surgiu um importante elemento novo: "nós". Ele é importante pelo fato de que o homem, com sua consciência, é capaz de "transportar para o pensamento" elementos da realidade objetiva²⁷.

O ato de transportar elementos da realidade objetiva para o pensamento não interfere em nada, por si só, na realidade objetiva. Segundo Lukács:

A consciência é o produto de determinado modo de ser do ser social e tem funções extremamente importantes a cumprir nele. Todavia, a parte predominante do ser, aquilo que chamamos natureza, move-se, funciona etc. de maneira totalmente independente de que se dê ou não uma consciência que perceba essas determinações, relações,

²⁷ A poesia de Alberto Caeiro já afirmava:

"O Universo não é uma *idéia* minha.

A *minha idéia* do Universo é que é uma *idéia* minha.

A noite não anoitece pelos meus olhos,

A *minha idéia* da noite é que anoitece por meus olhos.

Fora de eu pensar e de haver quaisquer pensamentos

A noite anoitece concretamente

E o fulgor das estrelas existe como se tivesse peso"

Fonte: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000380.pdf>. Agradeço a Sandro Barbosa de Oliveira pela indicação da poesia.

processos etc. e que delas tire conclusões. (LUKÁCS, 2010a: 261)

Tenha ou não o homem uma ideia ou uma consciência do anoitecer, a noite segue anoitecendo concretamente. Mas a consciência, ainda assim, é extremamente poderosa. Vimos na afirmação de Marx que a consciência é capaz de reproduzir o concreto como um "concreto mental" a partir de determinações abstratas. Para que isso ocorra é necessário primeiro que o pensamento chegue até as determinações abstratas a respeito do concreto real. Segundo Lukács "o pensamento nas operações lógicas" pode "abstrair as determinações do ser, e pôr o *conceito* de um ser privado de determinações" (LUKÁCS, 2010a: 159).

Em resumo, o processo de reprodução consciente do concreto real na forma de um concreto mental só pode se dar passando por um processo de **abstração**. O percurso, portanto, segue a ordem: concreto-abstrato-concreto²⁸. Num dos prefácios de *O capital* Marx afirmava que

É, sem dúvida, necessário distinguir o método de exposição formalmente, do método de pesquisa. A pesquisa tem de captar detalhadamente a matéria, analisar as suas várias formas de evolução e rastrear sua conexão íntima. Só depois de concluído esse trabalho é que se pode expor adequadamente o movimento real. Caso se consiga isso, e espelhada idealmente agora a vida da matéria, talvez possa parecer que se esteja tratando de uma construção *a priori*. (MARX, 1983: 20)²⁹

²⁸ Ernst Mandel sugere de forma aproximativa "uma articulação em seis níveis do método dialético de Marx": "1) Assimilação pormenorizada do material empírico e domínio desse material (aparências superficiais) em todo o seu detalhe historicamente relevante; 2) Divisão analítica desse material segundo seus elementos abstratos constituintes (progressão do concreto ao abstrato); 3) Exploração das conexões gerais decisivas entre esses elementos, que explicam as leis abstratas de movimento do material – a sua essência, em outras palavras; 4) Descoberta dos elos intermediários fundamentais, que efetuam a mediação entre a essência e a aparência superficial da matéria (progressão do abstrato ao concreto, ou a reprodução do concreto pensado como uma combinação de múltiplas determinações); 5) Verificação empírica prática da análise (2, 3, 4) no movimento em curso da história concreta; 6) Descoberta de dados novos, empiricamente relevantes, e de novas conexões – muitas vezes até mesmo de novas determinações elementares abstratas –, mediante a aplicação dos resultados do conhecimento, e da prática neles baseada, a infinita complexidade do real" (MANDEL, 1982: 10). Ele ressalta ainda que, além de isso ser apenas uma aproximação, não se trata de estágios separados, mas de momentos que se interligam.

²⁹ David Harvey comenta essa passagem em suas aulas sobre *O capital* da seguinte maneira: "O que Marx está dizendo aqui é que o seu método de pesquisa é diferente do seu método de apresentação. O seu método de pesquisa começa com aquilo que já existe, aquilo que está ocorrendo. Vocês partem da realidade, da forma como a experimentam, como a veem, como a sentem. Começam com isto. Começam com as descrições da realidade dos economistas políticos, dos romancistas, de toda essa gente. Vocês começam com todo este tipo de material e então procuram neste tipo de material alguns conceitos simples. A isto chama-se: 'o método da descida'. O método inicia a descida a partir da realidade onde se encontram e vai para baixo, à procura de alguns conceitos basilares fundamentais. E uma vez revelados e descobertos estes conceitos fundamentais, volta-se à superfície, e olha-se à volta na superfície e percebe-se que por detrás do mundo da apa-

O concreto, segundo Marx, "é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade" (MARX, 2011: 54). Assim, sendo "unidade da diversidade", ele precisa ser rompido pela pesquisa para poder ser analisado: é necessário romper com a totalidade contraditória para poder analisar os diferentes polos da contradição. Com isso, chega-se à análise das categorias abstratas. Mas em seguida é necessário retornar ao todo contraditório, montar novamente o todo despedaçado. Karel Kosik afirmava que

A progressão do abstrato ao concreto é sempre, de início, um movimento abstrato; sua dialética consiste *na superação dessa abstração*. Portanto, em termos bastante gerais, trata-se de um movimento das partes para o todo e do todo para as partes, da aparência para a essência e da essência para a aparência, da totalidade para a contradição e da contradição para a totalidade, do objeto para o sujeito e do sujeito para o objeto. (KOSIK, *apud*. MANDEL, 1982: 9)

Seguindo no esforço de elucidar a afirmação de Lukács, vejamos a ressalva que o filósofo faz no trecho [3]: "Mas, logo de início, há o perigo de um mal-entendido, de conceber essa generalidade como acréscimo do pensamento ao ser, uma reconfiguração do ser pela consciência pensante".

Já vimos que o pensamento não tem por si só nenhum efeito sobre o real objetivo, pois este último existe e se movimenta com independência com relação à consciência cognoscente. Vimos também que, não obstante essa independência, o pensamento é capaz de "pôr o *conceito* de um ser privado de determinações". Com isso, diz Lukács,

existe a possibilidade de surgirem operações de pensamento razoáveis, cujos resultados podem até contribuir para o esclarecimento do próprio ser. Só uma coisa é impossível: do conceito logicamente esvaziado do ser, desenvolver um ser real mediante uma reversão ideal do processo de abstração acima mencionado. (LUKÁCS, 2010a: 159)

Em outras palavras, o pensamento é incapaz de configurar ou reconfigurar o ser objetivo. Aqui, no entanto, é necessário muito cuidado, pois a consciência é, como também já vimos "o produto de determinado modo de ser do ser social". Por outro lado, o ser social não é apenas sua consciência: o homem não é somente uma mente pensante. A consciência não é por si só a essência do homem. O homem, enquanto ser social, é um homem inteiro. Consciência, mas também

rência, onde se iniciou a pesquisa, existe uma outra forma de se interpretar o que está ocorrendo" (HARVEY, 2010: 29'13" - 30'22").

braços, mãos, pernas e pés, tudo isso constitui o ser social. Um músico gaúcho teria dito: "nada disso é tudo, e tudo isso é fundamental"³⁰.

Se, por um lado, o pensamento é incapaz de configurar ou reconfigurar o real, por outro ele é um elemento fundamental para que o ser social, enquanto homem inteiro, tenha se tornado capaz de reconfigurar o real, transformando-o concretamente. Isso somente se tornou possível, segundo Lukács, através do *trabalho*, mas esse tema tem seu lugar reservado no próximo capítulo.

O que nos interessa aqui é apenas constatar a afirmação de que sem o trabalho, sem a ação concreta dos homens sobre a realidade concreta, não há transformação do real pelo pensamento. O que há é a capacidade do pensamento de realizar construções lógicas de maneira autônoma em relação ao concreto real objetivo. Essas construções lógicas, por conta de sua autonomia, podem captar o devir do próprio real, sua "essência", ou não. Essa é apenas uma possibilidade.

Com isso cremos ser possível chegar a última parte da afirmação de Lukács. Ela responde à questão que surge imediatamente após o exposto acima: como pode o pensamento reproduzir o processo do real, sua "essência" se esse processo não se mostra ao pensamento da mesma maneira que sua aparência imediata? Vejamos o que diz trecho [4]: "A profundidade de grande alcance da concepção marxiana das categorias repousa, entretanto, exatamente no fato de que a generalidade não é nada mais nada menos que em primeiro lugar uma determinação do ser exatamente como a singularidade [*Einzelheit*], e só porque ela, tanto quanto a singularidade, existe e opera no ser mesmo como determinação da objetividade, pode tornar-se – reproduzida pela consciência – um momento fecundo no pensamento".

Em outras palavras, podemos afirmar que o abstrato é também parte constitutiva do real, assim como singularidade e generalidade são – ao mesmo tempo – momentos distintos de determinação do ser. Tudo isso, entretanto, se encontra em um nível de mais difícil acesso, um nível não imediato³¹. Compreender isso torna-

³⁰ Da canção *Pra entender*, de Humberto Gessinger, gravada originalmente no disco *Ouçá o que eu digo, não ouça ninguém* (1988) e regravada no disco *Filmes de guerra, canções de amor* (1993).

³¹ Em sua *Estética* Lukács menciona um belo exemplo desse processo e de como ele é histórico: "Lembremos o quão tardiamente se impôs o número no pensamento humano. Os homens eram já capazes de dominar 'praticamente' conjuntos relativamente grandes – por exemplo, de saber com exatidão se faltava ou não um animal de um rebanho considerável. Mas conseguiam isso mediante uma distinção qualitativa entre os diversos animais como individualidades, não porque sabiam contá-los e comparar os números resultantes do cálculo. Esta última operação é, como se sabe, resultado de uma evolução muito mais tardia" (LUKÁCS, 1974: 306).

se mais fácil se recorrermos a uma discussão de Marx com os filósofos idealistas que é resgatada por Lukács:

Marx ilustra este beco-sem-saída do idealismo filosófico com um exemplo geral e simples, que chega mesmo à banalidade. A abstrata representação "a fruta" nasce do justificado processo mental que consiste em resumir as características comuns das maçãs, peras, etc., em um conceito. A mistificação especulativa tem lugar quando este processo real é invertido, quando a fruta é concebida como substância e as maçãs, peras, etc., como modos desta substância. Por um lado, a realidade sensível é por este procedimento anulada especulativamente; por outro, nasce uma dificuldade inventada, mas agora insuperável. "Mas é tão fácil – diz Marx – produzir, a partir de frutas reais, a ideia abstrata 'a fruta', quanto é difícil produzir, partindo da ideia abstrata 'a fruta', frutas reais. É, inclusive, impossível se chegar de uma abstração ao *contrário* da abstração sem se *renunciar* à abstração". A fim de conduzir a uma pseudo-solução este problema insolúvel, o idealismo especulativo tem necessidade de todos os seus artifícios: as maçãs, as peras, etc. são as "autodiferenciações" de sua substância, a fruta, os diversos "membros do processo vital" desta substância. Marx resume a descrição irônica desta mistificação especulativa de fatos em si tão simples do seguinte modo: "O homem comum não crê dizer nada extraordinário quando diz que existem maçãs e peras. O filósofo, ao contrário, quando expressa estas existências de maneira especulativa, diz algo *extraordinário*, pratica um *milagre*, produz do irreal *ser intelectual* 'a fruta' os reais seres *naturais*, a maçã, a pera, etc., isto é, do *seu próprio intelecto abstrato* – que ele imagina como um sujeito absoluto existente fora de si, neste caso como 'a fruta' – ele *criou* estas frutas; em todas as existências que expressa, ele pratica um ato criador". (LUKÁCS, 1978: 86-7)

Lukács completa ainda suas reflexões acerca dessa passagem de Marx da seguinte forma:

Marx considera a universalidade como uma abstração realizada pela própria realidade, e então – só então – ela se torna uma justa ideia, isto é, quando a ciência reflete adequadamente o desenvolvimento vital da realidade em seu movimento, em sua complexidade, em suas verdadeiras proporções. (LUKÁCS, 1978: 87)

O universal (ou a universalidade), contudo, não deve ser tomado como sinônimo do abstrato ou da abstração. Quando captado na forma de uma "síntese de múltiplas determinações", o universal também é concreto. Diz Lukács:

A concreticidade³² do conceito universal é purificada [pela dialética materialista] de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva. Engels formulou de um modo sugestivo este caráter da universalidade concreta: "Abstrato e concreto: a lei geral da modificação de forma do movimento é muito mais concreta do que qualquer exemplo singular 'concreto' dela". (LUKÁCS, 1978: 104)

Assim, não se deve confundir abstração ou concreção com universalidade ou singularidade. Tanto o universal quanto o singular podem ser concretos, desde que compreendidos em sua **totalidade**, ou o que possa ser o mais próximo dela. Não importa se o objeto de análise é específico (singular) ou geral (universal), se conseguirmos chegar próximo de uma compreensão da totalidade das determinações que *envolvem e preenchem* esse objeto, teremos chegado a uma compreensão concreta desse objeto.

O que nos interessa disso tudo por agora é apontar que a representação abstrata é um momento do processo de construção da refiguração concreta do real pelo pensamento. A abstração é, nesse processo, algo construído pelo pensamento a partir da atividade reflexiva do sujeito pensante. Isso será importante não somente porque estamos nos propondo a seguir um caminho expositivo que vai do abstrato ao concreto, mas também porque todos esses elementos dialogam com aquilo que será abordado quando estivermos tratando do reflexo estético, nos capítulos subsequentes.

Lukács encontrou nos *Cadernos filosóficos* de Lenin indicações bastante pertinentes a esse respeito. Em sua *Estética*, Lukács cita a seguinte passagem de Lenin:

O conhecimento é o reflexo da natureza pelo homem. Mas não se trata de um reflexo simples, nem imediato nem total, senão do processo de uma série de abstrações, formulações, construção de conceitos, de leis, etc., os quais [...] *abarcam* só condicionada, aproximativamente a legalidade universal da natureza que se move e desenvolve em si mesma... O homem não pode compreender = refletir = refigurar a natureza *inteira*, nem plenamente, nem em sua "totalidade imediata"; só o que ele pode fazer é aproximar-se *eternamente* a este conhecimento, criando abstrações, conceitos, leis, uma imagem científica do mundo, etc.

³² "Concreticidade" aqui parece um termo deslocado do que é mais usual em Lukács (concreção, ou concretude), o que provavelmente se deve ao fato de a edição citada ser fruto de uma retradução do texto original feita a partir da tradução para o italiano. Na edição espanhola aparece: "Así se depura de toda mistificación la *concreción* del concepto universal [...]" (LUKÁCS, Georg. **Prolegomenos a una estética marxista**: sobre La categoría de La particularidad. Trad.: Manuel Sacristán. Barcelona/México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1969).

(LENIN [Cadernos filosóficos] *apud.* LUKÁCS, 1972³³: 12-3).

Tendo isso claro, podemos iniciar a exposição de nossas reflexões nessa dissertação partindo sim de *conceitos*, mas sem perder de vista que esses conceitos são apenas o *produto final* do processo em sua primeira aproximação ao objeto, e não o ponto de partida. Esses conceitos são abstratos, embora tenham sido construídos a partir de reflexões sobre o concreto real. Partindo deles, podemos retornar ao concreto (pensado), fechando o foco de nossa lente sobre a especificidade do objeto analisado: no nosso caso, a responsabilidade social do arquiteto.

Assim, seguimos em frente carregando sempre conosco a afirmação que se tornou epígrafe desse capítulo: a nossa questão aqui, por mais abstrato que possa ser o nosso ponto de partida expositivo, é a "concepção de relações reais" e não um "nivelamento dialético de conceitos" desligados da base material.

O fato de Marx, por exemplo, ter começado *O capital* pela categoria da mercadoria pode parecer apenas um detalhe, mas na verdade este fato simples esconde uma estratégia metodológica cuidadosamente formulada e que foi, naquele caso, o resultado da pesquisa de uma vida inteira³⁴.

A pesquisa à qual Lukács dedicou toda a sua vida também encontrou uma síntese que se transformou, ao final, no ponto de partida. Como vimos, sua pretensão era a de contribuir para aquilo que chamou de um "renascimento do marxismo" e, para isso, ele optou por dar um passo atrás antes de empreender passos à frente. O seu passo atrás foi trabalhar no resgate dos fundamentos filosóficos da teoria de Marx como um todo, retomar o sentido amplo da práxis social presente nesta teoria, que era (e segue sendo) geralmente tomada como uma teoria meramente econômica ou sociológica. Ao final, Lukács chegou à conclusão de que haveria uma categoria que seria o "modelo de toda práxis social" (LUKÁCS, 2013: 47), essa categoria seria o **trabalho**. Assim o trabalho se tornou o ponto de partida de sua última obra teórica, a *Ontologia do ser social*:

³³ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

³⁴ Mário Duayer, que traduziu – juntamente com Nélcio Schneider – a versão mais recente dos *Grundrisse* de Marx em português, escreve na *Apresentação* à publicação da editora Boitempo que: "Ao fim do último caderno do manuscrito há uma pequena seção intitulada 'Valor', que traz praticamente a mesma frase que abre *O capital*: 'A primeira categoria em que se apresenta a riqueza burguesa é a da *mercadoria*'. O que significa dizer que, ao finalizar os *Grundrisse*, Marx já se decidira pela forma de apresentação: a mercadoria como ponto de partida para a exposição do objeto – a economia capitalista" (DUAYER, *in*: MARX, 2011: 18).

Lukács [...] percebe no trabalho – fonte primária da articulação entre causalidade e teleologia – a célula do ser social, retomando e generalizando o movimento metodológico dialético que levou Marx a ver na mercadoria a célula do capital. (COUTINHO, in: ANTUNES; RÊGO, 1996: 21)

No campo da arquitetura e no interior do marxismo, Sérgio Ferro realiza algo semelhante. Segundo Pedro Fiori Arantes:

Em "A produção da casa no Brasil" [...] Sérgio parte da questão da moradia em direção à economia política da construção, numa análise mais geral do modo de produção da arquitetura. O ponto de chegada deste primeiro texto, não por acaso, é o de partida do segundo: a arquitetura como forma da forma-mercadoria. Seu movimento é, assim, espelhado em relação ao da versão final. Sérgio realiza ali uma espécie de dialética ascendente, do particular ao universal, do concreto ao abstrato, passando da autoconstrução (não-mercadoria, a princípio), à mansão (a mercadoria em sua forma-tesouro), até chegar à produção em massa para o mercado de classe média no Brasil (quando a forma-mercadoria se apresenta em seu estado mais puro). Em "O canteiro e o desenho", como em *O capital* – do qual Sérgio Ferro se inspira no método de exposição –, a lógica interna do texto é inversa: parte-se da forma abstrata mais simples (a forma-mercadoria e sua "forma de tipo-zero") até se chegar ao concreto pensado, o trabalho na arte e como arte numa espécie de dialética descendente (ARANTES, in FERRO, 2006: 13).

Sérgio Ferro está construindo aí, nos parece, uma escolha metodológica de fundo que consideramos importante: sua opção pela inserção do debate arquitetônico dentro do campo da construção em geral, e a posterior inserção dessa última categoria dentro do campo ainda mais amplo, o da economia política: "A arquitetura faz parte de um conjunto maior, o da construção em toda a sua extensão, que por sua vez está incluído num maior ainda, o da economia política" (FERRO, 2010: 13).

A presente dissertação tem como referências principais essas três construções teóricas (de Marx, de Lukács e de Sérgio Ferro). Ela não pretende construir uma nova perspectiva, mas sim percorrer os caminhos já abertos pelos três à procura de pontos de conexão. Por isso seria seguro afirmar, já de início, que haveria basicamente dois sentidos principais para a caminhada teórica que pretendemos levar a cabo: um iria em direção às singularidades (ampliando as escalas e aumentando a percepção dos detalhes), e o outro iria em direção à universalidade. Nossa escolha, que se deu no decurso do estudo e da reflexão sobre o conteúdo da obra de Lukács, foi pela segunda opção. Partindo da proposta de Sérgio Ferro – de ampliar o campo da arquitetura para o da construção e o da construção para economia política –, diríamos que, com a ajuda de Lukács, é possível ampliar o

campo da economia política para o da **práxis social**. Nossos estudos chegaram à conclusão de que é aí que reside a possível grande contribuição de Lukács para um estudo crítico sobre a *responsabilidade social do arquiteto*.

Utilizamos esse diagrama circular inspirados na metáfora que David Harvey utiliza ao referir-se ao método de Marx. Segundo Harvey:

Em *O Capital* ele [Marx] começa com os conceitos profundos. Ele começa com as conclusões das suas investigações. "Quais são os meus conceitos centrais?". E ele apresenta os seus conceitos centrais de um modo muito simples, muito direto, e, de fato, parece um tipo de construção *a priori*. [...] Mas, de fato, vocês só conseguem compreender o modo como os conceitos funcionam quando chegam ao fim do livro. É uma estratégia muito pouco familiar. Isto é, nós estamos familiarizados com estratégias do tipo: "Compreenda o conceito e depois passe para o seguinte". É como se construíssem tijolo a tijolo, um após outro. Com Marx é mais do tipo "dissecar uma cebola". Eu uso esta metáfora e não é muito feliz porque, como alguém reparou, quando se dissectiona uma cebola, acaba-se chorando. Mas o que ele faz, de fato, é começar pelas camadas mais externas da cebola, ir até ao centro da cebola, descobrir o que faz a cebola crescer, e depois voltar à superfície. Portanto vocês só compreendem no fim da jornada sobre o que é que se está falando, quando ele regressa à superfície. [...] Enriquece-se perpetuamente os conceitos. Um conceito que parece muito rígido e abstrato gradualmente vai se enriquecendo e se torna cada vez mais rico na medida em que se avança. É uma expansão destes conceitos. (HARVEY, 2010: 30'58" - 33'11" - tradução livre do autor)

Com isso, temos que ter claro que o diagrama circular mostrado anteriormente representa apenas o movimento teórico a ser empreendido, o caminho da exposição teórica, o caminho de volta para o concreto pensado. Na realidade objetiva o trabalho (expressão da práxis social, veremos como essa relação funciona para Lukács mais adiante), por ser o mais abstrato dos quatro níveis apontados, encontra-se não na superfície, mas no miolo da "cebola":

Nesse segundo diagrama utilizamos categorias relacionadas às primeiras, mas diferentes delas, para buscar enfatizar que a arquitetura pode ser incluída dentro da construção porque, por dentro da arquitetura, opera como categoria central a dinâmica do canteiro de obras (sempre em contradição com o "desenho"). O canteiro (e também a arquitetura), por sua vez, carrega em si com centralidade (numa sociedade capitalista) a dinâmica da mercadoria (expressão da contradição entre valor de troca e valor de uso). Ao chegar nesse ponto nos colocamos próximos ao caminho percorrido por Sérgio Ferro nos dois textos comentados por Pedro Fiori Arantes anteriormente: um caminho de ida e volta da arquitetura à formamercadoria.

Mas a inclusão da práxis social na equação nos conduz à abertura da possibilidade de investigar um novo elemento que se coloca como ainda mais abstrato que a mercadoria: o trabalho, expressão da contradição fundamental entre teleologia e causalidade.

A nossa escolha por tentar também ensaiar um passo atrás nos coloca na condição de ter que demorar um pouco mais para começar a falar da arquitetura pro-

priamente dita. Teremos que avançar por questões que exigem um certo nível de compreensão abstrata, uma após a outra, de maneira a construir um percurso que vá inserindo com cada vez maior complexidade os problemas concretos que realmente nos interessam. Assim, chegaremos ao debate propriamente arquitetônico somente no final da parte 2a, para então mergulhar nela com força na parte 2b.

De todo modo, qualquer um que tente associar marxismo e arquitetura ver-se-á tentado, mais cedo ou mais tarde, a citar a célebre frase de Marx em que ele afirma que "o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera" (MARX, 1983: 149). Aquele que estudou Lukács ficará mais tentado a citar cedo do que tarde, pois terá compreendido que a reflexão que envolve esta passagem marxiana – que nada mais é que uma reflexão sobre a categoria trabalho – merece um lugar "privilegiado", o de ponto de partida.

Por mais que passagens como a supracitada sejam velhas conhecidas dos estudiosos do marxismo, nunca é demais retomar questões elementares quando algo precisa ficar bem destacado. Por isso tomaremos emprestado de Marx mais um trecho da mesma passagem no qual fica bastante claro o que é que queremos dizer com "categoria trabalho". Após afirmar que "o processo de trabalho deve ser considerado de início independentemente de qualquer forma social determinada" (MARX, 1983: 149), Marx segue esclarecendo que:

Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio. Não se trata aqui das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho. O estado em que o trabalhador se apresenta no mercado como vendedor de sua própria força de trabalho deixou para o fundo dos tempos primitivos o estado em que o trabalho humano não se desfez ainda de sua primeira forma instintiva. Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. (MARX, 1983: 49).

Esta passagem, tão rica em conteúdo, contém elementos de método que gostaríamos de deixar bem destacados antes de entrar no debate de conteúdo propriamente dito.

O primeiro deles é a questão de que "a anatomia do ser humano é uma chave para a anatomia do macaco"³⁵ (MARX, 2011: 58). Ela é importante aqui para destacar a colocação de Marx de que "não se trata [...] das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho". Ou seja, seria um enorme equívoco querer ver no trabalho primitivo uma forma "pura" de trabalho, onde não havia exploração nem alienação, e que, portanto, deve servir de modelo para a emancipação humana. A forma mais "pura" de trabalho em geral deve ser procurada no oposto do trabalho primitivo, ou seja, na forma capitalista de trabalho, é nela que se encontra o gérmen do trabalho não alienado, por mais contraditório que isso possa soar (veremos isso com mais detalhes a partir do capítulo 7).

O trabalho, ao longo de toda a história do desenvolvimento da humanidade, já assumiu as mais variadas formas (trabalho primitivo, trabalho escravo, trabalho servil, trabalho assalariado), mas por mais que tenha variado, existe algo que podemos chamar de *trabalho em geral*, em que se abstrai sua condição específica, temporal, e se apreende a categoria trabalho como uma "universalidade abstrata"³⁶ (MARX, 2011: 57). É como o exemplo das frutas mencionado por Marx: diante de uma certa quantidade de frutas variadas, é necessário perceber que, apesar das diferenças entre elas, existe ali um fator de unidade, que é o fato de serem frutas, e que a nossa compreensão de que existe algo comum entre todas

³⁵ Essa frase de Marx é sabidamente polêmica. Lukács a comenta em seus *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*: "'Na anatomia do homem há uma chave para a anatomia do macaco'. Marx vê aqui, com legítima consideração crítica, 'uma chave', não 'a chave' para decifrar o ser em sua historicidade. Pois o processo da história é causal, não teleológico, é múltiplo, nunca unilateral, simplesmente retilíneo, mas sempre uma tendência evolutiva desencadeada por interações e inter-relações reais de complexos sempre ativos. As orientações etc. assim surgidas nas modificações jamais podem, pois, ser avaliadas diretamente como progresso ou regressão. Ambas podem tornar-se a tendência dominante no curso de tais processos, independentemente – e sobre isso só se poderá falar em um contexto futuro concreto – de onde e em que medida, no processo global do ser social, isso significa um progresso de cada ser em geral" (LUKÁCS, 2010a: 70).

³⁶ Ao aproximar trabalho e abstração, somos tentados a pensar na relação entre "trabalho concreto" e "trabalho abstrato" discutida por Marx em *O capital*. De fato o que estamos buscando expressar como uma "abstração das formas sociais específicas de trabalho" tem a ver com aquela relação, mas não é a mesma coisa. O próprio Marx parece discutir isso em seus *Grundrisse*: "A indiferença diante de um determinado tipo de trabalho pressupõe uma totalidade muito desenvolvida de tipos efetivos de trabalho, nenhum dos quais predomina sobre os demais. Portanto, as abstrações mais gerais surgem unicamente com o desenvolvimento concreto mais rico, ali onde um aspecto aparece como comum a muitos, comum a todos. Nesse caso, deixa de poder ser pensado exclusivamente em uma forma particular. Por outro lado, essa abstração do trabalho em geral não é apenas o resultado mental de uma totalidade concreta de trabalhos. A indiferença em relação ao trabalho determinado corresponde a uma forma de sociedade em que os indivíduos passam com facilidade de um trabalho a outro, e em que o tipo determinado do trabalho é para eles contingente e, por conseguinte, indiferente. Nesse caso, o trabalho deveio, não somente enquanto categoria, mas na efetividade, meio para a criação da riqueza em geral e, como determinação, deixou de estar ligado aos indivíduos em uma particularidade" (MARX, 2011: 57-58).

elas está baseada no fato de que tais *determinações* estão presentes **realmente** em todas elas, na realidade efetiva de cada exemplar.

Se queremos lançar alguns apontamentos sobre a categoria trabalho "numa forma em que pertence exclusivamente ao homem", então temos que tratar primeiramente da **gênese** desta forma. Mas vale ressaltar: afirmar que se deve tratar primeiramente da gênese do trabalho não significa negar a questão metodológica já apontada de que o trabalho em geral, a abstração da categoria trabalho, só pode ser compreendida através da forma atual do trabalho, a forma que expressa a anatomia do homem com relação à do macaco. O olhar sobre a gênese do trabalho tem outro sentido: o de identificar o salto de qualidade que separa o ser social do ser natural.

Estas questões colocadas até aqui, conforme enunciamos, dizem respeito ao método que pretendemos empregar nas questões de conteúdo que colocaremos a seguir. Resumindo, e frisando, portanto, as colocações metodológicas: 1) trataremos da categoria trabalho, entendendo "categoria" como algo relacionado às determinações presentes na realidade efetiva do trabalho em si; 2) com isso queremos compreender o "trabalho em geral", ou seja, aquilo que diz respeito ao trabalho independentemente de sua forma específica ligada a este ou aquele modo de produção, queremos partir do trabalho como uma "universalidade abstrata"; 3) para chegar a esta forma abstrata teremos que operar com um exercício de abstração, um exercício mental, consciente, mas que visa a reproduzir a abstração realmente existente, ou seja, reproduzir a universalidade do trabalho em geral; e 4) para tanto, partiremos da gênese do trabalho, não no sentido de buscar compreender a anatomia do homem através da do macaco, mas sim no sentido de buscar situar o ponto onde se encontra o salto de qualidade que fez nascer, na história, a categoria trabalho e, com ela, o ser social, a partir do ser orgânico e natural. Em outras palavras, buscaremos compreender como a essência do trabalho em geral foi construída historicamente.

PARTE 2a

Arquitetura e trabalho

Cap. 3 | Apontamentos sobre a categoria trabalho

"O trabalho, por si mesmo, criou o homem"

| ENGELS, 1979: 215

Engels, considerado por Lukács como um grande precursor de uma correta compreensão da centralidade do trabalho³⁷, ao comparar a mão de um homem com a de um macaco, já levantava a seguinte questão:

O número e a disposição dos ossos e músculos, coincidem em ambos; mas a mão do mais primitivo dos selvagens pode realizar centenas de movimentos e atos que nenhuma mão simiesca poderá imitar. Não houve, até hoje, mão de macaco, por mais hábil, que tivesse feito a mais simples faca de pedra. [...] Até que o primeiro fragmento de sílica fosse transformado numa faca, pela mão humana, podem ter transcorrido intervalos de tempo ao lado dos quais o tempo histórico conhecido é uma coisa insignificante. Mas o passo decisivo fora dado: a mão humana tinha sido libertada e poderia, sem cessar, ir adquirindo novas habilidades, sendo que a maior delas, assim conseguida, podia ser herdada e melhorada. (ENGELS, 1979: 216)

Engels coloca claramente que houve um salto, um passo decisivo, mas que ele não pode ser encontrado nem na disposição nem no número de ossos e músculos das mãos. Tampouco, certamente, devemos buscar essa diferença no tipo de movimento que a mão humana realiza se comparada com a de um macaco. Le-roi-Gourhan nota que:

A mão humana é humana em função do que dela decorre e não por aquilo que ela é: um dispositivo osteomuscular bastante simples, que, desde os macacos, se revelou apto a assegurar, com notável economia mecânica, movimentos de preensão, de rotação e de translação que, subsequen-

³⁷ "É mérito de Engels ter colocado o trabalho no centro da humanização do homem" (LUKÁCS, 2013: 45)

temente, permanecerão imutáveis. (LEROI-GOURHAN, *apud*. LOPES, 2006: 104)

A mão humana, se comparada com a de um macaco, portanto, possui número e disposição de ossos e músculos semelhantes, e executam basicamente os mesmos movimentos: preensão, rotação e translação. Ainda assim a mão humana é hoje incomparável com a de um macaco: suas capacidades são inteiramente distintas.

Descobrir que elemento foi esse, que *hominizou o homem*, é uma discussão que está colocada há muito tempo. Para Lukács, assim como para Engels, o "passo decisivo" foi justamente o advento do *trabalho*. Foi com o trabalho que ocorreu um salto, através do qual o ser social (o homem, gênero humano) brotou a partir do ser orgânico natural. Com este salto o novo ser, o ser social, não deixou de ser um ser orgânico nem de ser também um ser natural, mas passou a se estabelecer como uma nova forma do ser. Estamos falando, portanto, de um **salto de qualidade**³⁸.

Mas qual seria a grande novidade contida no trabalho capaz de causar tão importante salto de qualidade? A resposta correta para ela, segundo Lukács, não pode ser encontrada sem que nos embrenhemos em uma correta formulação a respeito da relação entre duas outras categorias: **teleologia** e **causalidade**.

Começemos pela *teleologia*: *τέλος*, ou télos, como se sabe, significa fim, finalidade. Qualquer coisa que seja teleológica é uma coisa que se caracteriza por sua relação com a finalidade³⁹. Em primeiro lugar, é preciso compreender que quando se fala em teleologia aparece logo a necessidade de pensá-la como algo **posto**, introduzido, por alguém ou alguma coisa. Não pode haver teleologia sem um sujeito que põe o fim, determina a finalidade. Se a história possuísse um caráter teleológico, então de algum lugar teria que ter surgido a finalidade que dirige a história. Se ela tem um fim desde o início, então tem que ter tido um início aonde o fim foi posto, não há como fugir disso. Diante disso, Lukács refere-se sempre à teleologia como um "**pôr teleológico**" ("*teleologische Setzung*")⁴⁰.

³⁸ A sistematização mais bem acabada desse debate feita por Lukács encontra-se no primeiro capítulo do segundo volume da *Ontologia do ser social*: o capítulo sobre o trabalho.

³⁹ A expressão tem longa trajetória na história da filosofia. Os tradutores de *Prolegômenos para uma ontologia do ser social* de Lukács resgataram as linhas gerais dessa trajetória em nota, ver LUKÁCS, 2010a: 43-4.

⁴⁰ A respeito da tradução do termo como "pôr teleológico" e não "posição teleológica" (como constava em traduções mais antigas dos textos de Lukács para o português) ver nota dos tradutores em LUKÁCS, 2010a: 43.

Um bom exemplo de o que compreendemos como um "pôr teleológico" é a frase de Marx que citamos anteriormente sobre a diferença entre o pior arquiteto e a melhor abelha. Quando o arquiteto constrói o favo em sua cabeça antes de construí-lo em cera, ele está, na realidade premeditando uma ação, de maneira que, quando ele age de fato sobre a natureza (a cera), ele já tem na cabeça a imagem do favo que irá construir. Sua ação sobre os elementos da natureza que irá manipular tem um fim, que surge de sua própria elaboração mental e responde a uma necessidade posta naquele momento. A abelha, por sua vez, não faz mais do que repetir um processo que é fruto de um longo desenvolvimento biológico de adaptação, no qual ela é passiva, e não ativa como o homem. A abelha constituiu-se desta forma, construir um favo faz parte do seu ser. Ela constrói este favo da mesma maneira há milênios, de maneira que, ao construir um exemplar singular ela não está realizando nenhum pôr teleológico, pois sua atividade não se orienta por uma finalidade que ela pôs no momento da construção, mas sim por uma relação que é meramente de causa e efeito.

As relações de causa e efeito são a base da noção de *causalidade*. Para Marx e Engels, assim como para Lukács, o movimento da natureza sem intervenção do homem é *sempre* baseado em causalidades, pois ali não há teleologia, a atividade humana é que torna possível introduzir uma teleologia nestas causalidades. Citando Engels:

Causalidade – A primeira coisa que nos chama a atenção, ao considerar a matéria em movimento, é a interconexão dos movimentos individuais de cada um dos corpos: o fato de estarem todos mutuamente *condicionados*. Não só verificamos que um movimento particular é seguido de outros, mas também que podemos provocar um movimento particular, caso estabeleçamos as condições em que, na Natureza, os mesmos se verificam; isso porque podemos produzir movimentos que, de forma alguma, ocorrem na Natureza (Indústria), pelo menos não sob essa forma, e já que podemos dar a esses movimentos uma direção e extensão predeterminadas. *Dessa maneira*, devido à *atividade dos seres humanos*, estabeleceu-se a noção de *causalidade* a noção de que um movimento é a *causa* de outro" (ENGELS, 1979: 138-9).

Muitos filósofos já apreenderam corretamente este caráter teleológico do trabalho humano, ou seja, a capacidade humana de colocar uma teleologia sobre as causalidades da natureza. O mais antigo deles identificado por Lukács é Aristóteles, cuja passagem mais clara a respeito desta compreensão se encontra talvez no capítulo 7 do caderno Z de sua *Metafísica* em que o exemplo dado por Aristóteles é, coincidentemente, o da construção de uma casa. Lukács comenta a passagem do seguinte modo:

um projeto ideal alcança a realização material, insere na realidade algo de material que, no confronto com a natureza, representa algo de qualitativamente e radicalmente novo. Tudo isso é mostrado muito plasticamente pelo exemplo da construção de uma casa, utilizado por Aristóteles. A casa tem um ser material tanto quanto a pedra, a madeira etc. No entanto, do pôr teleológico surge uma objetividade inteiramente diferente dos elementos. De nenhum desenvolvimento imanente das propriedades, das legalidades e das forças operantes no mero ser-em-si da pedra ou da madeira se pode "deduzir" uma casa. Para que isso aconteça é necessário o poder do pensamento e da vontade humanos que organize material e faticamente tais propriedades em conexões, por princípio, totalmente novas. Neste sentido, podemos dizer que Aristóteles foi o primeiro a reconhecer, do ponto de vista ontológico, o caráter dessa objetividade, inconcebível partindo da "lógica" da natureza. (LUKÁCS, 2013: 53).

No entanto, uma questão fundamental derivada disso só foi efetivamente resolvida muito mais tarde, por Marx: o fato de não cometer o erro de generalizar o caráter teleológico do trabalho para outros campos aonde não existe teleologia. Aristóteles – assim como outros, entre eles Hegel⁴¹ – como pudemos ver, toma este cuidado em partes, pois não generaliza a ponto de enxergar a teleologia nos materiais encontrados na natureza.

Mas somente em Marx é possível, segundo Lukács, encontrar uma concepção realmente bem equilibrada da relação realmente existente entre teleologia e causalidade: para Marx, a teleologia está *limitada exclusivamente* ao trabalho (à práxis humana)⁴². Aristóteles, assim como depois Hegel, foram longe no reconhecimento do caráter teleológico da atividade humana, mas não deixaram de extravar isso para um **concepção teleológica da história**, ainda que o pôr teleológico inicial possa aparecer das mais distintas formas (o espírito absoluto de Hegel é apenas um exemplo). Se o sujeito do pôr teleológico (da história) imaginado dirige toda a história ou se dá apenas o primeiro passo, sendo que depois tudo transcorre através de causalidades, nada disso elimina o erro de imaginar um pôr teleológico na natureza.

A natureza enquanto realidade objetiva existe independente da consciência cognoscente, Lukács bateu por décadas a fio nesta tecla. Não há teleologia na histó-

⁴¹ Ao que tudo indica, Lukács discorre com maior profundidade sobre a relação trabalho/teleologia em Hegel nas páginas finais de sua obra *O jovem Hegel*. Não tivemos, contudo, oportunidade de estudar essa obra, ainda.

⁴² "Marx nega a existência de qualquer teleologia fora do trabalho (da práxis humana) [...], para Marx, o trabalho não é uma das muitas formas fenomênicas da teleologia em geral, mas o único ponto onde se pode demonstrar ontologicamente um pôr teleológico como momento real da realidade material" (LUKÁCS, 2013: 51).

ria, este é o fato. Praticamente todas as concepções que afirmaram sua existência o fizeram por generalizar uma característica que é *exclusiva* do trabalho humano. Concepções religiosas, como aquelas que se baseiam na Bíblia, são um belo exemplo de como se trata de uma generalização: Deus, que criou o mundo e o homem, teria seguido ritos próprios do trabalho humano, como descansar após alguns dias de labuta. A inversão aí é claríssima.

O homem, portanto, interfere, com seu pôr teleológico, nas séries causais da natureza. Este foi o grande elemento novo surgido com o trabalho e capaz de produzir o salto de qualidade de onde brotou o ser social. Trata-se de um movimento histórico real, a respeito do qual não há documentação registrada, mas que pode ser reproduzido através de uma abstração consciente orientada pela ontologia materialista⁴³. Vale a pena refrisar esta questão metodológica, pois agora está evidente que não se trata de algo que possa ser encontrado com microscópios ou reagentes químicos pois, como já afirmara Lukács, "a esperança da primeira geração de darwinistas de encontrar o 'missing link' [elo perdido] entre o macaco e o homem tinha de ser vã porque as características biológicas podem iluminar somente os estágios de transição, jamais o salto em si mesmo"⁴⁴ (LUKÁCS, 2013: 43).

Todo fim, como sabemos, pressupõe um meio, e o desenvolvimento da capacidade humana de operar seus pores teleológicos desenvolveu igualmente sua capacidade, e necessidade, de operar sobre os meios ligados a estes fins⁴⁵. Assim,

⁴³ "É exatamente a penetrante irreversibilidade do caráter histórico do ser social que nos impede de reconstruir, por meio de experiências, o *hic et nunc* social desse estágio da transição. Portanto, não temos como obter um conhecimento direto e preciso dessa transformação do ser orgânico em ser social. O máximo que se pode alcançar é um conhecimento *post festum*, aplicando o método marxiano, segundo o qual a anatomia do homem fornece a chave para a anatomia do macaco e para o qual um estágio mais primitivo pode ser reconstruído – intelectualmente – a partir do estágio superior, de sua direção de desenvolvimento, das tendências de seu desenvolvimento. A maior aproximação possível nos é trazida, por exemplo, pelas escavações, que lançam luz sobre várias etapas intermediárias do ponto de vista anatômico-fisiológico e social (ferramentas, etc.). O salto, no entanto, permanece sendo um salto e, em última análise, só pode ser esclarecido conceitualmente através do experimento ideal a que nos referimos" (LUKÁCS, 2013: 42-3).

⁴⁴ Vale lembrar, no entanto, que Darwin foi provavelmente o grande responsável por ceder as bases através das quais os próprios Marx e Engels conseguiram chegar à formulação correta da relação entre teleologia e causalidade. Segundo Lukács "Engels, depois de ler Darwin, escreve à Marx: 'Sob certo aspecto, a teleologia não tinha sido derrotada até o momento, mas agora foi'. E Marx, embora fazendo objeções ao método de Darwin, observa que o livro dele 'contém os fundamentos histórico-naturais do nosso modo de ver as coisas'" (LUKÁCS, 2013: 50).

⁴⁵ Lukács dá grande importância para essa questão, que infelizmente não temos como desenvolver aqui com maiores detalhes. Vejamos um exemplo de como ele se refere à questão em sua *Ontologia*: "Em suma, o ponto no qual o trabalho se liga ao surgimento do pensamento científico e ao seu desenvolvimento é, do ponto de vista da ontologia do ser social, exatamente aquele campo por nós designado como investigação dos meios. [...] Em cada processo singular de trabalho, o fim regula e domina os meios. No entanto,

as primeiras facas de pedra produzidas pela mão humana geraram não somente o produto faca de pedra, mas também o início da compreensão humana de que, por exemplo, a pedra corta, ela é dura e afiada, portanto dureza e afiação são características importantes para o corte. Obviamente que os primórdios dessa compreensão não envolviam nem conceitos, nem verbos, nem adjetivos, sequer palavras. Tudo isso só surgirá muito mais tarde. Estamos falando ainda de uma compreensão prática, um autocondicionamento mediante o sucesso ou o fracasso no processo de trabalho. Segundo Lukács, "a prática se impõe como critério de verdade já a um nível no qual não pode haver ainda na consciência humana nem sequer uma aproximação distante às categorias autênticas" (LUKÁCS, 1972: 14).

Mediante este processo complicado e lento, o homem inicia sua caminhada em direção a uma *possessão espiritual*⁴⁶, um **domínio consciente**, sobre a natureza. A relação é sempre muito dialética: homem e natureza interagem cada vez mais como seres diferenciados, e nisso o homem se torna capaz de apreender conscientemente as legalidades da natureza para nela introduzir ações teleologicamente orientadas (sendo que a apreensão consciente começa a nascer justamente da introdução de ações humanas na natureza).

O ser social, quando começa a introduzir pores teleológicos nas operações causais da natureza, começa a operar como sujeito diante da objetividade natural. Essa relação, antes do surgimento do ser social, ou seja, na natureza, era inexistente⁴⁷. Assim, Lukács afirma que a "separação tornada consciente entre sujeito e

se considerarmos os processos de trabalho na sua continuidade e desenvolvimento histórico no interior dos complexos reais do ser social, teremos certa inversão nessa relação hierárquica, a qual, embora não sendo certamente absoluta e total é, mesmo assim, de extrema importância para o desenvolvimento da sociedade e da humanidade. Uma vez que a investigação da natureza, indispensável ao trabalho, está, antes de tudo, concentrada na preparação dos meios, são estes o principal veículo de garantia social da fixação dos resultados dos processos de trabalho, da continuidade na experiência de trabalho e especialmente de seu desenvolvimento ulterior. É por isso que o conhecimento mais adequado que fundamenta os meios (ferramentas etc.) é, muitas vezes, para o ser social, mais importante do que a satisfação daquela necessidade (pôr do fim). (LUKÁCS, 2013: 57).

⁴⁶ A expressão é utilizada por Lukács, por exemplo em LUKÁCS, 2013: 65.

⁴⁷ "Antes que o homem chegue a ser para si mesmo *sujeito*, a natureza se converteu em *objeto*. Uma coisa natural não chega a ser objeto a não ser por ter se convertido em objeto ou instrumento do trabalho; *só pelo trabalho surge uma relação sujeito-objeto*. Em nenhum intercâmbio material imediato, em nenhum metabolismo pode se falar razoavelmente de uma tal relação; o oxigênio e o carbono não são de modo algum, no processo de assimilação e dissimilação, objetos da planta, nem tampouco na união do animal com sua presa, com o pedaço de mundo que ele devora, pode estabelecer-se mais que uma primeira, fugaz e nebulosa aparição de uma relação sujeito-objeto; essencialmente, este intercâmbio não se diferencia daquele metabolismo. Somente no intercâmbio *mediado*, no processo de trabalho, aparece uma tal autêntica relação sujeito-objeto, e o estranhamento e subjetivação do homem se produzem somente de forma paulatina, através de um desenvolvimento lento e contraditório. O homem em gênese e até o homem primitivo estão muito ligados à natureza, a divisão entre sujeito e objeto, entre homem e mundo

objeto é um produto necessário do processo de trabalho e ao mesmo tempo a base para o modo de existência especificamente humano" (LUKÁCS, 2013: 65).

A consciência humana reproduz as legalidades da natureza, mas em um local diferente, que é a própria consciência⁴⁸. Em outras palavras, a reprodução consciente das legalidades da natureza acontece separada da natureza, esta é a base para a crescente diferenciação entre homem e natureza, e também para o nascimento do par opositivo sujeito/objeto.

Esta relação aparece bem explicitada nas palavras do contemporâneo e amigo de Lukács, Ernst Fischer:

Um ser libertou-se da Natureza através do uso de instrumentos e dos processos de trabalho coletivo. Este ser, o homem, foi o primeiro a fazer face à totalidade da Natureza como *sujeito* ativo. Mas antes de se ter tornado sujeito para si mesmo, a Natureza tornara-se um *objeto* para ele. Uma *coisa* da Natureza só se torna objeto ao tornar-se objeto ou instrumento de trabalho. Somente através do trabalho se estabelece uma relação sujeito-objeto (FISCHER, 1963: 38; grifos no original).

O ser social, que nasce do ser natural, vai assim ampliando, intensificando, seu domínio sobre o ser natural. O domínio que inicialmente não ultrapassa o campo da prática, com o tempo vai caminhando cada vez mais no sentido da práxis. Uma série de complexos fundamentais, igualmente exclusivos do ser social, passam a se desenvolver a partir desta base. A linguagem é um exemplo claro: por mais que os animais possuam formas de comunicação elementares, como a expressão da dor, da agonia, de sons ligados à autodefesa e ao ataque, essa comunicação jamais chega ao nível desenvolvido pelo homem, relacionado à formulação de conceitos através da linguagem⁴⁹.

circundante, é durante muito tempo fluida, indeterminada, pouco marcante, e a rigorosa separação entre o "Eu" e o "Não-Eu" é uma forma extremamente tardia da consciência humana" (FISCHER, *apud*. LUKÁCS, 1974: 88-9).

⁴⁸ "No espelhamento da realidade a reprodução se destaca da realidade reproduzida, coagulando-se numa 'realidade' própria na consciência. Pusemos entre aspas a palavra realidade porque, na consciência, ela é apenas reproduzida; nasce uma nova forma de objetividade, mas não uma realidade, e – exatamente em sentido ontológico – não é possível que a reprodução seja semelhante àquilo que ela reproduz e muito menos idêntica a isso" (LUKÁCS, 2013: 66).

⁴⁹ "Caso se queira mesmo aplicar ao mundo animal categorias da consciência humana, o que será sempre arbitrário, pode-se dizer, no melhor dos casos, que os animais mais evoluídos podem ter representações acerca dos momentos mais importantes do seu entorno, mas jamais conceitos. Além disso, é preciso usar o termo representações com a necessária cautela, uma vez que, depois de formado, o mundo conceitual retroage sobre a intuição e sobre a representação" (LUKÁCS, 2013: 65).

A formulação de conceitos, que é inseparável da linguagem, vai se tornando a base da **nova objetividade criada pela consciência humana**, os conceitos buscam apreender a realidade e expressá-la da maneira mais próxima possível da forma real de expressão da objetividade. Eles vão se tornando fundamentais para o desenvolvimento do homem enquanto ser social, pois possibilitam avanços no processo de trabalho, como o desenvolvimento da cooperação. Estes desenvolvimentos, por sua vez, retroagem sobre a hominização do homem, pois fazem avançar as forças produtivas do trabalho.

A consciência nascida deste processo é uma consciência necessariamente materialista, embora este materialismo tenha muito pouco a ver com o materialismo filosófico que conhecemos hoje. Trata-se de algo que Lukács chama de **materialismo espontâneo**. A consciência que brota do trabalho levará muitos milhares de anos para atingir um nível considerável de descolamento da imediatez da prática humana primitiva. Sem este descolamento, no entanto, a consciência não pode se desenvolver e, na medida em que ele ocorre, o ser social vai conseguindo dar saltos cada vez mais decisivos em direção à práxis social efetiva⁵⁰.

O que se coloca neste processo de descolamento é o desenvolvimento da relação entre **teoria e prática**. Quanto mais mediações vão surgindo nesta relação, mais a teoria se desenvolve e se torna capaz de impulsionar a prática e intensificar sua eficiência. A relação entre teoria e prática, portanto, não é direta/imediata. A constituição da teoria, cujo desenvolvimento irá desembocar na constituição da ciência como esfera distinta da vida cotidiana, visa a superar justamente esta imediatez. Ou seja, o pensamento científico, relativamente, precisa descolar-se da prática para poder alçar seus voos.

A teoria se desenvolve, no entanto, no sentido de dar respostas à prática. A prática, por sua vez, interfere na natureza e a modifica, modificando assim o mundo do homem e, portanto sua vida cotidiana. A cotidianidade vai assim se enriquecendo. Mas, por mais que haja nela aplicação de conhecimento científico, ela volta a apresentar-se ao homem como cotidianidade. O trabalhador paulistano que embarca diariamente no metrô para ir ao trabalho não sabe explicar cientificamente como o metrô funciona, nem como suas estações estão paradas em pé.

⁵⁰ "Esta evolução [da cultura] não é possível senão porque o pensamento humano supera a imediatez da cotidianidade no sentido dito, ou seja, porque se supera a conexão imediata entre o reflexo da realidade, sua interpretação mental e a prática, com o que conscientemente se insere uma série crescente de mediações entre o pensamento – que assim chega a ser propriamente teórico – e a prática. Somente graças a este ato de superação pode abrir-se um caminho desde o materialismo espontâneo da vida cotidiana até o materialismo filosófico" (LUKÁCS, 1974: 50)

Estas complexas soluções, cuja criação exigiu um enorme esforço científico, estão incorporadas na vida cotidiana desse trabalhador. Sua vida cotidiana já não tem quase nada a ver com a vida cotidiana do homem primitivo, mas a sua relação com o metrô é tão ligada à imediatez do cotidiano quanto era a relação daquele homem com a natureza bruta onde ele acordava todos os dias e ia, medianamente seu trabalho, garantir sua reprodução⁵¹.

A relação do homem com sua vida cotidiana, quando esta não se descola da cotidianidade, geralmente é uma relação materialista espontânea, mas deste materialismo espontâneo muito pouco ou quase nada se extrai em termos de **concepção de mundo**, uma vez que uma concepção de mundo exige reflexões que necessariamente precisam extrapolar esta imediatez. Lukács é irônico com os pensadores vinculados às tradições filosóficas idealistas a esse respeito, diz ele:

Mesmo o idealista atua, na vida prática cotidiana, quase sempre como se fosse um materialista; isto é, ele deve necessariamente reagir à realidade como a algo independente de sua consciência (por exemplo, se ele atravessa a rua, não atua como se os automóveis fossem apenas suas representações mentais). E também quem pensa de modo metafísico na vida cotidiana aplica, instintivamente, conexões categoriais cuja formulação teórica ele rechaçaria, em teoria, como sendo "absurda confusão" (por exemplo, ele não admite que a quantidade se converta em qualidade, mas não lhe é indiferente comer frutas maduras ou verdes)" (LUKÁCS, 1978: 111).

A consciência do ser social precisa distanciar-se cada vez mais da imediatez da cotidianidade para poder retornar aos problemas da vida cotidiana com profundidade e amplitude. No entanto, este afastamento por vezes descola-se completamente da base real da vida cotidiana (não queremos aqui, por enquanto, entrar no mérito dos motivos que conduzem a este afastamento que chega ao ponto da total perda de base). Assim, teorias complexas, como as filosofias idealistas, são completamente incapazes de oferecer uma explicação satisfatória para questões tão elementares como as colocadas por Lukács nesta passagem que acabamos de citar. Isto porque o idealismo supõe, por exemplo, uma teleologia na história, questão que já foi abordada por nós.

A compreensão abstrata da realidade liga-se à compreensão da **universalidade** que se expressa na realidade. Esta já é uma operação extremamente complexa para o ser social. Mais difícil ainda é a compreensão concreta. O homem se depara, na sua cotidianidade com coisas concretas. Mas enquanto o homem não con-

⁵¹ Lukács também utiliza como exemplo para essa discussão os complexos sistemas de transporte. Ver LUKÁCS, 1974: 44-5.

segue reproduzir idealmente a existência concreta dessas coisas, elas aparecem para ele como imediatas e, portanto, abstratas⁵². Uma maçã concreta é ao mesmo tempo singular e universal: é singular porque é maçã e não pera, mas é universal porque é uma fruta, que tanto poderia ser maçã como pera. "O concreto é concreto porque é síntese de múltiplas determinações, portanto, unidade da diversidade" (MARX, 2011: 54). Na realidade objetiva a coisa encontra-se já sintetizada, mas realizar a síntese em pensamento exige todo um processo, no qual a passagem pela abstração é necessária, pois não se pode chegar à compreensão concreta, que inclui a universalidade, sem compreender minimamente a universalidade. Assim, segundo Lukács, "quanto mais autêntica e profundamente os nexos da realidade, suas leis e contradições, vierem concebidos – de um modo aproximativamente adequado – sob a forma da universalidade, tanto mais concreta, dúctil e exatamente poderá ser compreendido também o singular" (LUKÁCS, 1978: 104).

Partimos do surgimento do trabalho como elemento que permitiu o salto de qualidade de onde surgiu o ser social com relação ao ser natural. Do trabalho surgiu a capacidade humana de reproduzir idealmente a realidade para intensificar o alcance de sua ação prática. Agora já estamos nos referindo ao que há de mais avançado e complexo nesta reprodução ideal da realidade, que é a possibilidade de realizar a análise concreta da realidade concreta – parafraseando Lenin, que fazia esta afirmação referindo-se não à "realidade", mas à "situação", o que é ainda mais dinâmico. Lukács menciona, aliás, ainda em sua juventude, esta passagem de Lenin afirmando que

Para os marxistas, a análise concreta da situação concreta não constitui nenhuma oposição à teoria 'pura', mas, ao contrário, o ponto culminante da autêntica teoria, o ponto em que a teoria é verdadeiramente realizada e, por essa razão, transforma-se em práxis" (LUKÁCS, 2012a: 62).

A teoria, portanto, que nasce da prática, tem seu ponto culminante na práxis. A síntese inicial de teoria e prática é o trabalho. O trabalho, portanto, não é apenas o elemento que fez surgir o ser social historicamente, mas também "se torna o modelo de toda práxis social" (LUKÁCS, 2013: 47).

⁵² Segundo Hegel: "O imediato e o abstrato são a mesma coisa" (HEGEL, *apud.* LUKÁCS, 1972: 144). Lukács comenta: "Para tratar corretamente a dialética é preciso considerar, de todo modo, também neste contexto, a relatividade destas determinações. Pois toda imediatez é sem dúvida abstrata comparada com a concretização que significa sua superação" (LUKÁCS, 1972: 144).

Uma correta compreensão da dimensão e importância do trabalho para a constituição do ser social esteve na base da formulação da teoria marxiana não somente através da questão já mencionada da relação teleologia/causalidade. A síntese elaborada por Marx entre a crítica a Hegel e a crítica a Feuerbach (ou seja, entre idealismo e materialismo mecanicista) já colocava em primeiro plano esta problemática. A primeira das onze teses sobre Feuerbach de 1845, já citada no capítulo 1, afirma exatamente isso.

Compreender a atividade subjetiva na sua justa proporção, eis aí sem dúvida o maior dilema colocado para a estética filosófica e, portanto, também para a compreensão da arquitetura enquanto manifestação artística. O idealismo filosófico evidentemente está relacionado a uma compreensão da subjetividade que inflaciona a sua importância. O subjetivismo inflado do idealismo filosófico relaciona-se a uma compreensão igualmente idealista da relação sujeito/objeto. O sujeito considerado pelo idealismo não é o homem que trabalha e insere uma teleologia nas causalidades da realidade objetiva, conforme vínhamos pensando até aqui. Já a compreensão marxista, muitas vezes acusada de realizar a operação contrária, ou seja, de subestimar a importância da subjetividade, é a única vertente de compreensão que se mostrou capaz de situar com precisão o papel da subjetividade. Segundo Lukács:

Por um corrente mal-entendido acredita-se às vezes que a imagem do mundo própria do materialismo – prioridade do ser sobre a consciência, do ser social sobre a consciência social – é também de caráter hierárquico. Para o materialismo, a prioridade do ser é sobretudo uma questão de fato: há ser sem consciência, mas não há consciência sem ser. Mas disso não deriva de modo algum uma subordinação hierárquica da consciência ao ser. Ao contrário: esta prioridade e o seu reconhecimento concreto, teórico e prático, pela consciência, criam por fim a possibilidade de que a consciência domine realmente o ser. O simples fato do trabalho ilustra isso do modo mais concludente (LUKÁCS, 1974⁵³: 19).

A consciência, enquanto "produto tardio do desenvolvimento do ser material"⁵⁴, experimentou um desenvolvimento próprio e muito rico e peculiar. O homem, hominizado por todo este processo, desenvolveu uma série de complexos que lhe são próprios, como a linguagem, que já mencionamos, mas também como os sentidos humanos (os cinco sentidos) e a capacidade de assimilar elementos da objetividade concreta de um modo que nenhum outro ser é capaz de assimilar.

⁵³ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

⁵⁴ "Marx entendia a consciência como um produto tardio do desenvolvimento do ser material" (LUKÁCS, 2009: 227).

Este desenvolvimento dos sentidos não é um desenvolvimento meramente fisiológico, até porque neste aspecto o homem fica muito atrás de diversos animais. "A águia enxerga muito mais longe do que o homem, mas o olho humano vê as coisas muito melhor do que o da águia" dizia Engels (ENGELS, 1979: 219). O desenvolvimento experimentado pelos sentidos humanos é um desenvolvimento social. Isto somente foi se tornando possível na medida em que o homem não somente hominizou-se a si próprio como humanizou a natureza ao seu redor. Esta questão nos faz retornar ao início deste capítulo, quando afirmávamos que não se trata de tomar o homem primitivo como modelo para a emancipação humana, pois por mais que o homem primitivo desenvolvesse uma forma de trabalho não alienado (a forma própria do comunismo primitivo), ele ainda não tinha atingido um nível de desenvolvimento social capaz de promover tal emancipação. Esta afirmação aparece claramente nos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, quando este afirma que:

A supra-sunção da propriedade privada é, por conseguinte, a *emancipação* completa de todas as qualidades e sentidos humanos; mas ela é esta emancipação justamente pelo fato desses sentidos e propriedades terem se tornado *humanos*, tanto subjetiva quanto objetivamente. O olho se tornou o-lho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente do homem para o homem. (MARX, 2004: 109; grifos no original).

Mais adiante procuraremos demonstrar como algumas inclinações humanas para questões abstratas do reflexo estético da realidade brotam do trabalho, mas só podem desenvolver-se efetivamente fora dele (o que não significa "desligado dele"). Em certa medida o próprio desenvolvimento dos sentidos esteve associado a este fato. O homem, para que possa realizar qualquer atividade que permita superar minimamente a imediatez da cotidianidade, necessita de certo desenvolvimento das forças produtivas do trabalho. O fato de o homem necessitar garantir sua sobrevivência (alimentação, abrigo, proteção, etc.) não é uma questão menor, nem para o homem primitivo nem para o homem dos nossos tempos. Conforme o ser social avança na sua capacidade de suprir as suas próprias carências, novas necessidades surgem, e estas necessidades são próprias do homem humanizado. Como já afirmamos, a complexidade criada historicamente retorna à cotidianidade. A hominização do homem pelo trabalho criou uma nova forma do ser, um ser que age conscientemente sobre a realidade objetiva, no entanto, elementos surgidos do próprio movimento contraditório do desenvolvimento histórico podem constranger uma série de possibilidades criadas sobre esta base, impossibilitando-as de se efetivarem. Em muitos aspectos o processo de hominização do homem

(que jamais pode ser visto como um processo já concluído) fica bloqueado, a propriedade privada é uma das responsáveis por tais bloqueios.

Voltemos rapidamente aos *Manuscritos* para reforçar esta compreensão:

A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. O *sentido* constrangido à carença prática rude também tem apenas um sentido *tacanhão*. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer *humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (MARX, 2004: 110-1; grifos no original).

O trabalho, portanto, enquanto categoria fundante do ser social, se desdobra em uma série de complexos igualmente humanos que se desenvolvem historicamente. É do trabalho que nascem não somente a linguagem e os sentidos, mas também a magia, a religião, a ciência, a arte, etc⁵⁵. Cada um destes elementos se desenvolve historicamente com sua forma própria e singular. Como veremos mais adiante, o capitalismo apresenta uma grande hostilidade ao desenvolvimento artístico, enquanto que com relação ao desenvolvimento científico a sua relação é bastante diferente.

Nosso objetivo daqui pra frente será não somente o de ir chegando mais próximo deste tipo de compreensão conforme formulara Lukács, mas também ir caminhando em direção ao campo de discussão da arquitetura sem soltar o fio que amarramos neste ponto inicial. Iremos nos distanciando do debate "puro" sobre a categoria trabalho, dissolvendo a abstração criada neste capítulo, mas de forma a buscar deixar sempre vivo o conjunto de reflexões que acabamos de desenvolver. O essencial aqui foi fixar uma compreensão do trabalho enquanto "condição universal do metabolismo entre o homem e a Natureza, condição natural eterna da vida humana e, portanto, independente de qualquer forma dessa vida, sendo antes igualmente comum a todas as suas formas sociais" (MARX, 1983: 153). Sem essa compreensão não é possível avançar, no sentido que pretendemos dar a essa

⁵⁵ Lukács se ocupa longamente com essa questão em sua *Estética*. Desenvolveremos melhor alguns de seus aspectos nos capítulos subsequentes.

discussão, para as questões relacionadas à missão social da arquitetura e à responsabilidade social do arquiteto.

Cap. 4 | Trabalho e reflexo da realidade objetiva - diferenciação

"A ciência e a arte, portanto, transformam em algo existente para nós a relação recíproca, que existe em si na realidade, entre fenômeno e essência"

| LUKÁCS, 1978: 222

A realidade existe independente da consciência cognoscente. Esta última reproduz aspectos da realidade em separado, na consciência, mas em interação, através do trabalho, movimentando a relação homem-natureza. Em se tratando de mediações, o trabalho é, na relação homem-natureza, mediação entre os dois polos. Mas sendo o ser social um produto do desenvolvimento do ser natural, o trabalho aparece na história também como automediação da natureza e do homem, pois ao se configurar como mediação entre homem e natureza o trabalho se configura também como mediação natureza-natureza (o homem é um produto da natureza, que se humanizou), bem como entre homem e homem, já que, ao transformar a natureza, o trabalho transforma também a natureza do homem⁵⁶. Tudo isso, que já vimos de forma um pouco mais abstrata anteriormente, aparece agora como expressão do fato de que o trabalho inaugura o pôr teleológico e com ele a relação sujeito-objeto. O sujeito, por sua vez, toma a natureza como objeto e, para tanto, a reproduz consciente, social e seletivamente segundo seus fins num processo que se torna cada vez mais rico e complexo. Quanto mais complexo ele se torna, mais difícil se torna perceber de imediato que se trata sempre de um processo de reflexo, pois a consciência assume, para seu próprio desenvolvimento, uma autonomia, uma diferenciação, uma diversificação.

⁵⁶ "A própria atividade mediadora é apenas um atributo do homem, localizado numa parte específica da natureza. Assim, na atividade produtiva, sob o primeiro de seus aspectos ontológicos duais, *a natureza medeia a si mesma com a natureza*; e, sob o segundo aspecto ontológico, – em virtude de que a atividade produtiva é inerentemente atividade social –, *o homem medeia a si mesmo com o homem*" (MÉSZÁROS, 2006: 81).

Esta diferenciação, por sua vez, assume um desenvolvimento que irá desembocar, bem mais adiante, nas formas científica e artística de reflexo da realidade objetiva. Compreender este processo, ainda que em linhas gerais, desde a sua gênese até a sua forma atual é um belo desafio que Lukács encara como necessário para reconstituir a construção histórica da essência do reflexo estético.

Visão, audição, olfato, gustação, nenhum destes sentidos, como já vimos, é exclusivo do homem, eles em realidade estão ligados ao processo de adaptação ao meio. A grande diferença, a qual já apontamos antes, é que esta adaptação "tem uma componente subjetiva ineliminável, a qual está condicionada de um modo meramente fisiológico ao nível animal, e no homem, ademais, de um modo social" (LUKÁCS, 1974: 21-2). O modo social em questão relaciona-se diretamente ao trabalho como pôr teleológico, em que o homem enriquece sua capacidade de refletir conscientemente a realidade através de sua ação sobre a natureza e sua adaptação ativa ao meio.

É socialmente que o gênero humano realiza seu desenvolvimento cultural. Trata-se de um processo em que, entre uma situação colocada e a seleção consciente da melhor forma de agir sobre ela⁵⁷ o homem constrói **mediações**, pontes, caminhos. A construção de uma mediação pressupõe a superação da forma imediata como a realidade objetiva se apresenta ao sujeito.

Um exemplo muito frutífero, muito utilizado por Lukács em sua *Ontologia*, é o da invenção da roda. A roda é um ótimo exemplo de como o pôr teleológico do trabalho age sobre as relações causais presentes na natureza. Antes da invenção da roda não havia nada na natureza que se organizasse como ela. Na natureza podem-se encontrar formas mais ou menos circulares, coisas que rolam, mas a roda, com um eixo central que possibilita um rolamento ininterrupto é uma legítima criação do homem decorrente de sua intervenção sobre as legalidades que já existiam na natureza, mas que só puderam ser organizadas como roda pela ação do trabalho.

Pois bem, a roda, após ter sido inventada, experimentada e colocada em funcionamento para a realização de determinadas tarefas humanas, passou a se constituir diante do homem como uma objetivação, enquanto que as mediações necessárias para a sua invenção deixaram de ser necessárias para a sua utilização. Assim, a roda, fruto de um processo de construção de mediações do homem entre

⁵⁷ Lukács se utiliza desse tipo de expressão ("[...] entre uma situação previsível e o melhor modo de atuar nela [...]") (LUKÁCS, 1974: 45); "[...] entre duas (ou mais) possibilidades e a consequente realização prática, assim determinada, da possibilidade escolhida" (LUKÁCS, 2010a: 212)) em muitas de suas obras da maturidade.

situações dadas e a melhor forma de agir sobre elas, passou a figurar como uma existência imediata, que se relaciona com a vida cotidiana do homem como algo dado, que bem pode ser confundido com um mero produto da natureza.

O desenvolvimento cultural do homem é um contínuo processo de construção de mediações e transformação destas mediações em formas que aparecem de maneira imediata. A partir da invenção da roda o homem pôde criar os primeiros veículos de locomoção, até chegar, através de um acúmulo de objetivações, ao metrô, sobre o qual já nos referimos exatamente nos mesmos termos que estamos tratando agora.

Não se pode esquecer, no entanto, que a vida cotidiana do homem que anda de metrô é uma vida enriquecida por séculos de processo histórico de construção de mediações propriamente humanas⁵⁸.

Todo este processo, sobre o qual Lukács discorre longamente, já era objeto de observação de Marx. Em seus *Grundrisse*, Marx colocava que

A natureza não constrói máquinas nem locomotivas, ferrovias, telégrafos elétricos, máquinas de fiar automáticas, etc. Elas são produtos da indústria humana; material natural transformado em órgãos da vontade humana sobre a natureza ou de sua atividade na natureza. Elas são *órgãos do cérebro humano criados pela mão humana*; força do saber objetivada. O desenvolvimento do capital fixo indica até que ponto o saber social geral, conhecimento, deveio *força produtiva imediata* e, em consequência, até que ponto as próprias condições do processo vital da sociedade ficaram sob o controle do intelecto geral e foram reorganizadas em conformidade com ele. Até que ponto as forças produtivas da sociedade são produzidas, não só na forma do saber, mas como órgãos imediatos da práxis social; do processo real da vida. (MARX, 2011: 589; grifos no original)

Existe, portanto, uma relação mediação-imediatez (ou mediação-imediação), que se desenvolve no processo de enriquecimento da vida cotidiana do homem. É exatamente nesse sentido que a **vida cotidiana** se apresenta como **início e fim** de toda atividade humana. O pensamento cotidiano é aquele que não se descola da imediatez, e o descolamento da imediatez é o que se desenvolve nas formas que se diferenciam do pensamento cotidiano, como a arte e a ciência.

É na vida cotidiana que se desenrola aquilo que Marx acabou de chamar de o "processo real da vida" do ser social. A imediatez gera no reflexo próprio da vida cotidiana "hábitos mentais" ligados a ela. Ao romper com esta imediatez, os refle-

⁵⁸ As formas como isso se relaciona com o problema da alienação do trabalho, do fetichismo da mercadoria e da reificação serão abordados somente na parte 2b.

xos científico e artístico rompem igualmente com estes hábitos mentais, elevando o homem acima da cotidianidade, mas sempre trazendo-o de volta enriquecido por este processo⁵⁹. Este processo, no entanto, não se dá dentro de um circuito fechado ou de um pequeno trajeto marcado por um ponto de partida fixo (vida cotidiana) e um ponto de chegada fixo (reflexo científico ou estético). O conhecimento da realidade, com toda a sua complexidade, se dá por aproximações que podem ir se acumulando e que de maneira alguma interditam a continuidade da vida cotidiana. Conhecer a concepção heliocêntrica é importante para a navegação, por exemplo, mas desconhecê-la não impediu a humanidade de inventar a navegação muito mais cedo. Ao romper com a compreensão geocêntrica, no entanto, o homem passou a navegar melhor, e mais tarde melhor ainda, na medida em que foi aprofundando a compreensão do comportamento dos astros e da Terra, até chegar à invenção de sistemas de posicionamento mais e mais precisos. Nada disso teria sido possível se em algum momento o homem não tivesse rompido com a imagem imediata do sol girando sobre a sua cabeça diariamente em ciclos constantes.

Assim, não há nenhuma muralha da China entre o reflexo da vida cotidiana e os reflexos científico ou estético⁶⁰. Eles formam um todo único, que é o reflexo da realidade objetiva, e se diferenciam de acordo com as exigências da própria vida social do homem. No caso da navegação, por exemplo, se olharmos com mais atenção para o processo como um todo perceberemos que a direção e o sentido da evolução apresentada é o da **desantropomorfização**.

O homem que já era capaz de navegar há muitos milênios atrás sem nenhum instrumento de posicionamento mais sofisticado, tinha de usar seu próprio corpo como referência espacial. Ele conhecia apenas as direções que se baseavam na sua própria posição individual (para frente, para trás, para um lado, para o outro) além de poder contar com as referências que lhe eram acessíveis aos olhos (locais

⁵⁹ "O comportamento cotidiano do homem é começo e fim ao mesmo tempo de toda atividade humana. Se representarmos a cotidianidade como um grande rio, pode-se dizer que dele se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte, se diferenciam, se constituem de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar de novo na corrente da vida cotidiana" (LUKÁCS, 1974: 11).

⁶⁰ "Essas diferenças [entre as elaborações mentais na ciência e na cotidianidade] não estabelecem uma dualidade rígida e insuperável, como soa pressupor a epistemologia burguesa no seu manejo destas questões; a diferenciação, incluindo seu mais alto nível qualitativo, é produto da evolução social da humanidade. A diferenciação e, com ela, a independência – relativa – dos métodos científicos com relação às necessidades imediatas da cotidianidade, sua ruptura com os hábitos mentais, se produzem precisamente para melhor servir as ditas necessidades, com mais eficácia do que seria possível mediante uma direta unidade metódica" (LUKÁCS, 1974: 46).

conhecidos que pudessem ser identificados visualmente). Na medida em que ele começa a aprender a utilizar outros elementos como parâmetros de posicionamento, como por exemplo o movimento do sol ou das estrelas, ele pode dar um salto no sentido de identificar uma referência espacial externa não só ao seu próprio corpo (como já eram as referências visuais) como independentes dos locais que ele já conhece. Ao identificar a posição do sol ou das estrelas ele pode navegar na direção norte por um longo período de tempo, mesmo que assim ele deixe de avistar a terra firme, e isso sem perder a segurança de que, voltando na direção sul ele retornará ao ponto de partida. Neste estágio todo, enquanto ainda não fosse conhecida a concepção heliocêntrica do universo, é como se a situação anterior fosse ampliada, pois a referência continua sendo o próprio corpo do homem, mas agora não somente enquanto corpo humano individual, mas enquanto planeta Terra, o que se expressa na concepção geocêntrica do universo (o universo sendo visto do ponto de vista do planeta Terra).

Somente com a superação dessa concepção é que abre-se o caminho para que o homem se torne capaz de reproduzir conscientemente a sua posição geográfica em meio ao mar sem ter de ficar preso a qualquer tipo de referência que esteja vinculada ao seu próprio corpo (ainda que este corpo seja todo o planeta Terra) e aos seus sentidos imediatos. Agora ele se tornou capaz de reproduzir a sua localização espacial de forma independente deste tipo de referência, compreendendo a totalidade das relações espaciais que o envolvem independentemente de onde ele se encontre naquele momento (independentemente inclusive de ele estar ou não na Terra). Ou seja, ele pode agora mapear o mundo com precisão, tal como ele é independente de quem o esteja vendo e de que posição ele seja visto. Ele passa a ser capaz de mapear o mundo tal como ele é independente do homem, independente de quem o mapeia. Ele superou o estágio do reflexo em que ele permanecia condicionado pelos seus próprios sentidos e sua carga subjetiva. Ele realizou, portanto, um movimento de desantropomorfização.

Trata-se de um processo em que o homem vai aprendendo a captar as legalidades próprias da realidade que existe independente dele. Voltando aos momentos mais primitivos deste processo, vejamos como Lukács aborda a questão da construção das primeiras ferramentas de trabalho:

A relação primitiva, prático-imediata, ao reflexo (relativamente) imediato da realidade se expressa precisamente na imitação. Tem que consumir-se uma evolução relativamente grande, tem que cumprir-se um distanciamento bastante considerável a respeito da imediatez, tem que passar-se do pensamento analógico a uma consideração causal incipiente, para que os homens possam compreender que

também se influi na natureza com métodos que não apresentam externamente semelhança alguma com os fenômenos refletidos (ainda que a tenham com a essência e a legalidades destes). Pense-se em como as ferramentas mais primitivas são simples imitações de seixos casualmente encontrados primeiro e logo intencionalmente recolhidos e armazenados. Não é absolutamente fácil distinguir, em estações de tempo muito remotas, entre o que é original e o que é imitação. Só muito mais tarde surgem ferramentas que conseguem o essencial, o efeito útil do trabalho, adequando sua forma ao conhecimento da relação entre o fim e os meios. Quanto mais se diferencia o trabalho, tanto mais recebem as ferramentas uma forma independente – tecnologicamente determinada – e tanto mais desaparece deste terreno a imitação dos objetos imediatamente encontrados" (LUKÁCS, 1974: 108-9).

Vimos que estas formas diferenciadas tem como função romper com a imediatez do reflexo cotidiano, sua função última portanto é a de transformar "em algo existente *para nós* a relação recíproca, que existe *em si* na realidade, entre fenômeno e essência" (LUKÁCS, 1978: 222; grifos nossos).

A sociedade grega, segundo Lukács, foi extremamente pioneira no ensaio e na experimentação de constituição de uma imagem desantropomorfizadora do mundo. Segundo ele

Se se analisam os fundamentos metodológicos do conseguido desde Tales até Demócrito-Epicuro, é possível lançar duas afirmações básicas. Em primeiro lugar, que uma captação verdadeiramente científica da realidade objetiva não é possível a não ser mediante uma ruptura radical com o modo de concepção personificador, antropomorfizador. O tipo científico de reflexo da realidade é uma desantropomorfização tanto do objeto quanto do sujeito do conhecimento: do objeto, ao limpar seu em-si de todos os acréscimos do antropomorfismo (na medida do possível); do sujeito, ao fazer com que o comportamento deste a respeito da realidade consista em criticar constantemente suas próprias intuições, representações e formações conceituais para evitar a penetração de atitudes antropomorfizadoras que deformam a objetividade na captação da realidade. O desenvolvimento concreto será resultado de uma fase posterior; mas os fundamentos metodológicos estão já lançados na cultura grega: que o sujeito do conhecimento tem que imaginar seus próprios instrumentos e modos de proceder para fazer, com sua ajuda, que a recepção da realidade seja independente das limitações da sensibilidade humana e para automatizar, por assim dizer, este autocontrole. (LUKÁCS, 1974: 154)

Esse pioneirismo certamente trazia consigo todas as insuficiências de uma aproximação inicial. De lá para cá muito se avançou na construção de uma imagem desantropomorfizadora do mundo. Mas essa afirmação necessita de uma importante ressalva: se, por um lado, os gregos estavam dando apenas os primeiros

passos e desconheciam todas as conquistas da ciência de todo o período histórico subsequente, por outro lado eles ainda não conviviam com preconceitos e mitos idealistas que, embora também tenham começado a se formar naquele momento, não haviam se consolidado. A chamada "teoria do reflexo", à qual já fizemos menção no capítulo 1, é um exemplo disso:

A antiguidade, para a qual a doutrina do reflexo não apresentava ainda o estigma do materialismo, mas sim – como ocorre com Platão – constituía um elemento fundamental do idealismo objetivo, reconheceu através de seus grandes pensadores (basta aludir a Platão e Aristóteles) e sem reserva alguma o fato elementar da imitação como fundamento da vida, do pensamento e da atividade artística. Somente quando o idealismo filosófico da Idade moderna se viu constrangido pelo materialismo a ocupar uma posição defensiva que a obrigava a rechaçar a doutrina do reflexo para salvar frente ao ser o dogma da prioridade do ser consciente – no sentido da produção daquele por este –, só então se converteu a doutrina do reflexo em tabu acadêmico. (LUKÁCS, 1972: 8)

É certo que a chamada "Teoria do reflexo" ganhou um desenvolvimento extremamente problemático nas mãos das correntes mais positivistas que se desenvolveram no interior do marxismo. Essas correntes converteram a Teoria do reflexo em uma *teoria do reflexo fotográfico*, portanto estático, da realidade.

Uma teoria do reflexo que se baseie na ontologia materialista do marxismo não tem nada a ver com uma teoria do reflexo fotográfico da realidade. Lukács demonstra total segurança toda vez que afirma que "a teoria do reflexo fotográfico é insustentável" (LUKÁCS, 1972: 24), para ele:

É possível que na retina possam se observar imagens fotográficas da realidade, mas já na mais simples e primitiva vida cotidiana, quando o homem inteiro reage às partes da realidade inteira com que se enfrenta em cada momento, as imagens recebidas da realidade não são em absoluto fotocópias. Pode-se dizer inclusive que o homem não conta com fotocópias da realidade a não ser [...] com a invenção da técnica fotográfica e seu aperfeiçoamento. (LUKÁCS, 1972: 20)

O ponto de partida da teoria do reflexo, portanto, não pode ser a reprodução fotográfica da realidade objetiva. O ponto de partida, como fica claro na própria citação transcrita acima, deve ser buscado na **vida cotidiana**.

A *Estética* de Lukács, segundo Celso Frederico, possui a interessantíssima característica de ser uma tentativa de construção de uma teoria filosófica da vida cotidiana⁶¹. Mais uma vez nos deparamos com as questões metodológicas abordadas no capítulo 2: se n' *O Capital* Marx inicia pela mercadoria e na *Ontologia do ser social* Lukács inicia pelo trabalho, na *Estética* este último dedica o primeiro capítulo aos "Problemas do reflexo na vida cotidiana", apenas mais uma comprovação de que, para Lukács, o método marxiano é algo vivo e pulsante.

Já tivemos a oportunidade de refletir sobre a vida cotidiana e sua relação com reflexos diferenciados com relação a ela, como os reflexos desantropomorfizados da ciência. Agora surge a questão: e a arte? Pode a arte também ser pensada em termos de um "reflexo"? Ou seria essa uma forma muito empobrecedora e castradora do potencial criador da arte?

Para os filósofos da Idade Média, por exemplo, a criação não podia ser uma capacidade humana, uma vez que somente Deus poderia ser criador de algo. Assim, Santo Agostinho se questionava:

"Mas como criastes o céu e a terra, e que máquina usastes para vosso grandioso trabalho? Vós não operáveis como o artista, o qual forma um corpo com um outro corpo, ao sabor de seu espírito que tem o poder de exteriorizar a forma que percebe em si mesmo por meio da visão interior. Este poder, de onde viria ao espírito se não tivésseis criado o espírito [...]. Fostes vós que criastes o corpo do artista, a alma que comanda seus membros, a matéria com que faz alguma coisa, o gênio que concebe e vê dentro de si o que irá executar fora" (SANTO AGOSTINHO *apud*. JIMENEZ, 1999: 34)

Seu modelo comparativo na Terra não é o trabalhador "comum", mas sim o artista, aquele que "forma um corpo com um outro corpo", ainda que o ato de criação seja sempre um ato de trabalho ("como criastes o céu e a terra, e que máquina usastes para vosso grandioso trabalho?"). Contudo, Deus criou o gênio, e o gênio é sobretudo o artista. Ou seja, mesmo quando retira-se do homem a capacidade de criar algo, enxerga-se no artista o tipo de homem mais próximo desta capacidade.

Mais tarde o materialismo mecanicista irá colocar em cena a mesma questão. Bacon questionava-se a respeito do fato de que "acreditou-se sempre que [a poesia] participa do divino, pois eleva e amplia o espírito, enquanto que o entendimento submete o espírito à natureza das coisas" (BACON, *apud*. LUKÁCS, 1972: 219).

⁶¹ "A estética de Lukács tem como uma de suas peculiaridades mais originais o fato de buscar um enraizamento na vida cotidiana" (FREDERICO, 2000: 302).

Como já vimos, mesmo o reflexo científico, por mais que seja reflexo, é extremamente criador (basta lembrar do exemplo da roda), pois o trabalho é, em essência, criador. Aliás, como vimos também, a criação impulsionada pela ação teleológica sobre a realidade objetiva é uma capacidade restrita ao ser social. A noção de Santo Agostinho não passa de uma inversão desta realidade. Mas a preocupação tanto do filósofo medieval quanto de Bacon é justa e necessária: o que é que confere à arte uma proximidade tão mais evidente com elementos como a transcendência divina, se tomarmos como parâmetro comparativo a ciência?

O que devemos retirar de proveitoso deste questionamento é a investigação respeito da **peculiaridade do reflexo estético**, ou seja, saber no que a criação artística é diferente da criação em geral, proporcionada pela ação teleológica do trabalho e com quais especificidades esta criação retroage sobre o ser social, que efeitos desencadeia na questão do desenvolvimento do ser social.

Em primeiro lugar, é necessário ter claro que o reflexo estético é o produto de um processo relacionado ao próprio desenvolvimento do ser social. Em outras palavras, o reflexo estético da realidade possui uma gênese, uma formação histórica. Para Lukács, a questão da gênese da arte (mas não só da arte, também da ciência, da religião, etc.) é extremamente fundamental para a constituição da sua essência. Toda essência é uma essência historicamente construída, no caso do reflexo estético não seria diferente. Os teóricos que ignoram a gênese da arte geralmente atribuem sua essência a algo ou sobrenatural, ou limitado ao natural (à realidade objetiva independente do homem, objeto de interesse do reflexo científico).

Esta gênese, contudo, não é uma gênese pura. Tanto a arte quanto a ciência, como já vimos, desprenderam-se do fundo comum da vida cotidiana. Neste desprendimento, estas formas de reflexo não apareceram claramente formadas, com autonomia com relação a outras formas de se considerar a realidade. Sobretudo a arte nasceu bastante misturada à demais formas *antropomorfizadoras* de reflexo, como a magia e a religião. O que se passou depois, segundo Lukács, foi que ela foi "rechaçada por estes campos", de maneira que, "de fato, tanto a ciência quanto a arte podiam conquistar a sua forma adequada tão-somente lutando pela sua pureza, pelo seu modo específico de refletir a realidade" (LUKÁCS, 1978: 297-8).

A **magia** é sem dúvida a forma mais próxima à imediatez e mais distante das intenções de generalização que só surgiram claramente mais tarde, com a religião e com a arte. Ainda assim, em muitos aspectos ela já aponta para elementos que depois só poderão se desenvolver plenamente por meio da arte. Somente para deixar um exemplo, Lukács trata das primeiras evocações mágicas em que se

encenava coletivamente, através de danças, uma batalha com o inimigo antes que a batalha acontecesse efetivamente na realidade. O desfecho destas encenações era geralmente a vitória do povo que estava realizando o ritual, e a realização do ritual estava geralmente associada à crença de que esta antecipação interferia sobre o curso dos fatos. Obviamente que estas encenações não comoviam Deus nenhum, mas comoviam os homens, os espectadores e "atores", e os colocava na batalha em outro patamar do ponto de vista psicológico, o que pode ser, no calor da luta, absolutamente decisivo. Assim, a encenação e a dança, que só depois iriam desenvolver-se em direção ao teatro, etc., como expressão artística, davam já seus primeiros passos como expressões da ritualidade mágica. O descolamento do ritual com relação à vida cotidiana tem a princípio um caráter de forma, e não de conteúdo, mas, dialeticamente esta forma vai se transformando em conteúdo. (ver LUKÁCS, 1972: 45-52).

O estudo destas questões, no entanto, é muito complicado, pois não há como resgatar concretamente o nascimento da arte, uma vez que não restaram vestígios de como tais manifestações se davam efetivamente, a não ser através de casos já muito mais recentes e mais desenvolvidos destas mesmas manifestações. Assim, trata-se muito mais de um estudo realizado de trás para frente, partindo-se do reflexo estético tal como ele existe hoje, e não de uma reconstituição dos fatos tal como se deram neste passado tão distante.

Já transformações mais recentes ocorridas sobre a organização do trabalho podem ser investigadas com maior precisão na investigação sobre a gênese da arte, como por exemplo o advento da manufatura, que trouxe modificações importantes sobre o papel da arte e do artista na organização da sociedade. Este processo torna ainda mais diferenciada a forma de elaboração própria do reflexo estético da realidade. Segundo Lukács:

Esta decisiva reviravolta na história do trabalho [o advento e a hegemonia da máquina] tem [...] importância decisiva pela nítida separação que cria entre a técnica em sentido científico e prático-industrial (estritamente ligados entre si) e a técnica em sentido artístico. Até este momento, os limites são flutuantes; enquanto a produção é puramente artesanal, é quase impossível determinar onde começa e onde acaba o modo artístico de elaboração. Apenas o desmembramento do processo do trabalho que se inicia na manufatura revela claramente o princípio da diferenciação, mas sem destacar-se inteiramente das capacidades e da habilidade do homem. (LUKÁCS, 1978: 187)

Esta modificação, aliás, levou muitos pensadores do campo teórico da arte a considerarem que a arte entrou em profunda crise, ou até mesmo em um beco sem saída, tendo perdido parte importante de seu sentido social. Giulio Carlo Argan,

por exemplo, afirma que "todas as técnicas artísticas tradicionais estão em crise, não resistiram ao confronto com as técnicas industriais". Segundo ele, "tecnicamente, não existe mais a pintura, nem a escultura, nem a arquitetura". (ARGAN, 2001: 32)

Este tipo de afirmação está vinculada ao fato de que a identificação da essência do reflexo estético está mal colocada, pois aí se descuida da questão da gênese da arte. Assim, outro teórico que dialoga no interior do marxismo, Peter Bürger, afirma que "com o advento da fotografia e com a possibilidade de reprodução exata da realidade por caminhos mecânicos, atrofia-se a função mimética nas artes plásticas" (BÜRGER, 2012: 69). A partir daí, Bürger segue em direção à constatação da "perda da função social do artista" (*id.*: 71). Esta afirmação da atrofia da função mimética, que recoloca em cena a questão do reflexo fotográfico da realidade, está completamente equivocada do ponto de vista lukacsiano e revela uma concepção extremamente estreita de arte. Ela seria facilmente rebatida pela afirmação de Lukács de que o grande equívoco do materialismo mecanicista foi o de manter-se limitado à identificação do reflexo como fotocópia da realidade, "sem ver que já o conhecimento da natureza, para não falar da arte, tem que superar sempre esta imediatez" (LUKÁCS, 1966a: 75). Por outro lado, o idealismo filosófico jamais superou esta visão limitada, pois nunca buscou partir dela para atingir uma compreensão mais complexa e sim limitou-se a combatê-la recaindo no subjetivismo.

Para além do que já discorremos sobre esta questão, esta última afirmação de Lukács mostra como mesmo a pintura mais associada a uma reprodução fotográfica da realidade (um retrato, uma paisagem) não é uma mera fotografia. A "função mimética das artes plásticas", ou que seja das artes em geral, não é algo tão limitado quanto a intenção de fotografar a realidade para simplesmente registrar um momento. Pelo contrário, ela é sempre em alguma medida uma "refiguração".

A relação da criação artística com a realidade objetiva existente independente da consciência do homem é de fato uma questão difícil e espinhosa. Já vimos que a arte é criadora, mas que também a ciência o é. Podemos, no entanto, destacar pelo menos três aspectos que, para Lukács, fazem da criação artística algo bastante diferente da criação possibilitada pelo reflexo científico: a **antropomorfização**; a expressão da **totalidade intensiva** da realidade e o seu papel de desenvolvedora da **autoconsciência** da humanidade.

O primeiro aspecto enumerado, o da antropomorfização, receberá um tratamento mais cuidadoso no próximo capítulo, mas já podemos deixar aqui adiantado que se trata do fato de que, para Lukács, "a arte se revela [...] mais próxima da vida do

que a ciência" (LUKÁCS, 1978: 221). Esta afirmação, que não se desliga da anterior e que por isso mesmo já a havíamos esboçado, é fundamental para compreender a peculiaridade do reflexo estético.

O segundo aspecto, o da "totalidade intensiva", está relacionado à questão da "particularidade", para a qual Lukács dedicou toda a sua *Introdução a uma estética marxista*. Segundo ele, é na particularidade que se expressa o reflexo estético, sendo a particularidade a categoria mediadora entre a universalidade e a singularidade. Assim, a arte autêntica se expressa não como demonstração das relações universais, nem como mera reprodução do singular, mas sim como concretização do universal no particular, por um lado e, por outro, como elevação do singular igualmente no particular determinado. Enquanto que a ciência se dedica a expressar a totalidade extensiva do real, a arte, através da particularidade, dedica-se a expressar o real em sua manifestação intensiva, através da criação de um "mundo próprio" conformado artisticamente.

Isto quer dizer que a obra de arte, ao refletir a realidade, não o faz buscando concatenar em sequência o conhecimento acumulado sobre ela, mas sim constrói um reflexo que concentra elementos da universalidade se apresentando na forma de uma imediatez, mas que é muito diferente da imediatez do reflexo da vida cotidiana, pois está muito acima do singular. Lukács chama ela de "**segunda imediatez**".

A obra de arte constrói um "mundo" a partir de um ponto de vista "determinado e essencial". As formações artísticas miméticas têm um "caráter espaço-temporal fechado e, portanto, necessariamente concentrado, ordenador dos elementos de um ponto de vista unitário" (LUKÁCS, 1972: 52-3).

Enquanto que a singularidade nada mais é do que um fragmento da universalidade, a particularidade construída pela obra de arte é uma espécie da síntese super concentrada. Com isso a arte, sem deixar de ser reflexo do real, torna-se uma "formação autônoma". Daí que na própria elaboração artística já apareça um elemento muito mais vinculado à "criação" do que à reprodução do real, sobretudo se comparado ao reflexo científico da realidade.

Em resumo: enquanto que, na ciência, busca-se reproduzir o real através da reprodução de suas legalidades expressas de maneira extensiva, na arte esta reprodução se dá de modo intensivo e através de uma refiguração do real expressada pela criação de um mundo próprio, muito mais vinculado à forma de manifestação própria do real imediato (a segunda imediatez), mas ao mesmo tempo muito acima dela. Assim, a arte é "criadora de mundo" mesmo que este mundo criado

seja expressão do mundo real dos homens, de suas vivências cotidianas, elevadas a uma particularidade conformada artisticamente para superar a imediatez destas vivências e, assim, enriquecê-las.

Como exemplo: João Cezar de Castro Rocha, estudioso brasileiro da literatura, ao comentar o romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, identifica que nesta obra o autor "não está preocupado [...] em fazer uma representação do pobre [...], não se trata de fazer uma representação da pobreza e da seca", mais do que isso, "Graciliano Ramos está preocupado em oferecer para o leitor uma *apresentação das consequência culturais da pobreza*" (ROCHA, 2013: 32'). Esta apresentação não se dá na forma de uma tese científica, mas na forma de uma refiguração do cotidiano de uma família de retirantes, que não é uma fotocópia de nenhuma história singular, mas sim a *construção* de uma história particular, a partir do cotidiano real das histórias singulares, em conexão com a universalidade da situação dos retirantes em geral.

Por fim, o terceiro aspecto diz respeito à questão de que, se a ciência liga-se à consciência da realidade objetiva, a arte liga-se muito mais à autoconsciência da humanidade. Lukács exprime isso da seguinte maneira:

Na influência direta e indireta exercida pelo prazer artístico sobre o sujeito receptivo, o elemento comum é a transformação do sujeito [...], o seu enriquecimento e o seu aprofundamento, o seu reforçamento e a sua comoção. E chegamos assim à decisiva oposição que existe, na objetividade do reflexo, entre a proposição científica destacada de qualquer momento subjetivo da sua gênese e a individualidade da obra de arte sempre determinada pela subjetividade e inconcebível sem ela. A ciência descobre nas suas leis a realidade objetiva independente da consciência. A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação – ainda que indispensável –, é simplesmente um meio para provocar este crescimento do sujeito. Por isto, a oposição pode ser nitidamente caracterizada da seguinte forma: o reflexo científico transforma em algo para nós, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade dos homens. O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal

realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de uma maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, do homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmos do desenvolvimento da humanidade. (LUKÁCS, 1978: 295-6)

Estes três aspectos, como já afirmamos, dão uma dimensão mais ou menos compreensível da importância da peculiaridade do reflexo estético da realidade. Eles demonstram como, por um lado, a criação artística não é algo sobrenatural, vinculada a alguma inspiração vinda de fora do mundo real. Por outro lado, eles demonstram também que a relação da criação artística com o mundo tal como ele aparece para o homem não é nem uma relação de complementação nem de representação/reprodução de algum aspecto parcial. Muito mais do que isso, a arte é uma forma de autoconhecimento da humanidade, ela se baseia no real e o supera, ao mesmo tempo, dialeticamente. Ainda nas palavras de Lukács

A individualidade da obra de arte – precisamente como expressão da realidade – pode superar em intensidade a realidade imediata, se bem que, no processo criativo da aproximação, jamais a arte possa esgotá-la inteiramente. O fato de que a obra não atinja, mas ao mesmo tempo supere, a realidade constitui uma contradição, portanto, mas uma contradição viva e vivificadora da vida da própria arte (LUKÁCS 1978: 248-9).

Assim, o sucesso ou não de uma obra de arte no sentido da sua contribuição com o desenvolvimento da autoconsciência da humanidade está relacionado ao seu todo compositivo, e não somente a este ou aquele aspecto da criação artística. A arte não é portanto, somente um trabalho artesanal bem realizado. Se assim fosse, de fato, a arte já teria definhado com a emergência da produção industrial ou sua função mimética teria definhado com a invenção da fotografia. A técnica é apenas um aspecto da criação artística. Um aspecto importante, mas parcial. Por isso mesmo, a obra de arte autêntica não é aquela que reproduz fielmente detalhes da vida tal como eles se mostram na realidade. Muito pelo contrário, para Lukács, "a justeza da representação não pode ser medida a partir da correspondência entre detalhes da vida e detalhes da arte: a correspondência mais profunda [...] é a correspondência entre a unidade compositiva criada pela arte e um conjunto de leis que se afirmam realmente na vida" (LUKÁCS, 1978: 267).

Da mesma maneira, arte não é somente forma, muito embora a forma seja decisiva na diferenciação do reflexo estético com relação ao reflexo científico da realidade. Para Lukács, "conteúdo refletido e forma evocativa constituem uma indissolúvel unidade orgânica" (LUKÁCS, 1978: 260). Isto quer dizer que não se trata

de duas coisas separadas, que não se trata de buscar uma forma capaz de expressar um conteúdo já pronto, nem tampouco de utilizar-se de uma forma consagrada para colocar em cena uma inovação de conteúdo. Esta compreensão, que não é nada incomum, restringe deveras a potencialidade criadora da arte.

Na oposição materialismo mecanicista vs. idealismo o problema da relação forma/conteúdo aparece quase sempre como disputa de prioridade (do conteúdo sobre a forma no caso do materialismo mecanicista e da forma sobre o conteúdo no caso do idealismo). Isto porque, para os primeiros, a correta compreensão de que a realidade objetiva refletida pela arte e pela ciência é única não avançava no sentido da compreensão de que o reflexo artístico possui peculiaridades que são também de conteúdo. Desta maneira, encontrando-se cientificamente respostas para as questões da vida cotidiana, bastaria adequar este mesmo conteúdo à forma artística de elaboração. Por outro lado, o idealismo recai sobre o extremo oposto, percebendo corretamente a fragilidade da elaboração proposta pelo materialismo mecanicista mas direcionando esta crítica no sentido de atribuir uma "mágica onipotência à forma" (LUKÁCS, 1978: 270), abrindo caminho para fenômenos artísticos como o formalismo e a redução da concepção da arte a um virtuosismo da técnica.

Colocando em outros termos, podemos dizer que a justa compreensão da relação entre conteúdo e forma na estética pressupõe uma justa compreensão da relação entre o movimento da objetividade real e sua assimilação pela sensibilidade humana, compreensão esta que só a ontologia materialista pode desenvolver. A crítica de Lukács a Kant neste sentido é uma verdadeira chave para a compreensão da estética em sentido ontológico materialista se levarmos em conta a vasta influência do kantismo sobre a estética em geral. Diz Lukács

Ainda que os sentidos, as receptividades, etc., pareçam ser heterogêneos e o sejam, certamente, em sua imediatez, não podem contudo separar-se hermeticamente uns dos outros, como imaginam Kant e os kantianos do tipo Fiedler. Sempre são sentidos, etc., de um homem inteiro, o qual vive em sociedade com seus semelhantes, desenvolve nesta sociedade suas mais elementares manifestações vitais, e consequentemente tem em seus sentidos elementos e tendências profundamente comuns com as destes outros homens. (LUKÁCS, 1974: 245).

O fato de serem "sentidos de um homem inteiro" por mais que "pareçam ser heterogêneos" é o fundamento essencial da questão de que a arte torna possível um aprofundamento da autoconsciência do ser social através da construção de um mundo próprio próximo à imediatez do cotidiano por um lado, mas por outro extremamente elevado com relação a ele, e tudo isso através da categoria da par-

ticularidade. Esta questão passa pelo fato de que o desenvolvimento do ser social fez com que o homem se tornasse capaz de desenvolver uma "divisão do trabalho entre os sentidos", de maneira que, por exemplo, "propriedades como a dureza ou a maciez, o peso, etc. se percebem visualmente, ou seja, [...] deixa de ser necessário apelar ao tato para estimá-las" (LUKÁCS, 1974: 87). Veremos adiante como, para a arquitetura enquanto reflexo estético, isso é absolutamente fundamental. Sem que o homem pudesse assimilar profundamente o conteúdo e a forma de uma obra arquitetônica através de uma compreensão mediada pela divisão do trabalho entre os sentidos, jamais ele conseguiria superar a objetividade extensiva da obra, jamais conseguiria captá-la na maneira intensiva própria do reflexo estético. Assim, os sentidos humanos adquiriram características próprias que possibilitam que conteúdo e forma artística atuem conjuntamente sobre o homem no sentido de aprofundar sua autoconsciência.

A relação dialética entre proximidade e distanciamento do reflexo estético com relação ao reflexo da vida cotidiana também se intensifica conforme caminha o desenvolvimento do ser social. Assim, a relação homem-natureza mediada pelo trabalho segue sendo sempre a base de ambos os reflexos. Contudo, estes reflexos se diferenciam cada vez mais entre si, mas sem abandonar esta mesma base. Isto faz com que se torne complexa, por exemplo, a relação entre arte e trabalho.

Neste sentido, cabe aqui apontar uma questão que não será possível resolver por enquanto, mas à qual voltaremos mais adiante: a questão de saber se arte é igual a trabalho livre, como consumou concluir um campo da teoria crítica de arquitetura na tradição brasileira. Por um lado, esta afirmação possui um valor inestimável no que tange à questão de combater as concepções idealistas e subjetivistas sobre a arte. Isto fica muito bem expressado na afirmação de Sérgio Ferro de que

[Quase todos os pensadores] No que dizem a respeito das artes plásticas, e principalmente da arquitetura, espantam por sua ingenuidade. Prosseguem o endeusamento da arte que atravessou intocado a história da filosofia – de Kant, aos idealistas alemães, de Nietzsche a Heidegger, de Sartre a Derrida, sem esquecer quase todo o marxismo ocidental. Não conseguem admitir o que Marx e William Morris afirmam claramente: arte é manifestação do trabalho livre. (FERRO, 2010: 44)

Além disso, com relação a tudo o que já discurremos até aqui, não há absolutamente nada que vá contra esta afirmação, muito pelo contrário, ela parece ser a conclusão natural de tudo o que já expusemos em termos de reflexão marxista a respeito da arte e da sua relação com a categoria trabalho. No entanto, a contribuição de Lukács sobre esta reflexão reside, entre outras qualidades, justamente em não tomar esta conclusão natural como ponto de chegada. Nisso, sem dúvi-

da, não está sozinho, pois toma do próprio Marx uma preocupação que se direciona no mesmo sentido. Nos seus *Grundrisse*, Marx debate com Adam Smith nos seguintes termos:

“Tu trabalharás com o suor do teu rosto!”, foi a maldição que Jeová lançou a Adão. E assim, como maldição, A. Smith concebe o trabalho. O “repouso” aparece como o estado adequado, sinônimo de “liberdade” e “felicidade”. A. Smith parece muito longe de imaginar que o indivíduo “em seu estado normal de saúde, força, atividade, habilidade, agilidade” também tem a necessidade de uma porção normal de trabalho e de suspensão do repouso. Certamente, a própria medida do trabalho aparece dada externamente pelo objetivo a ser atingido e pelos obstáculos a serem superados pelo trabalho para sua consecução. A. Smith sequer suspeita, porém, que essa superação de obstáculos é em si uma atividade da liberdade – e que, além disso, as finalidades são despojadas da aparência de mera necessidade natural externa e são postas como finalidades que, em primeiro lugar, o próprio indivíduo põe –, logo, como autorrealização, objetivação do sujeito, daí liberdade real, cuja ação é justamente o trabalho. No entanto, A. Smith está certo, já que o trabalho, em suas formas históricas como trabalho escravo, servil e assalariado, sempre aparece como repulsivo, sempre como *trabalho forçado externo*, perante o qual o não trabalho aparece como “liberdade” e “felicidade”. Isso vale duplamente: para esse trabalho contraditório; e, em conexão com isso, para o trabalho que ainda não criou para si as condições, subjetivas e objetivas (ou, ainda, para o que as perdeu, em comparação com a condição pastoril etc.), para que o trabalho seja trabalho atrativo, autorrealização do indivíduo, o que de modo algum significa que seja puro divertimento, pura diversão, como o concebe Fourier de maneira muito superficial e ingênua. Os trabalhos efetivamente livres, p. ex., com-
por, são justamente trabalhos ao mesmo tempo da maior seriedade e do mais intenso esforço. O trabalho da produção material só pode adquirir tal caráter 1) se seu caráter social é posto, 2) se é simultaneamente trabalho de caráter científico e geral, e não esforço do ser humano como força natural adestrada de maneira determinada, mas como sujeito que aparece no processo de produção não só em forma simplesmente natural, emergindo diretamente da natureza [*naturwüchsig*], mas como atividade que regula todas as forças da natureza. Aliás, A. Smith tem em mente apenas os escravos do capital. O próprio trabalhador semi-artístico da Idade Média, p. ex., não se enquadra em sua definição. (MARX, 2011: 509)

Uma série de questões fundamentais saltam aos olhos com a leitura desta passagem de Marx. Nela fica evidente que, por um lado, a composição artística é um “trabalho efetivamente livre”, mas por outro, que não se pode recair sobre concepções “superficiais e ingênuas” a este respeito. Assim como a argamassa, que

separa, mas também une dois tijolos⁶², o desenvolvimento do ser social une e separa o reflexo da vida cotidiana (e o trabalho da produção material) do reflexo estético da realidade objetiva. É neste sentido que nos parece extremamente importante o esforço de Lukács para dar sequência a esta reflexão, tarefa que tentaremos empreender nos capítulos que se seguem, trazendo, na medida do possível, cada vez mais elementos do debate arquitetônico propriamente dito.

⁶² Trata-se, assumidamente, de uma paráfrase de Sérgio Ferro: "o que efetivamente guia a mão nos seus desenhos é o espaçamento cuja compressão espaça mais, como a argamassa que aglutina os tijolos separando-os definitivamente" (FERRO, 2006: 134).

Cap. 5 | Antropomorfização, desantropomorfização, mimesis e evocação

"A essência antropomorfizadora da arte se expressa do modo mais contundente no fato de que não dá forma a todos os objetos em seu puro Ser-em-si, mas sim em sua referencialidade ao homem"

| LUKÁCS, 1972: 419

Vimos que a relação sujeito-objeto nasce com o trabalho, quando o homem coloca-se como sujeito capaz de inserir teleologia nas relações causais da natureza. Esta última torna-se, assim, seu objeto. O que queremos perseguir agora é a compreensão lukacsiana de como a relação sujeito-objeto relaciona-se com o problema da antropomorfização e da desantropomorfização. Vejamos a questão colocada na forma de um diagrama o mais simples possível:

Ou, em poucas palavras, e nas palavras do próprio Lukács: "Antropomorfização e desantropomorfização se separam precisamente neste ponto: ou se parte da realidade objetiva, levando à consciência seus conteúdos, suas categorias, etc., ou tem lugar uma projeção de dentro para fora, do homem à natureza" (LUKÁCS, 1974: 226-7). Mas isto, como já dissemos, é uma simplificação. Em realidade, tudo o que vai de dentro para fora, do homem à natureza, tem que ter vindo de fora para dentro, pois para Lukács a consciência do homem é um reflexo da realidade objetiva.

Mas então surge a questão: o reflexo antropomorfizador é subjetivista? Sim e não. A princípio, nas suas origens, sim, contudo o reflexo estético consegue, a partir

destas origens, superá-las, deixando para trás o subjetivismo e constituindo-se como fator de autoconsciência da humanidade. Para tratar de como isso ocorre teremos primeiro que retornar àquela forma de antropomorfização mais primitiva (da magia, da religião); de lá, partiremos para o outro polo da relação, o da desantropomorfização; e só então conseguiremos retornar à antropomorfização de maneira a compreender o reflexo estético como um reflexo antropomorfizador.

Os reflexos antropomorfizadores anteriores ao reflexo estético são tudo quanto é tipo de projeção do homem à natureza que se vincula à incapacidade do homem de perceber a limitação da sua sensibilidade com relação à constituição da realidade objetiva que independe desta sensibilidade e da consciência⁶³. Em outras palavras: o homem, ao relacionar-se com a natureza, capta a realidade objetiva através de seus sentidos e assim vai desenvolvendo sua consciência através da formulação de conceitos e de todo o processo que já viemos acompanhando. Neste processo, demora muito, mas muito tempo, para que o homem se dê conta de que muitas vezes a sua sensibilidade com relação à realidade objetiva é extremamente limitada e que muitas coisas aparecem ao homem não só de maneira diferente, mas muitas vezes de maneira invertida com relação a como elas são efetivamente na realidade. Basta aduzir como exemplo, se quisermos um, à teoria das cores: para o olho humano uma folha de árvore é verde e, sem o conhecimento da teoria das cores ele tenderá a afirmar com certeza que a cor contida na folha é o verde, o que somente a teoria, formulada a partir de um conhecimento capaz de superar a imediatez do olhar direto para a folha, pode desmentir, demonstrando que o verde nada mais é do que a parte do espectro eletromagnético que é visível na luz reemitida pela folha a partir da emissão recebida pela folha por uma fonte de luz original, de maneira que a outra parte do espectro é absorvida pela folha, ficando contida nela todas as cores, com exceção do verde⁶⁴.

O que a concepção antropomorfizadora faz aí é tentar preencher as lacunas destas limitações com projeções subjetivistas em direção à realidade objetiva. As religiões são um ótimo exemplo, inclusive muitas vezes com um altíssimo grau de sofisticação, de como isso se dá. Em última instância, todo o conhecimento que a teoria das cores (para seguir no mesmo exemplo) abre como possibilidade ao homem, relacionado a como as plantas realizam a fotossíntese e como algu-

⁶³ "O sujeito do conhecimento tem que imaginar seus próprios instrumentos e modos de proceder para fazer, com sua ajuda, que a recepção da realidade seja independente das limitações da sensibilidade humana e para automatizar, por assim dizer, este autocontrole" (LUKÁCS, 1974: 154)

⁶⁴ Em *O capital*, cujo subtítulo sabidamente é "crítica de economia política", Marx afirma que: "Que na aparência as coisas se apresentam freqüentemente invertidas, é conhecido em quase todas as ciências, exceto na Economia Política" (MARX, 1996: 167).

mas delas conseguem se adaptar a situações de sombra na floresta – e por isso não são verdes, mas sim roxas... e daí por diante infinitamente, geralmente com consequências para o desenvolvimento das forças produtivas – poderia simplesmente ser respondido antropomorfizadamente com um "é assim porque Deus quis", ou então encaminhando tudo para um relativismo infinito, que nega a objetividade da relação da cor com a luz, os olhos e o cérebro e prende-se unicamente ao processo subjetivo (no sentido de que somente a consciência é que dá sentido à cor, e por aí vai).

Uma concepção filosófica e científica preocupada com as interferências antropomorfizadoras no conhecimento da realidade objetiva só irá surgir de maneira claramente identificável, segundo Lukács, na cultura grega, muito embora, como já tenhamos visto, o materialismo espontâneo seja muito mais antigo do que isso. Volta aqui a questão de que o materialismo espontâneo tem muito pouco ou quase nada a oferecer em termos de concepção de mundo, sendo muito mais um elemento da relação prático-imediata do homem com a natureza. Na Grécia antiga, pelo contrário, materialismo e idealismo começam a confrontar-se enquanto concepções de mundo, e este embate apareceu muitas vezes como embate entre concepções desantropomorfizadoras e antropomorfizadoras do mundo⁶⁵ (muito embora – e isso é muito importante – não se deva pensar que se trata da mesma coisa: o reflexo da vida cotidiana, por exemplo, alia *materialismo espontâneo* à *antropomorfização*; e nem se deve esquecer que mesmo o idealismo, sobretudo o idealismo objetivo, pode – e o fez muito historicamente – combater o antropomorfismo na filosofia e na ciência).

O que a filosofia grega, se tomada em seus traços gerais, fez de maneira sistemática foi combater o imediatismo do pensamento cotidiano através de uma valorização e desenvolvimento de concepções desantropomorfizadoras. Lukács faz lembrar inclusive que o combate dos gregos às concepções antropomorfizadoras teve consequências sobre a forma de interpretar a importância da arte, que em geral foi colocada em segundo ou terceiro plano pelos filósofos gregos⁶⁶.

⁶⁵ Lukács discute este embate na antiguidade no segundo capítulo de sua *Estética*.

⁶⁶ Lukács chama isso de "hostilidade da filosofia grega à arte", e sobre isso afirma: "Corresponde à situação da cultura grega que a tendência desantropomorfizadora dos pré-socráticos culmine inevitavelmente em uma crítica dos mitos, do conteúdo e da forma da imagem cósmica da época. E como a poesia desempenha na formação destes mitos, em seu desenvolvimento e em sua reinterpretação, etc., um papel muito mais importante que em qualquer outra época posterior da história, ela mesma é afetada pela crítica da religião. Aqui estão as raízes do que se conhece como hostilidade da filosofia grega à arte, desde os pré-socráticos até Platão" (LUKÁCS, 1974: 155).

No final da Idade Antiga, contudo, acabam por predominar as concepções antropomorfizadoras da realidade, que irão manter uma hegemonia avassaladora durante todo o período da Idade Média na Europa (LUKÁCS, 1974: 171). Podemos agora concluir: este antropomorfismo que viemos tratando até aqui, ou seja, aquele que não é o do reflexo propriamente estético, não entra em conflito com o reflexo da vida cotidiana, pois encontra-se tão próximo da imediatez que geralmente cai como uma luva enquanto resposta às questões que surgem para o homem a todo momento quando não se apresentam condições para uma reflexão mais aprofundada. Para Lukács, o reflexo da vida cotidiana é tratado como um dos reflexos antropomorfizadores.

A desantropomorfização, contudo, já se mostra em um patamar muito diferente, pois precisa superar a imediatez e as limitações da sensibilidade humana a todo momento para poder se efetivar. Neste sentido é esclarecedora uma pequena frase de Lukács que é parte desta discussão: "Óculos não desantropomorfizam, mas o fazem o telescópio e o microscópio, pois aqueles restabelecem simplesmente a relação normal na vida cotidiana do homem inteiro, a qual estava perturbada, enquanto que estes outros aparatos abrem um mundo antes inacessível aos sentidos humanos" (LUKÁCS, 1974: 192).

É a desantropomorfização e a preocupação constante da consciência humana com ela que abrem as portas para a superação das concepções que não conseguem se desvincular da ideia de existência de uma transcendência da realidade. Ou seja, somente com a desantropomorfização é que se torna possível a compreensão do movimento da realidade como um movimento movido e movente pela e da própria realidade, e não por alguma outra força externa a ela. Sobre esta questão vale a pena transcrever uma citação mais longa de Lukács, em que ele coloca o problema com extrema precisão e deixa ela plena de sentido no que toca à relação histórica do homem com o conhecimento da realidade objetiva como um processo vivo:

O reflexo desantropomorfizador da realidade não conhece transcendência alguma no sentido próprio. Pode ser muito diverso do qualitativamente conhecido até o momento (o "mundo" da física quântica em comparação com o da clássica), mas essa diferença é da investigação concreta do novo campo, e não tem caráter epistemológico: a fronteira do saber em cada momento não é uma fronteira da cognoscibilidade. Em troca, quando o sujeito determina antropomorfizadamente o método do conhecimento, aquela fronteira tem que cobrar uma específica acentuação emotiva, porque é a fronteira da atual capacidade do sujeito enquanto a seu comportamento a respeito do mundo e a seu domínio da realidade objetiva. Quando o comportamento

do homem está subjetivamente vinculado, como na cotidianidade, na religião, no idealismo subjetivo, é inevitável que a fronteira concreta do comportamento, concebida em sua imediatez e não segundo seu lugar no processo histórico do conhecimento, se absolutize como transcendência" (LUKÁCS, 1974: 205).

Com tudo isso colocado, fica a questão: se Lukács considera o reflexo estético como antropomorfizador, então a arte aceita a transcendência? No caso do reflexo estético em específico a resposta é: absolutamente não. Vejamos novamente o que disse Lukács na citação acima: "quando o sujeito determina antropomorfizadamente o **método do conhecimento**...". Enquanto estivermos tratando de conhecimento da realidade objetiva, a antropomorfização será sempre nociva, inadequada. O que ocorre historicamente é que o homem supera a antropomorfização de duas maneiras: uma delas é com o desenvolvimento da desantropomorfização, a outra é sem sair do âmbito da antropomorfização, mas superando seus elementos que a tornam inadequada para o conhecimento da realidade e extraindo dela a essência capaz de contribuir para o desenvolvimento da *autoconsciência da humanidade*. Uma questão ainda insiste em permanecer: como?

No que diz respeito ao subjetivismo, o reflexo estético o supera enquanto **subjetivismo**, e não enquanto **subjetividade**⁶⁷. É necessário ter sempre em mente que o reflexo estético *supera* elementos da antropomorfização, e não *nega simplesmente* a antropomorfização, ele não deixa de ser antropomorfizador. A subjetividade, portanto, segue sendo não só um elemento constitutivo do reflexo estético, mas também o elemento mais central e importante deste tipo de reflexo. Essa subjetividade, no entanto, não é uma subjetividade pessoal, individual, mas sim do gênero humano. Para compreender como isto é possível, só tendo em mãos o que já abordamos introdutoriamente nos capítulos anteriores: a obra de arte autêntica, para Lukács, não expressa a singularidade, nem a universalidade, mas sim a particularidade, categoria que estabelece uma mediação entre as duas anteriores.

Alguns dos elementos formais vinculados ao reflexo estético que mencionamos no capítulo anterior cobram aqui toda a sua validade: somente através da construção de um segunda imediatez, que se separa e se isola do fluxo normal da vida cotidiana e que concentra o essencial dos acontecimentos de maneira mais intensa do que é possível naquele fluxo normal, somente assim é possível atingir um reflexo que expresse a subjetividade, mas não a subjetividade individual, e sim a

⁶⁷ "O princípio básico antropomorfizador do reflexo estético não tem nada a ver com um mero subjetivismo" (LUKÁCS, 1974: 319). Em outro momento, no entanto: "o objeto (a obra de arte) é carregado de subjetividade em toda a sua estrutura; não existe nele 'átomo' ou 'célula' sem subjetividade, o seu conjunto implica a subjetividade como elemento do princípio construtivo" (LUKÁCS, 1978: 196).

do gênero humano. Contudo, afirmar uma subjetividade do gênero humano em geral é dar o último passo antes de cair em um enorme precipício teórico: o de desconsiderar que a relação indivíduo-gênero humano será sempre mediada enquanto subsistir a sociedade de classes (ver LUKÁCS, 1972: 260). Assim, as teorias que veem na arte a expressão do "universalmente humano" são, para Lukács, completamente equivocadas.

Entenda-se bem: se trata do homem, do gênero humano, não do indivíduo X ou Y. O princípio básico antropomorfizador do reflexo estético não tem nada a ver com um mero subjetivismo. Como é natural, a subjetividade do artista é o meio insuprimível desse reflexo; mas o que nisso pertence só ao âmbito sensível de uma subjetividade particular não pode chegar a ser universalidade artístico-evocadora, senão que só pode produzir uma forma artisticamente raquítica. Por outra parte, tampouco pode generalizar-se abstratamente o humano geral, o específico deste meio refletido da arte. O princípio de humanidade não pode ser fecundo para a arte a não ser em uma concreção histórica, social e individual: é sempre manifestação partidista de um povo e, nele, de uma classe; manifestação que, em um determinado estágio evolutivo de seu entorno determinante, pode converter-se em porta-voz da humanidade." (LUKÁCS, 1974: 319-20)

A concretização desta subjetividade estética tão específica se dá através da construção de um mundo próprio que se objetiva na forma de uma **objetividade peculiar**, na qual o gênero humano se torna "objeto e sujeito do estético" (LUKÁCS, 1974: 299).

Esta objetividade peculiar é tão peculiar que chega a formar uma certa excepcionalidade (que, no entanto, não deve ser superestimada negligentemente) num dos pilares básicos da teoria do conhecimento: "A proposição 'sem sujeito não há objeto', que na teoria do conhecimento implicaria num equívoco idealismo, é um dos princípios fundamentais da estética na medida em que não pode existir nenhum objeto estético sem sujeito estético" (LUKÁCS, 1978: 196). Com isso,

Pinturas ou estátuas – e também, em última instância, obras de arte da palavra ou da música – promovem um mundo contraposto ao homem, independente e, contudo, criado por ele, uma "realidade" autônoma que absorve toda a vida intelectual e emocional do homem, a eleva, a intensifica e a aprofunda. E isto não como produto secundário – que pode produzir-se também a propósito de formações criadas com outros fins, pelas relações que se constituem, etc. –, senão como função exclusiva de uma tal "realidade". Esta não "existe" senão na medida em que consegue produzir tais efeitos evocadores; aparte disso não é mais que um troço de pedra ou de madeira que não serve para nada. (LUKÁCS, 1972: 112)

Uma objetividade peculiar da obra de arte que é produto da peculiaridade do reflexo estético, que supera a antropomorfização do pensamento cotidiano e demais formas antropomorfizadoras no sentido de se configurar como uma forma de antropomorfização que é capaz de superar a imediatez, tudo isso parece muito difícil de compreender. E é. O próprio Lukács reconhece o fato:

Se, como vimos, não foi fácil separar de todo antropomorfismo o princípio desantropomorfizador do reflexo científico da realidade, senão que foi necessário um processo de muitos milênios, quantos esforços teve que custar a compreensão de que o reflexo artístico é essencialmente antropomorfizador, mas com tal peculiaridade que se diferencia taxativamente – do ponto de vista material e do método, pelo conteúdo e pela forma – tanto do reflexo da vida cotidiana quanto do da magia ou da religião? (LUKÁCS, 1974: 224).

Esta dificuldade é elevada ao seu extremo se não se tem em conta a afirmação da teoria do reflexo e a afirmação do trabalho como categoria fundante do ser social. Sem a compreensão destes elementos básicos não há nenhuma possibilidade, sequer mínima, de avançar no sentido de uma compreensão ontológico materialista da essência da arte e, com isso, da arquitetura.

Estamos invocando esta questão porque a sequência do raciocínio nos levará agora a um problema que se transformou em um tabu acadêmico tão grande quanto a teoria do reflexo: a compreensão do papel da **mímesis** na arte. Não por acaso um dos rótulos preconceituosos mais comumente atribuídos a Lukács é o de "classicista" ou de "antivanguardista"⁶⁸, como se a relação entre arte e mímesis tivesse sido rompida definitivamente pelo movimento moderno nas artes.

A mímesis possui uma relação forte de parentesco com a "**imitação**". Esta palavra já apareceu anteriormente em nossas discussões, mas sempre fora do foco. Podemos refrescar esta memória: no capítulo anterior citamos passagens de Lukács em que ele falava do "fato elementar da imitação como fundamento da vida", e

⁶⁸ Sobre esse tema indicamos a leitura de DUAYER, 2007. Nesse texto, assim como em seu livro *Lukács e a arquitetura*, Juarez Duayer consegue inclusive resgatar acusações contra Lukács relacionada a uma suposta defesa do classicismo em arquitetura por parte do filósofo húngaro. Uma dessas acusações vem de Ernst Bloch, que teria afirmado que o "marxismo ortodoxo" de Lukács compunha-se "apenas de ordem, retidão, de adoração da beleza grega e das construções kitsch de Stalin em Moscou etc." (DUAYER, 2007: 5 - nota 10). Isso mostra um profundo preconceito da parte de Bloch, uma vez que em sua *Estética* a posição de Lukács com relação à arquitetura que se desenvolveu na União Soviética fica claríssima: "Tampouco a nova sociedade socialista foi capaz até agora de colocar para a arquitetura uma concreta missão de produção de espaço social, arrancando-a de seu já secular beco sem saída. [...] Como é natural, não se pode passar por alto que também neste campo as deformações ideológicas do período de Stalin, de modo algum já realmente superadas, desempenham um papel considerável" (LUKÁCS, 1967a: 141).

depois que "a relação primitiva, prático-imediata, ao reflexo (relativamente) imediato da realidade se expressa precisamente na imitação".

Lukács é preciso com as palavras: 1) "A imitação é um fundamento da vida": a respeito dela Lukács afirma ainda que se trata do "procedimento mais eficaz para a adaptação ao mundo circundante" (LUKÁCS, 1972: 8), seja ela ativa ou passiva; a imitação é simplesmente, em sentido amplo, "um dado elementar e universal na vida de todo ser dotado de um grau de organização alto" (LUKÁCS, 1972: 7); 2) "A imitação expressa a relação primitiva, prático-imediata, ao reflexo (relativamente) imediato da realidade": para sair do ciclo vicioso meramente prático ao qual está submetido a adaptação passiva ao meio e se chegar a uma concepção causal dos fatos é necessário superar a imediatez, e sobre isso já temos algum acúmulo provindo da discussão que já fizemos até aqui.

Não parece ser necessário que haja, portanto, grandes mistérios teóricos em torno da questão da imitação. Segundo Lukács o que ocorre é que "enquanto o reflexo da realidade objetiva e independente da consciência deixa de constituir o ponto de partida epistemológico, a imitação se converte em algo enigmático em parte e em parte supérfluo" (LUKÁCS, 1972: 8). No entanto, se mimesis é, a princípio, imitação, a imitação não é mimesis, pois a imitação, como acabamos de ver, é um conceito extremamente amplo que abrange aspectos que vão para além da atividade do ser social, ainda que permaneça como base de toda esta atividade. Descuidar desta diferença pode implicar em (ou ser consequência de) uma compreensão histórica do papel da mimesis nas artes completamente invertida.

Tendo limpad o campo que circunda a questão da imitação, nos cabe agora clarificar a questão da mimesis. Contudo, se na questão da imitação bastava derubar alguns mistérios e mistificações para deixar evidente a sua simplicidade, no caso da mimesis a dificuldade é muito maior, pois se trata de um tema complexo e que ocupa todo o volume 2 da edição espanhola/argentina/mexicana da *Estética* de Lukács – volume que recebe o título de "Problemas da mimesis" e que, aliás, é um dos dois maiores volumes, com mais de 500 páginas. Obviamente que não enfrentaremos aqui toda essa complexidade. Duas questões nos parecem as mais importantes neste momento a este respeito:

Em primeiro lugar, mimesis não é igual àquilo que ficou conhecido como naturalismo na arte, nem tampouco é igual a uma descrição do real tal como ele se apresenta. Se existe uma relação entre mimesis e reprodução fiel do real, esta relação não passa nem de perto pela reprodução fiel da mera aparência do real. A mimesis enquanto forma de reflexo abrange tanto a forma quanto o conteúdo do real refigurado, o que não quer dizer que estas relações entre conteúdo e forma,

ou entre aparência e essência, precisem necessariamente ser reproduzidas tal como se dão na realidade objetiva. Seja apresentando a aparência e a essência unidos numa nova forma, numa segunda imediatez, como o faz o reflexo estético, ou seja até mesmo separando uma da outra como faz o reflexo científico, para deixar evidentes os seus contornos (não entraremos aqui no mérito de o quanto isso é ou não reflexo estético), o importante é que uma reprodução que se pretende mimética é uma reprodução preocupada com o real na sua *totalidade*.

Em segundo lugar, admitir que a arte mais completa é mimética não significa dizer que só é arte aquilo que se submete a uma genuflexão diante do real. Uma das principais características da mímesis é a "pretensão de ser realidade" (LUKÁCS, 1972: 36), ou seja, é principalmente isso que a mímesis busca "imitar" do real: sua forma de coisa real. Por isso, mesmo que uma obra de arte se baseie em algo "nunca visto nem ouvido" (*id.*), não é isso que faz ela menos mimética. Pode-se tranquilamente, a partir de algo completamente fantástico ou extraordinário ser criado artisticamente um "mundo" completamente envolvente e orientado à autoconsciência do gênero humano.

Contudo, para Lukács, somente é possível atingir uma "arte criadora de mundo", plena de sentido, caso ela contenha mais um elemento central o qual ainda não abordamos: a **evocação**. "Evocar", segundo o *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*, de André Lalande, tem um sentido de "fazer vir ao espírito" (LALANDE, 1996: 355). Certamente que numa acepção lukacsiana esse "espírito" não tem um sentido transcendente ou religioso, mas sim o da já tão mencionada subjetividade.

Essa capacidade não tem nada de sobrenatural. Na verdade, ela nada mais é do que um produto que o próprio ser social desenvolveu da mesma forma como ele desenvolveu tantas outras habilidades: através dos recursos do próprio trabalho. Foi utilizando a prática como critério de verdade que o ser social foi experimentando, ao longo de sua longa trajetória, formas de evocar sentimentos humanos através da intensificação da sensibilidade humana. A retórica é um bom exemplo. A função da retórica não é outra senão despertar sentimentos no interlocutor, de maneira a mexer com suas emoções direcionando-o de acordo com o conteúdo do discurso proferido. Um conteúdo muito semelhante poderia ser expressado sem os artifícios da retórica, sem problema nenhum, mas o efeito do discurso seria com certeza muito mais pobre, pois a retórica, além de mexer com a razão,

mexe também com os sentidos, provocando um efeito mais intenso sobre o entendimento⁶⁹.

Lukács não descarta a existência do que ele chama de uma "divisão do trabalho" entre estas três esferas (razão, sentidos e entendimento) dentro de cada indivíduo (ver LUKÁCS, 1972: 291). Obviamente que sua forma de tratar esta divisão é extremamente diversa daquela de Kant que, segundo Lukács, toma a relação como "uma simples subordinação dos sentidos à razão" (LUKÁCS, 1966a: 48) e decompõe a "consciência humana em 'faculdades anímicas' isoladas" (*id.*: 50). Para Lukács esta divisão do trabalho se desenvolveu em interação recíproca com as diferentes formas de refletir a realidade, ou seja, tanto a arte desenvolveu os sentidos quanto os sentidos desenvolveram a arte; tanto a ciência desenvolveu a razão quanto a razão desenvolveu a ciência, etc. Tudo isso desenvolve aquilo que Lukács chama de o "homem inteiro".

Diante disso, a evocação artística nada mais é do que um elemento do reflexo estético que, associado à mimesis, cria as condições para que a arte se configure plenamente como capaz de criar um mundo próprio, com caráter de segunda imediatez e desenvolvedor da autoconsciência do gênero humano. Contudo é interessante observar como Lukács valoriza as *formas de transição* sempre que há um salto de qualidade: neste caso, ele identifica dois casos em que já se pode falar em reflexo estético, mas que este esquema de soma mimesis+evocação ainda não aparece. Um deles é o da ornamentação⁷⁰, que para Lukács é uma forma abstrata de reflexo estético, que comparece na gênese do estético e que é carente de conteúdo e de mimesis e, por isso, "carente de mundo". O outro é o das pinturas rupestres do paleolítico, que também comparecem na gênese do estético e

⁶⁹ "Em um discurso ou em um artigo publicitário o método científico, a matéria cientificamente captada e agrupada por ele, pode predominar de tal modo, ser tão decisiva e revolucionária em sentido científico, que o desempenho seja substancialmente científico e sua forma retórica ou publicística se apresente como mero acréscimo secundário. Ou também um trabalho retórico, um escrito publicitário, pode elaborar tão energicamente a tipicidade do caso tratado que desencadeie um efeito artístico, muito independentizado assim de sua ocasião, mas é claro que se trata de casos limites nos quais – coisa essencial – o critério se toma da metodologia da ciência ou da estética; estes resultados se alcançam pela superação dos limites normais da retórica, não mediante o cumprimento de suas regras. Por isso não suprimem a contraposição indicada, mas sim voltam a apontar – precisamente como casos limite – o fato básico já acentuado de que existe uma interação entre a cotidianidade e a arte e a ciência" (LUKÁCS, 1974: 230)

⁷⁰ A palavra correspondente que aparece na edição espanhola é "ornamentística", e é possível encontrar trabalhos acadêmicos brasileiros que citam a *Estética* de Lukács mantendo-a com esta grafia. Rainer Câmara Patriota, em seu trabalho *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*, traduz a expressão como "arte ornamental", mas também utiliza o termo "ornamentística". Não temos conhecimento da existência desta palavra na língua portuguesa, por isso preferimos tratá-la sempre como "ornamentação".

são carentes não de mimesis, mas de evocação, sendo portanto também carentes de mundo.

Essas novas determinações, contudo, já se aproximam bastante das determinações que iremos tratar por dentro da discussão propriamente arquitetônica, de modo que julgamos ser mais eficaz inseri-las já nesse contexto. Desta forma, desenvolveremos melhor o tema no próximo capítulo.

Cap. 6 | Arquitetura e Trabalho

"O domínio dos próprios movimentos, do próprio corpo, é pressuposto técnico para um grupo de artistas (atores, bailarinos), ao modo como é para outros o domínio de um material"

| LUKÁCS, 1974: 269

"[A arquitetura é] a arte da forma para ser vivida pelo povo"

| SALINAS, *apud.* SEGRE, 1987: 45

No final do capítulo 4 tivemos a oportunidade de tocar na questão de como Marx enxergava a existência de uma forma diferenciada de trabalho para os quais atribuiu o adjetivo de "trabalhos efetivamente livres", que eram "trabalho atrativo, autorrealização do indivíduo" e, ao mesmo tempo, "trabalhos da maior seriedade e do mais intenso esforço". O exemplo dado por Marx para ilustrar este tipo de trabalho era o da composição artística. A este tipo de trabalho, Marx opunha o "trabalho forçado externo" do capitalismo, único existente para Adam Smith. No entanto, sabemos perfeitamente que Marx jamais viu na criação artística a saída última para a alienação do trabalho proporcionada pelo capitalismo. Jamais Marx propôs uma "sociedade de artistas", mas sim uma sociedade de "produtores livremente associados", entendendo que o próprio trabalho produtivo conseguirá libertar-se da subsunção ao capital e tornar-se livre.

Assim, permanece a questão: sendo o trabalho de criação artística, de composição, etc. um tipo de trabalho com potencialidade para ser um trabalho efetivamente livre, seria ele um prenúncio do trabalho emancipado que poderemos encontrar no limiar que fica "para além do capital"? Ou será que há mais coisas entre o *trabalho alienado*, o *trabalho artístico* e o *trabalho produtivo emancipado* do que sonha a nossa vã filosofia amadora? Se há um lugar fértil para este tipo de

questão este lugar é a vasta obra de nosso filósofo húngaro, sobretudo na sua fase de maturidade, isto pelo simples fato de que suas últimas obras debruçaram-se, a partir de uma perspectiva profundamente marxista, com o maior afinho possível sobre as duas categorias que se encontram no centro da questão que levantamos: a arte (na *Estética*) e o trabalho (na *Ontologia*).

Este solo é ainda mais fértil pelo fato de Lukács não ter separado hermeticamente o tratamento destas duas categorias. O que vimos até aqui é que ele fez justamente o contrário, fez de sua *Estética* um ensaio geral para a o *Ontologia* na medida em que, na *Estética*, Lukács desenrolou um dos fios mais complicados da questão do trabalho: refletir sobre a essência do trabalho no campo das artes, aonde parece que o capital só consegue penetrar através de meios que não são os típicos da penetração no trabalho produtivo. Nossa leitura da *Estética* nos fez chegar a uma conclusão que pode estar equivocada, mas que é um ponto de vista: estudar a *Estética* de Lukács descuidando da questão do trabalho é o mesmo que estudá-la pela metade. Isto inclui uma leitura da *Estética* que vê no trabalho apenas um elemento ligado à gênese do reflexo estético. Esta interpretação é equivocada. Para Lukács a relação da arte com o trabalho não é só uma questão de gênese, ele está preocupado com esta relação a todo momento, em todo o percurso histórico do desenvolvimento do reflexo estético. Pensar esta relação é também pensar, dialeticamente, a relação da criação artística com o "ócio". Vejamos até onde conseguimos chegar nesta reflexão ainda nesta parte 2a e que questões se abrirão para o que vem a seguir.

Tudo o que já vimos a respeito de "segunda imediatez", "objetividade peculiar da obra de arte", "evocação", etc. etc. começará a ganhar a partir daqui, ao menos assim esperamos, linhas mais concretas e palpáveis. Começamos citando uma passagem da *Estética* a respeito de um tema já tratado: a questão de que sem sujeito estético não há objeto estético, para ver se esta concretude brota do solo que cultivamos:

O que em qualquer outro campo da vida humana seria idealismo filosófico – a saber, que não pode existir objeto algum sem sujeito – é no estético um traço essencial de sua objetividade específica. (Como é natural, o bloco de mármore trabalhado na escultura existe, como tal peça de mármore, tão independentemente do sujeito como existia antes de sua elaboração, como qualquer outro objeto natural ou social. A relação sujeito-objeto a que acabamos de aludir [...] nasce exclusivamente por obra do trabalho do escultor.) (LUKÁCS, 1974: 240).

Isto nos basta para deixar algo bem destacado: todas as categorias que estudamos até agora ("segunda imediatez", "objetividade peculiar da obra de arte", "evoca-

ção", etc., etc.) nada mais são do que **produtos do trabalho do artista**. Ou seja, nada disso é dádiva, nem algo sobrenatural, nem produto de uma genialidade inexplicável, nem invenção da cabeça de um filósofo envelhecido pela turbulência do século XX. Sem o trabalho do escultor sobre o bloco de mármore não haveria nenhum tipo distinto de relação sujeito objeto próprio do reflexo estético. Mais que isso: o trabalho do escultor, capaz de criar este tipo de relação, só existe porque houve uma gênese e um desenvolvimento históricos do reflexo estético, ou seja, porque isso se construiu socialmente através da história concreta dos homens. O que o trabalho do escultor faz é dar concretude e objetividade específicas a este tipo de relação, ser expressão deste movimento histórico e movê-lo ao mesmo tempo.

Sabemos, no entanto, que na arquitetura a questão tem outras determinações. Se na escultura se pode refletir a partir do trabalho do "escultor", será que na arquitetura é igualmente válido refletir sobre o trabalho do "arquiteto"? Afinal, quem cria a objetividade da obra de arte arquitetônica é mesmo o arquiteto?

Ainda não temos elementos suficientes para entrar nesse debate, mas uma questão na qual podemos já avançar é aquela que diz respeito à necessidade de entender o trabalho de criação artística como trabalho mas, ao mesmo tempo, não recair no erro de Adam Smith nem no de Fourier de negligenciar as devidas mediações que se interpõe entre o trabalho forçado externo e o puro divertimento. Nos parece que a concepção de Lukács a este respeito está profundamente enraizada naquilo que Marx afirma nos seus *Grundrisse* sobre o "tempo livre":

O tempo livre, que é tanto tempo de ócio quanto tempo para atividades mais elevadas, naturalmente transformou o seu possuidor em outro sujeito, e é inclusive como este outro sujeito que ele então ingressa no processo de produção imediato (MARX, 2011: 594).

Nas conclusões de sua *Estética* (muito embora ela, na verdade, tenha ficado inconclusa), Lukács levanta com relativa ênfase o papel do *ócio* no processo de libertação das artes em geral. Diz ele:

Se compreende facilmente que o sentido ou a falta de sentido das ocupações do homem na manutenção de sua existência se tornam igualmente decisivas em toda esta questão. Por outro lado, e pelas consequências que tem especialmente sobre a libertação do homem, aberta pelo socialismo, Marx chamou a atenção sobre a importância da energia não consumida nessa atividade econômica, sobre o problema do aproveitamento com sentido do tempo livre. [...] É universalmente conhecido, e nós mesmos aludimos a isso várias vezes, que o ócio constitui o fundamento do desenvolvimento superior de toda cultura, que, visto obje-

tivamente, as grandes tarefas que se coloca o gênero humano no curso da produção não podem ser cumpridas a não ser em um ócio conquistado por meio dessa mesma produção, e que, visto subjetivamente, o homem não pode desenvolver a não ser no ócio suas capacidades de modo amplo, multilateral e profundo que o converte no verdadeiro dono da cultura que ele mesmo produziu. Todo mundo sabe que as sociedades de classe pré-capitalistas não conseguiram oferecer o ócio mais que para minorias relativamente reduzidas; em todos os mitos revolucionários compostos ao longo da história antes de nossa época se tropeça com a ideia da Idade de Ouro como paraíso perdido que é preciso reconquistar: essa representação e esses mitos contêm, junto com a exigência de igualdade, a de um ócio que inspire valores superiores e arredonde a vida dando-lhe sentido. (LUKÁCS, 1967a⁷¹: 564)

Ao se tomar isso como pressuposto, o leitor atento da *Estética* de Lukács perceberá que é nesta chave que Lukács compreende o trabalho artístico o tempo todo: nem como trabalho produtivo sem mais, nem como ócio, mas sim como "**atividade mais elevada**". Basta recordar suas afirmações em que caracteriza o reflexo estético como capaz de "elevar" o sujeito por sobre a imediatez da vida cotidiana, devolvendo-o a este fluxo (da vida cotidiana, ou se preferirmos do "processo de produção imediato") enriquecido.

Ainda na *Estética*, Lukács afirmava:

Segue sendo conceitualmente necessária e possível a distinção entre trabalho e arte, ainda que sabendo que esta distinção não pode ser vista senão nas próprias objetivações, não em seus reflexos conscientes. A linha divisória passa pelos pontos em que termina a utilidade imediata: por exemplo, nos estágios primitivos, talvez pelo ornamento do ser humano, a decoração das ferramentas, etc. Enquanto que o desenvolvimento do reflexo desantropomorfizador introduz utilidades imateriais e aumenta assim o efeito útil imediato do trabalho, os elementos estéticos representam um excesso que não contribui em nada com a utilidade efetiva, fática, do trabalho. [...] Isto basta já para explicar o relativamente tardio da aparição do estético em comparação com o trabalho: o estético supõe materialmente uma determinada altura da técnica, e, ademais, um ócio para a criação de "superfluidade", determinado pelo aumento das forças produtivas do trabalho (LUKÁCS, 1974: 251).

Obviamente que Lukács não está, com isso, afirmando que a arte "não serve para nada", que é "supérflua". Já vimos bastante sobre a função da arte no desenvolvimento do ser social. Mas mais do que isso, o que Lukács vê aí é uma espécie

⁷¹ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

de *Aufhebung*, termo existente no alemão antigo e que significa, ao mesmo tempo "superação", "preservação" e "elevação a um nível superior"⁷². Na sequência da citação anterior Lukács já faz esta ressalva:

O efeito útil mais primitivo põe em marcha um sistema de mediações que suspende a referência ao homem para poder realizar mais efetivamente seus fins. Em nosso caso [ou seja, no caso da arte] não tem lugar nenhuma suspensão desse tipo. É claro que também esta afirmação deve ser entendida dialeticamente. A atividade artística – e não só na arquitetura, na plástica ou no artesanato artístico – conserva determinados traços do trabalho simples e do estudo da realidade objetiva vinculado sempre com o trabalho; na medida em que atua este motivo, aquela suspensão se encontra também na arte. Por outro lado, deixando de lado este momento da produção subjetiva das obras de arte, há algumas artes que mantêm como fundamento ineliminável o momento da utilidade, de tal modo que nem sequer podem consumir-se esteticamente se não realizam ao mesmo tempo objetivos de utilidade prática. Mas na medida em que a atividade artística vai se constituindo como tal, vão também se convertendo esses momentos desantropomorfizadores em momentos superados, em meros meios para realizar fins de natureza muito distinta (LUKÁCS, 1974: 251-2).

Assim fica claro que, se por um lado é preciso tomar cuidado com a equiparação entre arte e trabalho, é também fundamental (e muitas vezes é preciso até envergar a vara mais para este lado) jamais perder de vista que arte é sim trabalho. Já mencionamos bem por alto a luta vigorosa travada neste sentido pelo arquiteto Sérgio Ferro. Nesta luta fazemos coro com toda a energia possível, contudo nos parece que Lukács traz muitos elementos para tornar a reflexão sobre o problema mais concreta e repleta de determinações.

A relação repleta de mediações que há entre o trabalho em geral e o trabalho artístico passa fundamentalmente pela construção das *formas abstratas* do reflexo estético. Neste processo de construção fica bastante evidente o caminho do reflexo estético antropomorfizador: não se trata, como no caso da desantropomorfização, da suspensão da referência ao homem para melhor proceder a captação do ser-em-si de algum aspecto da natureza, mas sim do processo inverso, que é o da captação de um aspecto da natureza e seu manejo teleológico direcionado à construção de um mundo referenciado no homem.

⁷² Nossa fonte é Mészáros, que fala no "triplo sentido da boa expressão do alemão antigo *Aufhebung* ("superação", "preservação" e "elevação a um nível superior")" (MÉSZÁROS, 2002: 215).

O ritmo, a simetria e a proporção⁷³ são os excelentes exemplos aos quais recorre Lukács ao tratar disso. Se tomarmos o ritmo para analisar veremos que ele não é propriamente uma invenção humana, pois movimentos e sons rítmicos estão presentes na natureza de maneira completamente independente da intervenção do ser social consciente, como por exemplo no batimento cardíaco dos animais ou nos sons emitidos por eles. O próprio trabalho do homem primitivo empregava o ritmo como forma de melhor aproveitar sua própria energia e extrair o melhor resultado possível com o menor esforço possível. Contudo, na construção das formas abstratas de reflexo estético, processo provavelmente muito longo e impossível de ser resgatado em seus eventos concretos, não ocorreu uma desantropomorfização no sentido de buscar abstrair os efeitos que a cadência rítmica provoca no homem e compreender o funcionamento do ritmo (ou do batimento cardíaco) como ele se dá em si, independente do homem. O que ocorreu foi uma antropomorfização no sentido de buscar explorar justamente estes efeitos, extraí-los do processo de trabalho e desenvolvê-los no sentido de buscar um resultado evocador que fosse capaz de despertar sentimentos humanos como a alegria provocada pelo próprio alívio que proporciona trabalho cadenciado.

Todo ritmo de interesse estético tem um caráter emocional, evocador. Este caráter se encontra já presente em gérmen na realidade, no processo de trabalho, mas somente como produto secundário e espontâneo. Somente quando este ritmo – como reflexo de uma forma, de um processo de formação no sentido antes dito – se aplica conscientemente, a evocação se faz meta, e a causação inicial se faz teleológica. O próprio trabalho é, naturalmente, teleológico, mas o produto real do trabalho é objetivo de um processo real de trabalho, enquanto que o ritmo nada mais é que um expediente auxiliar; no reflexo, pelo contrário, a evocação se faz *telos*. Esta transição começa a consumir-se já na magia. Mas de tal modo que o que em nossa análise apareceu como finalidade não se coloca de outra forma senão como um trampolim, como serviço intermediário a serviço de outro superior. O estético já está, assim, presente em si; para conquistar seu autêntico ser-para-si tem que perfurar a oclusão transcendente, tem que pôr como fim "último" e único verdadeiro nestes contextos a evocação da autoconsciência humana. A origem do estético é, assim, também aqui uma secularização, um fazer-se terreno, um pôr no centro o homem. O princípio antropomorfizador não é aqui nenhuma limitação do horizonte, nenhuma deficiência, nenhuma falsa projeção em um

⁷³ No capítulo intitulado "Formas abstratas do reflexo estético da realidade", que é o quarto capítulo da Estética (volume 1 da edição espanhola/argentina/mexicana), Lukács constrói sua argumentação dividindo-a em três tópicos: Ritmo; Simetria e proporção e; Ornamentação. Em nossa opinião, aquele que quiser refletir sobre arquitetura por um viés lukacsiano deve dar tanta atenção a esse capítulo e essa sequência quanto ao tópico específico sobre arquitetura que aparece apenas no décimo quarto capítulo da Estética.

mundo de objetos mágico-fictício, mas sim o descobrimento de um mundo novo para o homem: o mundo do homem (LUKÁCS, 1974: 294).

Em outras palavras, se o homem primitivo, ainda que instintivamente, descobria na utilização da cadência rítmica no processo de trabalho um prazer relacionado aos ganhos que este tipo de trabalho pode proporcionar para a sua própria produtividade e conforto do trabalhador, mais tarde ele irá aprender a evocar tal sentimento de prazer através da utilização do ritmo fora do processo de trabalho, e é basicamente esta a lógica do desenvolvimento das formas abstratas de reflexo estético.

O mesmo ocorre com a simetria: 1) ela existe na natureza independente do homem: no próprio corpo humano e de muitos animais, em muitas plantas, etc.; 2) sua existência na natureza não é arbitrária, mas sim é produto do processo evolutivo natural, em que a existência da simetria muitas vezes se torna um elemento da adaptação passiva dos seres vivos no processo de seleção natural; 3) algumas destas vantagens são utilizadas pelo homem primitivo que começa a fabricar suas primeiras ferramentas de trabalho e perceber que muitas delas só funcionam obedecendo algumas regras de simetria (por exemplo uma flecha, que se não for simétrica não dá precisão à mira), ou seja, aspectos relacionados à adaptação passiva dos seres vivos ao seu meio passam a figurar e ganhar um desenvolvimento no interior do processo de adaptação ativa do ser social que se desenvolve através do trabalho; 4) o prazer despertado pela eficácia do trabalho relacionado à extração destes elementos da natureza e sua utilização segundo as finalidades humanas passa a ser associada à boa forma das ferramentas simétricas e finalmente; 5) o homem passa a extrair este tipo de relação do processo produtivo do trabalho e desenvolvê-lo fora desse processo, na construção de formas evocadoras de algum tipo de prazer estético proporcionado pela utilização da simetria em construções de caráter meramente visual e que remetem à possessão espiritual do homem sobre a natureza, à criação de um mundo próprio do homem.

E ainda podemos enxergar todos estes pontos no caso da proporção: na construção das suas ferramentas o homem vai descobrindo as proporções mais adequadas à determinados usos: uma enxada com o peso bem balanceado (ver figura 6), etc. e assim vai desenvolvendo o que Lukács chama de um "olfato" para a proporcionalidade (LUKÁCS, 1974: 306).

fig. 4: Enxadas Neolíticas
Fonte: CHILDE, 1978: 82.

Isto não é mera coisa do passado, de um passado, aliás, extremamente distante. O recurso a este tipo de busca pela "boa forma", agradável aos olhos, bem proporcionada e simetricamente balanceada (o que não necessariamente precisa ser uma forma simétrica no sentido rígido) é corriqueiro no trabalho de composição arquitetônica. Trata-se de um aspecto formal, sim, e Lukács bem reconhece isso, mas não se trata de algo a ser menosprezado. Dentre os inúmeros exemplos do emprego deste recurso, podemos citar um bastante célebre: o do Congresso Nacional projetado por Niemeyer: a composição das torres e das duas cúpulas (uma "normal" e outra invertida) não forma, quando visto frontalmente, uma composição propriamente simétrica, mas há um balanceamento entre os elementos, de modo que as torres estão levemente deslocadas para o lado da cúpula "normal", que possui um tamanho menor do que a cúpula invertida. Com isso Niemeyer muito provavelmente buscou um equilíbrio de *peso* entre os elementos do ponto de vista visual, compensando o menor tamanho de uma das cúpulas com a aproximação com relação a ela das torres, o que necessariamente representa também um afastamento delas com relação à cúpula maior. Este artifício conecta-se também a outro aspecto do reflexo estético ao qual já nos referimos anteriormente: o da divisão do trabalho entre os sentidos, uma vez que o peso, um elemento ligado ao tato, é aqui sentido visualmente.

fig. 5: Congresso Nacional - croqui de Niemeyer
 Fonte: SILVA; SÁNCHEZ in mdc.arq.br

O desembocar deste tipo de questão em um mero formalismo já é outro assunto, o qual aliás não passou despercebido por Lukács. Segundo ele, como também já aludimos, estas formas abstratas de reflexo estético são "sem mundo" (embora ordenadores do mundo) e também, ele acrescenta ainda, "sem sujeito" (embora sejam orientados a ele). Essas, segundo Lukács, "são as características significativas de um produto de natureza formal" e por isso "estes elementos do estético são os mais diretamente acessíveis a uma consideração desantropomorfizadora, científica. E por isso também são os que mais facilmente podem cristalizar em formalismo" (LUKÁCS, 1974: 295). O formalismo, portanto, é praticamente uma re-desantropomorfização de aspectos antropomorfizadores, assim como o cinema, por exemplo, é uma reantropomorfização da fotografia, que é um produto da desantropomorfização⁷⁴.

Contudo, nada disso pode ser debatido seriamente sem se levar em conta os aspectos relacionados às relações sociais de produção, assunto no qual tocamos muito pouco até agora. Não se pode querer explicar um fenômeno como o formalismo em arquitetura somente pelo viés da estética em seu sentido restrito. Por isso mesmo deixaremos essa questão em aberto por enquanto. A partir do próximo capítulo começaremos a relacionar todas as questões aqui colocadas com a dialética do desenvolvimento das forças produtivas, por um lado, e as relações sociais de produção, por outro.

O importante aqui é que estamos relacionando as conquistas técnicas obtidas pelo processo de desenvolvimento das forças produtivas com a formação da expressão estética sobretudo no campo visual, campo que é central para a arquitetura. Desta forma, se o "belo" tão postulado pela estética kantiana realmente exis-

⁷⁴ "Toda a técnica artística do cinema se baseia precisamente numa reantropomorfização da fotografia" (LUKÁCS, 1972: 21).

te, ele só pode existir enquanto expressão de um processo que não se dá por fora do próprio processo de desenvolvimento concreto do ser social.

É a experiência concreta e material do ser social em sua interação com a natureza que forma a sensibilidade estética do homem. Retomando a frase de Marx também já citada anteriormente: "A *formação* dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui". O que Lukács buscou fazer foi entender e explicar algumas das conexões deste processo. Isto fica bem colocado em um trecho da *Estética* em que Lukács apela ao esteta Hermsterhuis:

Já no final do século XVIII Hermsterhuis viu a essência da satisfação estética no fato de que a alma humana se esforça por receber no tempo mais breve possível o maior número de ideias. A correção de sua tese não é decisivamente afetada pelo fato de que Hermsterhuis, de acordo com sua concepção idealista, considere irrealizável este desejo dos homens por conta de que sua constituição sensível, seus órgãos e meios de recepção, não pode perceber a não ser na sucessão do tempo e das partes. E sua compreensão é ainda mais digna de consideração pelo fato de que em outro lugar considera como um grande progresso da evolução humana que possamos distinguir objetos por sua essência mediante o uso de um só de nossos sentidos o que antecipa o problema, já considerado por nós, da divisão do trabalho entre os sentidos. Uma tal síntese sensível-imediata de fatos materiais e temáticos e conexões da mesma natureza desencadeiam um sentimento prazeroso que é qualitativo, especialmente distinto dos produzidos pela simples satisfação com o trabalho, o rendimento, o uso, a posse, etc. Como sentimento prazeroso é em certo modo análogo ao que normalmente acompanha a compreensão cognoscitiva de conexões desconhecidas e complicadas. Mas aqui não se trata de um fenômeno concomitante, mas sim da coisa mesma. Esse sentimento abarca a unidade sensível-imediata ante tudo do interno e do externo, pois precisamente a 'oculta' construção interna do objeto aparece agora visualmente na visibilidade das proporções articuladas em sistema. Com isso a essência de um objeto se converte em um fenômeno de percepção imediata. Dito brevemente – ainda que no momento só nos interessem elementos formais muito abstratos –: a estrutura essencial das formações estéticas, a contraditoriedade específica por trás delas, aparece já aqui claramente. A peculiaridade das vivências estéticas sublinhada por Hermsterhuis expressa ainda um aspecto complementar desta conexão: a unidade do múltiplo, e não em uma síntese intelectualmente elaborada, senão como coincidência, movida e motora e imediata, dos momentos contraditórios. (LUKÁCS, 1974: 313)

Perceber imediatamente o mundo como um mundo bem proporcionado, um mundo construído conforme as características que mais remetem a uma adequação dele ao homem, à construção de um mundo próprio do homem enquanto ser

genérico, tudo isso é, ao mesmo tempo, segundo Lukács, uma forma de captação de conexões essenciais da realidade objetiva e também uma necessidade humana em seu processo de humanização. A simetria, para deixar um exemplo mais específico, é um aspecto essencial para o bom funcionamento de um vaso ou de uma cumbuca de barro, uma vez que atende ao fato de que o corpo humano é relativamente simétrico (simetria vertical) e o uso destes utensílios geralmente se dá segurando-os com as duas mãos. A isso acrescenta-se o fato de que a invenção da roda e sua aplicação ao trabalho do ceramista (a roda sendo colocada na horizontal e girada com a argila em cima, sendo esta modelada pelo ceramista com aproveitamento do movimento giratório da argila) representou uma verdadeira revolução no sentido da conquista da simetria (ver CHILDE, 1978: 128). Ou seja, a invenção da roda aparece aqui como mediação necessária para o alcance de uma adequação mais elevada do objeto produzido pelo homem às suas próprias necessidades, enquanto que a conquista desta mediação e de seu resultado por certo que despertaram nos homens que a aplicaram inicialmente uma enorme carga emocional de orgulho pela eficácia de sua empreitada.

Desta forma, o caminho que leva da aplicação consciente da simetria e da proporção até o reflexo propriamente estético da realidade tem que passar ainda pela conquista da capacidade de evocação de tais sentimentos, extraíndo-os do processo de trabalho e aplicando-os, por meio de um trabalho de outro tipo, com a finalidade última de aproveitar sua carga emocional e não sua finalidade prático-imediata. Com isso vai se formando uma maneira diferenciada de se refletir a realidade, a maneira própria do reflexo estético. Este é basicamente o processo através do qual os elementos formais passam a se constituir como elementos de conteúdo no reflexo estético, ao menos no caso da arquitetura.

Desta forma, do ponto de vista estético, o atendimento às questões relacionadas às formas abstratas de reflexo não é a questão decisiva em última instância, mas apenas uma questão elementar, sem a qual as questões realmente decisivas não podem nem ser colocadas. O respeito às questões da proporcionalidade e da simetria, por exemplo, é algo completamente elementar, vinculado inicialmente ao trabalho produtivo que busca uma perfeição quando o quesito é o fim teleológico posto pelo próprio homem neste trabalho. Com o desenvolvimento do ser social é que isso se complexifica, e também se complexificam as formas de dar vazão a estas necessidades.

O que se coloca para Lukács é que o surgimento e atendimento às necessidades práticas que vão evoluindo com o desenvolvimento do ser social não andam distantes do aparecimento de necessidades de fundo emocional. Por exemplo, a

construção de abrigos ou pequenos muros de proteção são uma necessidade para o homem que se arrisca cada vez mais a se adaptar a ambientes inóspitos e que cresce numericamente em população, no entanto, além do efeito prático de proteção que tais construções proporcionam, elas também despertam no homem a sensação de segurança, que é um dado elementar para este mesmo homem possa se desenvolver. O fato de o homem sentir-se seguro passa a ter uma importância semelhante ao fato de homem estar seguro efetivamente. Um abrigo que o protege completamente da chuva, por exemplo, tem o mesmo efeito duplo. Ou então, para tomar um exemplo mais diferenciado e que também é utilizado por Lukács, podemos mencionar a construção de sepulturas, prática humana extremamente antiga. Ela sem dúvida está relacionada ao fato de que o homem vai tomando consciência do ciclo da vida e passa a almejar interferir sobre a morte, conservando o corpo do morto como forma de conservar alguma coisa daquele indivíduo, ou esperar que ele possa ressuscitar. Este último exemplo já tem uma carga emocional muito mais acentuada do que a sua função prática, uma vez que mesmo não tendo sido nunca possível ressuscitar um morto ou coisa que o valha, o homem permaneceu estabelecendo este tipo de relação com os mortos ao longo de praticamente toda a sua trajetória, isso graças ao efeito emocional certamente de grande relevância associado a estas práticas – e inclusive ao seu aperfeiçoamento – que aparecem neste processo.

No entanto, nada disso expressa ainda o reflexo estético arquitetônico propriamente dito. Tudo a que nos referimos até aqui (incluindo o exemplo de Niemeyer – não obstante sua posição temporal tão diferenciada – uma vez que ressaltamos dele apenas o aspecto relacionado à questão da simetria e da proporção) dizia respeito a elementos que para Lukács são pré-estéticos, ao menos do ponto de vista do reflexo estético arquitetônico em sua especificidade.

Será somente com o aparecimento de um fator decisivo para o reflexo estético arquitetônico que será possível um salto de qualidade no sentido da conformação propriamente estética do espaço: a construção e fruição **coletiva**, em grande escala, do espaço construído. Os exemplos dados por Lukács inicialmente são o das muralhas das primeiras cidades do período da "revolução urbana" e também o de seus templos ou "zigurates". De fato, em tais construções, a massa e o volume edificado já passam a uma outra escala em termos de capacidade de suscitar sensações humanas coletivamente, ainda que tais sensações possam estar (como no caso dos zigurates) vinculados à magia e não ao reflexo estético propriamente dito. Mas não necessariamente essa capacidade precisa estar vinculada à grande massa e volume, no sentido da construção de algo que atinge uma monumentalidade pela sua sensação de peso e alta densidade. Um outro exemplo ao qual re-

corre Lukács é o de Stonehenge, aonde se construiu um espaço também destinado à ritualidade mágica mas que tem como principal preocupação a conformação de um ambiente não só externo, mas também interno de grandes proporções, embora ainda descoberto.

fig. 6: Cidade de Ur com seus muros e seu zigurate

Fonte: SMITH, 2012, in:
<http://wideurbanworld.blogspot.com.br/2012/05/was-urban-revolution-really-revolution.html>

Lukács situa a essência do reflexo estético arquitetônico, cujo desenvolvimento estamos buscando acompanhar historicamente, na seguinte questão:

Se trata de uma reprodução visual do conflito de forças naturais, e isto graças a que este conflito, reconhecido pelo homem, se submete, mediante este conhecimento, às finalidades humanas, e a relação, assim nascida, do mundo com o homem se estabelece na forma de um espaço conformado com intenção de visualidade. (LUKÁCS, 1967a: 101)

Ou seja, para além de formas de mimesis muito simples e até mesmo simplórias que são sugeridas por diversos autores os quais Lukács retoma, como aqueles que mencionam a semelhança entre um zigurate e uma montanha ou a Stonehenge e uma clareira no bosque, o reflexo estético arquitetônico só irá se formar a partir de relações bem mais complexas: o domínio do homem sobre a construção do espaço através da utilização do comportamento estático dos materiais, sua composição no sentido de dar forma aos espaços próprios do homem, adequados à sua vivencialidade.

A *mimesis* arquitetônica carrega, por isso, um caráter peculiar muito marcante, de modo que é impossível querer deduzir diretamente de tudo o que já discorremos sobre a arte em geral o que seria o reflexo arquitetônico. Diferente disso, é necessário articular as relações que se dão nesse campo mais geral com as especificidades que brotam da dinâmica interna da própria arquitetura. Vejamos, portanto, que peculiaridade é essa que carrega a mimesis arquitetônica:

Não é difícil iluminar a particularidade arquitetônica que estamos considerando. A arquitetura é uma arte criadora de mundo, que não se refere, contudo, diretamente aos homens, e, sobretudo, não aos indivíduos, ainda que crie para o homem – mas somente em sua condição de membro de uma coletividade social – um mundo circundante adequado, que é realmente espacial e evoca ao mesmo tempo visualmente aquela adequação. No mundo conformado pela obra arquitetônica o próprio homem não pode, contudo, apresentar-se como objeto da mimesis. Precisamente a produção de um mundo circundante realmente espacial, e ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística desse tipo: como homem real ele penetra em tal "mundo", e sua relação adequada com ele não é sua mimesis, mas sim sua existência real nele. (LUKÁCS, 1967a: 117)

Lukács conclui que o aparecimento dessa expressão enquanto espaço interno só pôde se dar muito mais tarde do que sua expressão enquanto espaço externo. Por isso mesmo Stonehenge é um bom exemplo, mas um exemplo muito limitado, uma vez que enquanto conformação de espaço interno ele é bastante pioneiro, mas ainda assim não consegue ser espaço fechado, dado as limitações tecnológicas de sua época.

Um espaço interno e fechado capaz de suscitar sensações realmente de grandes proporções, segundo o nosso filósofo, somente aparecerá em Roma, no Panteão. Vê-se que é um exemplo muito mais recente do que os mencionados até agora. Isso serve também como contraposição aos diversos filósofos, entre eles o próprio Hegel, que viam na arquitetura a mais antiga das artes. Para Lukács a arquitetura enquanto expressão propriamente estética tem uma gênese bastante longa, mas uma consolidação também relativamente bastante recente. É por isso que, embora ele só vá começar a falar de arquitetura como arte realmente quando for mencionar exemplos relativamente bastante recentes, sua discussão se inicia em um período histórico bastante anterior.

O leitor atento já terá percebido que, para Lukács, a **gênese de uma arte** é um aspecto extremamente essencial de sua constituição.

A ciência burguesa [...] se nega a reconhecer que inclusive as formas superiores de objetivação, como a ciência, a arte ou a religião, não só tem uma história, mas também uma origem evolutiva, ou seja, que houve estágios da humanidade nos quais ainda não haviam se desprendido do fundo comum da vida cotidiana nem haviam conseguido uma forma própria de objetivação. Quando se concebe a religião ou a arte como ocupações inatas do homem, inseparáveis de sua essência, não se pode sequer colocar a questão

de sua gênese. Mas esta questão – assim pensamos – é inseparável do conhecimento de sua essência; a essência da arte não pode separar-se de suas funções na sociedade, e não pode ser estudada senão em estreita conexão com sua gênese, com seus pressupostos e condições. (LUKÁCS, 1974: 83)

Mas ainda assim seria possível sugerir que, após termos falado tanto em gênese da arte, falar de gênese da arquitetura poderia ser muito mais fácil, pois bastaria que se deduzissem os elementos já estudados. Lukács, entretanto, vê nessa proposta um profundo equívoco. Em comparação com o processo de diferenciação concreto pelo qual passou a ciência, a constituição das "artes em geral" foi um processo totalmente diferente. Lukács se nega, e inclusive combate as concepções que buscam tal caminho, e é enfático neste sentido:

É um prejuízo nocivo das estéticas idealistas conceber o sistema das artes como "diferenciação" da "ideia estética", da "beleza", etc. Cada arte, até mesmo cada gênero, é na verdade um mundo próprio, tem como fundamento um princípio estético originário que não se identifica com nenhum princípio de outra arte nem gênero, mas é qualitativamente distinto deles em muitos aspectos. (LUKÁCS, 1972: 301)

O que ele propõe no lugar é uma saída que repudia esta noção idealista, mas também repudia o seu oposto imediato: a concepção empirista-positivista que nega a existência da arte em geral. Para ele "as diversas artes e os diversos gêneros artísticos nascem com recíproca independência histórica, determinados por necessidades histórico-sociais concretas que lhes dão vida" (LUKÁCS, 1972: 303). E ainda utiliza isso para criticar a parte da tradição marxista que não enxergou este problema:

Na continuação dos geniais estímulos de Marx dominou durante muito tempo um método que se contentava com a dedução social (até "sociológica") dos fenômenos ideológicos, sem ampliar esta gênese até conseguir uma investigação temática de sua natureza essencial específica, etc. (LUKÁCS, 1972: 304-5)

O que só reafirma seu compromisso, o de Lukács, com a "análise concreta da [realidade] concreta". Mas o mais interessante é que alguns poucos marxistas conseguiram enxergar isto de forma bastante interessante mesmo sem muito auxílio de nosso filósofo. Um deles é Sérgio Ferro, que afirma que

Creio que tem sido uma atitude nefasta a da maioria dos críticos, mesmo marxistas, que tem a mania de pôr todas as artes no mesmo nível, no mesmo plano, mesmo autores respeitabilíssimos como o Adorno, Jameson e vários outros quando comentam, falam, de arte, passam de uma a outra sem problema nenhum. O Adorno é um caso típico, ele

pode citar perfeitamente, em certo momento, um artista qualquer, sei lá eu Manet, ou Degas, ou qualquer outro, e imediatamente ele põe, como se fosse uma coisa contínua, um único universo, o Adolf Loos ou o Gropius no que eles dizem que eles fazem. Eu considero isso extremamente errado, essa confusão que é feita entre os vários tempos da atividade artística no sentido geral, global, usual da palavra. E penso que o fato de uma certa atividade, de uma certa prática estar incluída num lugar determinado da prática social produtiva a determina, a modifica, a leva por caminhos que são radicalmente diferentes dos caminhos que pode percorrer uma outra atividade que está inscrita num outro campo da economia e da produção social. (FERRO, 2012: Aula 2, 2'30" a 3'54")

Pois bem, sem concluir o tratamento das questões relacionadas à arquitetura (uma vez que a análise de Lukács sobre ela contida na *Estética* vai bem para além do Panteão de Roma), voltamos à categoria trabalho. E manteremos este retorno ainda por um tempo. Na parte 2b iremos começar pela colocação do trabalho em sua condição atual: a condição de subsunção ao capital. Depois disso, voltaremos à análise de Lukács sobre arquitetura, desta vez buscando não somente corroborá-la, mas também arriscando o apontamento de algumas ausências importantes em suas considerações. Em seguida estaremos ingressando já na fase final desta dissertação, tentando descobrir qual o saldo final da operação toda: o que podemos considerar, segundo um ponto de vista informado pelos estudos estéticos e ontológicos de Lukács, a respeito da arquitetura de nosso tempo? E, além disso, como se portar, enquanto arquitetos, diante desta situação?

Uma vez que, assim, deixamos as questões mais espinhosas para o final, não nos resta outra alternativa senão mergulhar ainda mais profundamente na introdução de mediações complexas e problemas concretos em nossa discussão. Vejamos o que está contido em mais uma das arestas do triângulo arquitetura-trabalho-capital.

PARTE 2b

A responsabilidade social do arquiteto

Cap. 7 | Trabalho e capital

"Produzam com consciência, como homens e não como átomos dispersos, ignorantes de sua espécie, e escaparão a todas estas oposições artificiais e insustentáveis"

| ENGELS, 1975: 433-4

Nos *Manuscritos econômico-filosóficos* Marx se questiona da seguinte maneira com relação à questão do estranhamento do trabalho:

Se minha própria atividade não me pertence, é uma atividade estranha, forçada, a quem ela pertence então?

A outro ser que não eu.

Quem é este ser?

Os deuses?

Evidentemente nas primeiras épocas a produção principal, como por exemplo a construção de templos, etc. no Egito, na Índia, no México, aparece tanto a serviço dos deuses, como também o produto pertence a eles. Sozinhos, porém, os deuses nunca foram os senhores do trabalho. Tampouco a natureza. (MARX, 2004: 86).

A questão colocada por Marx, se for tomada nos seus elementos mais simples, é a de que os verdadeiros senhores do trabalho sempre foram os homens, uma vez que o homem (produto do processo de humanização) é um produto do trabalho. Contudo, desde há muito tempo a história humana é marcada por uma contradição: embora seja de fato o senhor do trabalho, o homem ainda não conseguiu constituir-se efetivamente como *humanidade para si*, ou seja, como um *ser genérico* que se reconhece enquanto senhor do próprio trabalho. A sua atividade não lhe pertence, "é uma atividade estranha, forçada". Evidentemente que a sua atividade sim lhe pertence, pois não poderia pertencer a mais ninguém (nem aos deuses, nem à natureza), mas ele é incapaz de reconhecê-lo, e produz para os deuses

(ao menos em um primeiro momento da história da alienação) como se os senhores do trabalho fossem eles. Esta é a base da chamada **alienação do trabalho**, condição que, segundo Marx, não é intrínseca ou imanente ao trabalho em geral, mas sim resultante de um determinado momento do desenvolvimento do ser social.

Vimos desde o capítulo 3 que o trabalho é a mediação fundamental entre o homem e a natureza. Vimos também que esta mediação tem um caráter tríplice: é mediação entre homem e natureza e também automediação da natureza e automediação do homem. Mas ao longo dos quatro capítulos anteriores não inserimos de maneira direta em nenhum momento um elemento fundamental que se coloca como mediação entre o homem e o seu próprio trabalho: as **relações sociais de produção**.

Sempre que falamos em homem estamos falando em um ser social. O homem só trabalha socialmente, pois "o indivíduo é o ser social" (MARX, 2004: 105). Por isso Marx sempre condenou as "robinsonadas" (acepções à Robinson Crusoe) dos seus antecessores economistas políticos. Segundo Lukács, pensar o homem fora da sociedade ou a sociedade sem o homem é até possível, mas somente como "abstrações vazias, que podemos usar para brincar com ideias em termos lógicos, semânticos, etc., mas que não possuem nenhuma correspondência no plano ontológico" (LUKÁCS, 2013: 587). O importante da inserção das relações sociais de produção no debate é a percepção de que os homens não exercitam sua relação metabólica com a natureza de forma pura, mas o fazem segundo um **modo de produção**. Este modo de produção contém as mediações que organizam e dirigem o processo produtivo do ser social.

O leitor terá percebido que falamos duas vezes, de maneiras distintas, em "mediações": primeiro mencionamos a tríplice forma de mediação que representa o trabalho na relação homem natureza. Esta é, como já vimos desde o capítulo 3, a mediação fundamental e nuclear da prática sócio-humana. Mas depois falamos que a prática sócio-humana, que portanto já é uma mediação, também é mediada, agora pelo modo de produção, pelas relações sociais de produção. Todos os modos de produção existentes até hoje (com exceção, que deve ser sempre relativizada, do chamado comunismo primitivo) foram configurados por uma outra tríade de categorias fundamentais que se organizaram em diferentes arranjos. Esta tríade é composta pela *divisão do trabalho*, pelo *intercâmbio* e pela *propriedade*

*privada*⁷⁵. Essas três categorias formam aquilo que István Mészáros chamou de "mediações de segunda ordem", uma vez que elas se situam como uma "mediação da mediação", uma mediação que se interpõe na relação fundamental entre homem e natureza. Estas últimas são capazes de fazer com que a mediação fundamental (a do trabalho) assuma um caráter não só diferente de sua essência, mas invertido com relação a ela. O trabalho, assim, pode se transformar no seu contrário, ou seja, em **trabalho alienado** (MÉSZÁROS, 2006: 76-82).

A transformação do trabalho em trabalho alienado não é, no entanto, um feito do capitalismo apenas. Ela aconteceu já nas sociedades divididas em classes anteriores ao capitalismo. Mas há uma diferença essencial: somente no capitalismo ela se torna madura, pronta a ser arrancada do pé. E esta não é uma afirmação otimista feita por Marx para justificar que agora sim seria chegada a hora de acabar com a divisão de classes da sociedade. Como o próprio Marx afirmava no *Manifesto comunista*, "as concepções teóricas dos comunistas não se baseiam, de modo algum, em ideias ou princípios inventados ou descobertos por tal ou qual reformador do mundo" (MARX, 1999: 29). São na realidade proposições necessárias e possíveis somente pelo fato de que a sociedade capitalista de fato deu uma forma extrema à alienação do trabalho: uma forma generalizada e prenhe de contradições internas.

Por isso, quando Marx fez a afirmação transcrita no início desse capítulo ele sabia perfeitamente que os senhores do trabalho só podem ser realmente os próprios homens. A questão é que as relações sociais de produção nas quais o homem se engendra começam a criar as tais mediações de segunda ordem. Com isso, a atividade dos homens passa a ser estranhada e apropriada por outros homens, na maioria das vezes – sobretudo quando se tratam de sociedades primitivas – em nome dos deuses ou da natureza.

Trata-se de um processo que, enquanto permanece ligado a um baixo desenvolvimento das forças produtivas, se dá repleto de *antropomorfização*. Construía-se um templo aos deuses "nas primeira épocas" porque construir um templo era uma forma de buscar alguma resposta dos deuses. Buscava-se alguma interferência sobre, por exemplo, o regime de chuvas, o comportamento das pragas, etc. Sabemos que os templos eram dedicados aos deuses como oferendas, como forma de devoção, e eram a expressão da tentativa de diálogo entre homens e deuses. Em última instância, no entanto, eles eram a expressão da tentativa de

⁷⁵ Os principais fundamentos da reflexão sobre a alienação do trabalho e reificação das relações sociais aqui contida estão em MÉSZÁROS, 2006 e NETTO, 1981, dois autores sabidamente bastante influenciados por Lukács.

diálogo entre o homem e a natureza: oferecia-se um templo aos deuses em troca de uma boa temporada de chuvas, eis a expressão da antropomorfização do comportamento da natureza na figura de deuses imaginados, com os quais seria possível dialogar. Os reais motivos pelos quais um bom regime de chuvas ocorre ou deixa de ocorrer eram completamente desconhecidos.

Que depois isso tenha se desdobrado das formas mais variadas, com o aparecimento de homens-sacerdotes supostamente intermediários entre os deuses e os homens, etc. não altera nada no fato de que, por um longuíssimo período da história humana, o trabalho estranhado foi dedicado (em aparência) a fatores externos à própria sociabilidade humana.

Marx sublinhava esse fato desde muito cedo em sua trajetória teórica. Já na *Crítica da filosofia do direito de Hegel*, Marx apontava que:

Este é o fundamento da crítica irreligiosa: o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem. E a religião é de fato a autoconsciência e o autossentimento do homem, que ou ainda não conquistou a si mesmo ou já se perdeu novamente. Mas o *homem* não é um ser abstrato, acorado fora do mundo. O homem é o *mundo do homem*, o Estado, a sociedade. Esse Estado e essa sociedade produzem a religião, uma *consciência invertida do mundo*, porque eles são um *mundo invertido*. A religião é a teoria geral deste mundo, seu compêndio enciclopédico, sua lógica em forma popular, seu *point d'honneur* espiritualista, seu entusiasmo, sua sanção moral, seu complemento solene, sua base geral de consolação e de justificação. Ela é a *realização fantástica* da essência humana, porque a essência humana não possui uma realidade verdadeira. Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, contra aquele mundo cujo aroma espiritual é a religião. (MARX, 2010: 145)

Marx já apontava aí para a necessidade de superar o problema da religião através da transformação da sociedade, e não meramente através de um embate da consciência sobre a consciência, ou seja, do ateísmo contra a religião. Nas suas obras subsequentes, Marx irá aprofundar cada vez mais essa compreensão, no sentido de encontrar os nexos concretos entre o estranhamento religioso e o estranhamento econômico. Já nos *Manuscritos econômico-filosóficos* ele afirma que "o estranhamento religioso enquanto tal somente se manifesta na região da *consciência*, do interior humano, mas o estranhamento econômico é o da *vida efetiva*" (MARX, 2004: 106). O estranhamento econômico, portanto está mais na base do processo, e com isso tem implicações mais amplas, do que o estranhamento religioso e suas variações.

Essas implicações do estranhamento econômico são tão mais amplas que, com a consolidação do capitalismo, a religião se tornará um elemento apenas secundá-

rio do ponto de vista da alienação. O capitalismo rompe com essa relação antropomorfizadora desencadeando um processo secularizador e até mesmo de alguma forma extremamente desantropomorfizador⁷⁶. Mas o capitalismo não logra, assim, acabar com a alienação do trabalho. Pelo contrário, o que ele faz é acrescentar na receita mais um ingrediente de peso: o **fetichismo da mercadoria**.

Com o fetichismo da mercadoria as relações entre os produtores aparecem não mais como uma aparência irreal que não condiz com a essência real (o trabalho estranhado era dedicado *em aparência* a um Deus enquanto que *na realidade* ele era expropriado por outros homens), mas sim "como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão como relações reificadas entre as pessoas e relações sociais entre as coisas" (MARX, 1983: 71). Agora "a matriz, a estrutura, a funcionalidade e a significação dos processos alienantes e das representações alienadas (logo, das relações sociais mistificadas) são de caráter *estritamente* social" (NETTO, 1981: 79). A **reificação** das relações é assim a expressão do trabalho alienado no capitalismo, no qual atua com centralidade o fetichismo da mercadoria⁷⁷.

Alienação, fetichismo e reificação formam uma tríade categorial específica do capitalismo, que tem um papel extremamente central na questão da forma como o reflexo estético da realidade opera sob o domínio do capital.

Vimos nos quatro capítulos anteriores que um dos principais aspectos da peculiaridade do reflexo estético é contribuir com a "autoconsciência do gênero humano". Isto pressupõe compreender como é que o ser social se configura como um "**ser genérico**", um ser que se reconhece como gênero, que tem autoconsciência (não só teórica, mas também prática) de seu papel diferenciado na natureza.

⁷⁶ "Constituída a sociedade burguesa, este fenômeno [a sacralização do mundo extra-humano] deixa de operar significativamente (embora o dinamismo desta sociedade não elimine compulsoriamente as representações alienadas já estabelecidas e solidamente conservadas na consciência social; ao contrário, o seu dinamismo, *num primeiro momento*, tende a *instrumentalizá-las*). Fundado na estrita *socialização da sociedade*, o dinamismo do capitalismo promove simultaneamente a *dessacralização* do mundo extra-humano: implementando tecnologias que implicam uma efetiva e crescente desantropomorfização da realidade, desenvolvendo as ciências e fazendo delas um componente imediato de forças produtivas gigantescas, gratificando só as posturas manipuladoras antes o real, a sociedade burguesa constituída é visceralmente profana e laica" (NETTO, 1981: 79).

⁷⁷ "O fetichismo que Marx conceptualiza depois de 1857-58 consiste precisamente nisto: *é através dele que os processos alienantes emergentes na sociedade burguesa constituída têm a peculiaridade de se concretizar em projeções substantivas objetuais* – redundam na *reificação* das relações sociais. O que as investigações marxianas posteriores a 1857-58 fazem é situar a reificação, posta pelo fetichismo, como a estrutura *específica* da alienação que se engendra na sociedade burguesa constituída" (NETTO, 1981: 80).

Para Marx isso ocorre no processo de trabalho, em que o homem se torna sujeito e toma a natureza como seu objeto, questão sobre a qual já discorremos anteriormente. No entanto, Marx percebe que as contradições surgidas do processo de desenvolvimento do ser social, que concomitantemente é também processo de desenvolvimento das forças produtivas, fazem com que esse reconhecimento do homem como um ser genérico acabe aparecendo na história até aqui muito mais como *potencialidade* (o que não quer dizer utopia, mas sim algo que brota do próprio real) do que como *efetividade*. Lukács chega a seguinte síntese a respeito desse processo contraditório:

o desenvolvimento das forças produtivas é necessariamente ao mesmo tempo o desenvolvimento das capacidades humanas. Contudo – e nesse ponto o problema do estranhamento vem concretamente à luz do dia –, o desenvolvimento das capacidades humanas não acarreta necessariamente um desenvolvimento da personalidade humana. (LUKÁCS, 2013: 581)

Ou seja, o homem incrementa, ao longo da história, sua capacidade de intervir sobre a natureza, afasta cada vez mais as chamadas "barreiras naturais", mas em toda a sua história até aqui ele ainda não se tornou capaz de reconhecer esse processo como um produto de sua atividade consciente, nem tampouco de assumir o pleno controle sobre esse processo.

Já nos *Manuscritos econômico-filosóficos* Marx percebia que somente o homem socialista poderia atingir tal nível de consciência e controle sobre sua própria atividade, e assim se referia à questão:

para o homem socialista, *toda a assim denominada história mundial* nada mais é do que o engendramento do homem mediante o trabalho humano, enquanto o vir a ser da natureza para o homem, então ele tem, portanto, a prova intuitiva, irresistível, do seu *nascimento* por meio de si mesmo, do seu *processo de geração*. Na medida em que a *essencialidade* (*Wesenhaftigkeit*) do ser humano e da natureza se tornou prática, sensivelmente intuitível; na medida em que o homem [se tornou prática, sensivelmente intuitível] para o homem enquanto existência da natureza e a natureza para o homem enquanto existência do homem, a pergunta por um ser *estranho*, por um ser acima da natureza e do homem – uma pergunta que contém a confissão da inessentialidade da natureza e do homem – tornou-se praticamente impossível. [...] O comunismo é [...] o momento *efetivo* necessário da emancipação e da recuperação humanas para o próximo desenvolvimento histórico (MARX, 2004: 114).

Mas ainda aqui o problema aparecia em termos muito gerais e abstratos, mesmo para Marx. Segundo José Paulo Netto, será a partir desta constatação que Marx

fará mais tarde uma investigação profunda, concreta e "genética" (buscando a gênese) do estranhamento econômico.

A análise que Marx faz do fetichismo da mercadoria em *O capital* está posicionada de modo inequívoco e preciso no interior (portanto não separado) e no final (portanto como consequência) do primeiro capítulo, aquele que versa sobre a *mercadoria*. Na base da questão do fetichismo está a presença da mercadoria como núcleo do modo de produção capitalista. No primeiro capítulo de *O capital* Marx irá mostrar que a relação basilar geral do homem com a natureza e consigo próprio se estabelece – de maneira específica na sociedade capitalista – através da troca entre trabalhos distintos, porém iguais.

Ao buscar explicar como pode o trabalho ser trocado entre os homens por conta de seu caráter dúplice, ou seja, como podem dois trabalhos serem distintos e, ao mesmo tempo, iguais, Marx fará questão de deixar claro que essa relação só no capitalismo ganhou uma forma tal que pode ser agora desvelada completamente. Por isso, segundo Marx, é que pensadores tão geniais como Aristóteles chegaram tão próximos da questão, mas não poderiam tê-la resolvido. Aristóteles se pergunta como pode uma casa ser trocada por 5 almofadas (é o exemplo de Aristóteles citado por Marx em *O capital* (MARX, 1983: 61)). Em seguida, Aristóteles afirma que "a troca [...] não pode existir sem a igualdade, nem a igualdade, sem a comensurabilidade" (ARISTÓTELES, *apud.* MARX, 1983: 62). Mas, a partir daí, Aristóteles renuncia a seguir em frente, e Marx então comenta:

Que na forma dos valores de mercadorias todos os trabalhos são expressos como trabalho humano igual, e portanto como equivalentes, não podia Aristóteles deduzir da própria forma de valor, porque a sociedade grega baseava-se no trabalho escravo e tinha, portanto, por base natural a desigualdade entre os homens e suas forças de trabalho. O segredo da expansão de valor, a igualdade e a equivalência de todos os trabalhos, porque e na medida em que são trabalho humano em geral, somente pode ser decifrado quando o conceito de igualdade humana já possui a consciência de um preconceito popular. Mas isso só é possível numa sociedade na qual a forma mercadoria é a forma geral do produto de trabalho, por conseguinte também a relação das pessoas umas com as outras enquanto possuidoras de mercadorias é a relação social dominante. (MARX, 1983: 62)

Aristóteles não podia enxergar que, além da forma determinada do trabalho contido na casa e na almofada (o trabalho do pedreiro e o trabalho do costureiro de almofadas), ambos são também, simultaneamente, trabalho humano em geral,

"gelatina de trabalho humano indiferenciado" (MARX, 1983: 47). E não podia enxergar justamente porque inclusive o seu próprio trabalho, o de filósofo, não era indiferente com relação ao trabalho do pedreiro ou do costureiro: nas suas relações humanas, sociais, eles não eram seres humanos iguais: enquanto uns eram livres outros eram escravos.

Mas não se trata de uma relação jurídica. Não é somente o fato de, no capitalismo, todos serem supostamente "iguais perante a lei" que garante a condição para que Marx pudesse enxergar algo nas relações de trocas de mercadorias que Aristóteles não pôde enxergar antes. Houve uma transformação mais profunda do que essa transformação jurídica – da qual, aliás, a transformação jurídica é apenas uma expressão – que desencadeou tal salto de qualidade: a própria **força de trabalho humana se transformou em mercadoria**. Agora, "o possuidor de dinheiro [...] encontra o mercado de trabalho como uma divisão específica do mercado de mercadorias" (MARX, 1983: 140). Esta transformação foi uma decorrência de um processo em que as relações sociais de produção se modificaram. Somente no capitalismo a força de trabalho se transforma em uma mercadoria e, quando isso acontece, a mercadoria se transforma na relação dominante de todas as relações sociais⁷⁸.

É neste sentido que Marx pontua n'*O capital* que

Para transformar dinheiro em capital, o possuidor de dinheiro precisa encontrar [...] o trabalhador livre no mercado de mercadorias, livre no duplo sentido de que ele dispõe, como pessoa livre, de sua força de trabalho como sua mercadoria, e de que ele, por outro lado, não tem outras mercadorias para vender, solto e solteiro, livre de todas as coisas necessárias à realização de sua força de trabalho. (MARX, 1983: 140)

A libertação do trabalhador com relação ao servo da Idade Média no sentido apontado por Marx é que dá as condições para que o modo de produção capitalista se desenvolva em seus próprios termos. Antes disso, no campo da arquitetura, por exemplo, o que imperava era a forma de organização do trabalho própria das corporações de ofício. Nela, "o comerciante podia comprar todas as mercadorias, mas não o trabalho como mercadoria" (MARX, 1983: 282). Agora, com o trabalhador livre neste duplo sentido apontado, abrem-se as portas para o surgimento da **manufatura**.

⁷⁸ Nas palavras do próprio Marx: "O que caracteriza [...] a época capitalista é que a força de trabalho assume, para o próprio trabalhador, a forma de uma mercadoria que pertence a ele, que, por conseguinte, seu trabalho assume a forma de trabalho assalariado. Por outro lado, só a partir desse instante se universaliza a forma mercadoria dos produtos do trabalho" (MARX, 1983: 141).

A essência da manufatura, para Marx, reside no fato de que ela é "um mecanismo de produção, cujos órgãos são seres humanos" (MARX, 1983: 268). Pelos poros da manufatura transpira a alienação do trabalho, agora enraizada no chão da própria oficina, e não mais como um Deus distante "lá no céu". Mais uma vez com Marx: "É um produto da divisão manufatureira do trabalho opor-lhes as forças intelectuais do processo material de produção como propriedade alheia e poder que os domina" (MARX, 1983: 283). O trabalhador parcial manufatureiro já não domina mais nem o processo produtivo da mercadoria específica que ele próprio produz. Aliás, ele já não produz mais uma mercadoria, mas apenas uma parcela dessa mercadoria. A mercadoria completa é de propriedade do capitalista, que comprou sua força de trabalho junto com diversas outras, e as colocou juntas para operarem seu mecanismo de produção.

Mas aqui o processo ainda não se completou. A manufatura ainda carrega muitos elementos de sua antecessora: a cooperação simples. Enquanto perdurar a manufatura os trabalhadores ainda conseguirão conservar alguns resquícios do controle sobre o próprio trabalho: são eles que se especializaram naquela tarefa, são eles que dão o ritmo, são eles que acumularam nos seus próprios corpos uma capacidade adquirida pela repetição e que lhes confere um certo poder de barganha perante o capitalista. Mas assim como antes as portas da manufatura foram abertas por um processo anterior, a manufatura também deixa uma porta aberta ao sair: a da **indústria**. Nesta forma o controle do trabalho passa a ser completamente objetivado: agora o ritmo é fornecido pela máquina, de cuja operação o trabalhador parcial se tornou mero apêndice. O efeito aparece não somente na produtividade do trabalho, mas também na luta de classes: "depois de cada nova greve [...], surgia uma nova máquina" (MARX, 1985: 131).

Com esta transformação, opera-se uma modificação substantiva na forma como o indivíduo relaciona-se com a sociedade, e vice-versa. Em todas as formas de sociedade, indistintamente, os homens têm, entre si, uma relação de dependência. Esta relação forma a "conexão social" (MARX, 2011: 105), mas esta conexão social nem sempre foi estabelecida basilarmente, como no capitalismo, na permuta entre valores de troca. Nas sociedades pré-capitalistas a conexão social baseava-se antes sobre **relações pessoais**: a relação do Estado ou do senhor com o escravo, do senhor com o servo, etc.

Somente no capitalismo é que, no lugar das relações pessoais, passam a vigorar com centralidade **relações entre coisas**, sobretudo mercadorias, e sobretudo a mercadoria dinheiro. No capitalismo as relações de dependência recíproca entre os homens se tornam relações de independência. Isto não quer dizer que o indi-

víduo, no capitalismo, tenha se tornado independente a ponto de não mais depender da sua sociabilidade para garantir sua sobrevivência e sua reprodução, mas sim que a sua sociabilidade se tornou uma sociabilidade baseada na relação da propriedade privada, aquela que faz com que "os homens se defrontem [...] como pessoas independentes entre si" (MARX, 1983: 81). A conexão social entre os homens se dá agora como conexão social (portanto relação de dependência recíproca) entre indivíduos independentes. E aonde foi parar a conexão social propriamente dita? Nas relações entre as coisas.

Sendo independentes entre si, os homens podem intercambiar os produtos de seus trabalhos divididos através de uma relação de equivalência. É, portanto, a transformação da força de trabalho em mercadoria e, com isso, a universalização da forma mercadoria, que fazem com que o fetichismo entre na corrente sanguínea do modo de produção, *reificando* todas as relações sociais. Segundo Lukács já em *História e consciência de classe*, "a forma mercantil como forma universal [...] exhibe uma imagem diferente do que como fenômeno particular, isolado e não dominante" (LUKÁCS, 2012c: 196-7). Assim a alienação do trabalho encontra a sua expressão máxima.

Nossos possuidores de mercadorias descobrem por isso que a mesma divisão do trabalho, que os torna produtores privados independentes, torna independentes deles mesmos o processo social de produção e suas relações dentro desse processo, e que a independência recíproca das pessoas se complementa num sistema de dependência reificada universal (MARX, 1983: 96).

Trocando em miúdos, com essa configuração o homem não consegue ter o controle sobre sua própria produção, e isso se dá socialmente. Segundo Marx, em carta a Engels em 1868,

nenhuma forma de sociedade pode impedir que o tempo de trabalho à disposição da sociedade regule a produção de uma forma ou de outra. Mas, enquanto esta regulação não é efetivada por meio do controle direto e consciente da sociedade sobre o seu tempo de trabalho – o que só é possível sob propriedade comum –, mas através do movimento dos preços das mercadorias, as coisas permanecerão como você tão bem as descreveu já em nos *Deutsch-Französische Jahrbücher*. (MARX, 1987: 515 - tradução livre do autor)

O que Engels tão bem descreveu nos *Anais franco-alemães (Deutsch-Französische Jahrbücher)* foi a existência, na sociedade configurada pelas tríades categoriais que estamos trabalhando, de "uma lei natural que se baseia na ausência da consciência dos participantes", cuja superação só seria possível retomando o controle sobre a produção: "produzam com consciência, como homens e não

como átomos dispersos, ignorantes de sua espécie, e escaparão a todas estas oposições artificiais e insustentáveis" (ENGELS, 1975: 433-4 - tradução livre do autor).

As palavras de Engels neste texto tão precoce, ainda de 1844, são fortes e extremamente certas: "produzam [...] como homens" e não como seres "ignorantes de sua espécie". Quer dizer, somente quando a humanidade tornar-se capaz de retomar (ou, o que parece mais preciso, tomar pela primeira vez) o controle sobre a própria produção social é que ela, a humanidade, poderá se desenvolver como **humanidade para si**. Enquanto esse momento não chega, ela não consegue ultrapassar o limite de encontrar-se imersa num modo de produção que ela própria criou e desenvolveu, mas que não só ela não domina como passou a ser dominada por ele. Trata-se, de fato, de uma inversão e desta inversão seguem diversas outras. Por mais que o homem já não mais atribua com tanta força o estranhamento a um ser externo a sua própria sociabilidade, as relações sociais seguem sendo para ele, e agora de maneira ainda mais elaborada, extremamente mistificadas. A alienação religiosa, por exemplo, pode agora passar para segundo plano, uma vez que, no capitalismo:

Violência extra-econômica direta é ainda, é verdade, empregada, mas apenas excepcionalmente. Para o curso usual das coisas, o trabalhador pode ser confiado às "leis naturais da produção", isto é, à sua dependência do capital que se origina das próprias condições de produção, e por elas é garantida e perpetuada. (MARX, 1996: 359)

A questão do trabalho não pago, por exemplo, no capitalismo aparece de uma forma mais "enevoada" do que nunca. Segundo Marx:

A forma salário extingue [...] todo vestígio da divisão da jornada de trabalho em trabalho necessário e mais-trabalho, em trabalho pago e trabalho não pago. [...] Na corvêia distinguem-se espacial e temporalmente, de modo perceptível para os sentidos, o trabalho do servo para si mesmo e seu trabalho forçado para o senhor da terra. No trabalho escravo, a parte da jornada de trabalho em que o escravo apenas repõe o valor de seus próprios meios de subsistência, em que, portanto, realmente só trabalha para si mesmo, aparece como trabalho para seu dono. Todo seu trabalho aparece como trabalho não pago. No trabalho assalariado, ao contrário, mesmo o mais-trabalho ou trabalho não pago aparece como trabalho pago. (MARX, 1996: 169)

Mas é importante ressaltar ainda que a alienação, assim como o fetichismo e a reificação, não são apenas imposições que a classe dominante faz às classes dominadas. Tratam-se antes de fenômenos gerais, que abrangem todas as classes. Essa questão era constatada por Marx já na *A sagrada família*:

A classe possuinte e a classe do proletariado representam o mesmo autoestranhamento. Mas a primeira classe se sente bem e aprovada nesse autoestranhamento, sabendo que o estranhamento é *seu próprio poder* e nele possui a *aparência* de uma existência humana; a segunda, por sua vez, sente-se aniquilada nesse estranhamento, vislumbrando nele a sua impotência e a realidade de uma existência desumana. (MARX, *apud*. LUKÁCS, 2013: 754)

Toda essa mistificação, no entanto, por paradoxal que possa soar, não coloca o homem mais distante de sua emancipação, mas sim mais próximo. Ainda segundo Marx

A transformação da propriedade privada parcelada, baseada no trabalho próprio dos indivíduos, em propriedade capitalista é, naturalmente, um processo incomparavelmente mais longo, duro e difícil do que a transformação da propriedade capitalista, realmente já fundada numa organização social da produção, em propriedade social. Lá, tratou-se da expropriação da massa do povo por poucos usurpadores, aqui trata-se da expropriação de poucos usurpadores pela massa do povo. (MARX, 1996: 381)

Expusemos aqui elementos muito gerais a respeito desses problemas, uma vez que seu estudo aprofundado deve ser buscado nas próprias fontes. Lukács, por exemplo, desenvolve em sua *Ontologia do ser social* um longo capítulo sobre o estranhamento, em que inclusive ele avança para a relação dos reflexos sociais e *individuais* do estranhamento, o que é algo bastante original do ponto de vista de uma análise profundamente marxista.

Vimos que a alienação do trabalho pré-capitalista tinha um fundamento ideológico muito mais marcado (baseado sobretudo na religião) do que o puramente econômico. Vimos também que, no capitalismo, esses fundamentos ideológicos podem passar a segundo plano, uma vez que as relações sociais se coisificam e o metabolismo social é tido como um conjunto de "leis naturais" que se auto-justificam.

Contudo, é certo que no capitalismo o aspecto ideológico da dominação não deixou de existir. O capitalismo desenvolveu suas próprias formas ideológicas justificadoras do seu estado de coisas através de sua filosofia, suas ciências e até mesmo de sua arte. Se, no entanto, a justificação ideológica religiosa tinha um caráter de fundamentação da atividade econômica na medida em que, por exemplo, era ela que muitas vezes dirigia a produção social – basta lembrar da citação de Marx feita logo no início desse capítulo, em que Marx se referia à construção

de templos dedicados aos deuses nas sociedades antigas – no capitalismo essa direção foi assumida pela própria lógica da acumulação de capital.

Diante disso, no capitalismo especificamente, a justificação ideológica perdeu, em grande parte, seu papel ativo, orientador da atividade humana, e passou a assumir um papel cada vez mais destacado de condutor do **conformismo**. Ela abandonou seus aspectos ofensivos para se tornar cada vez mais defensiva.

Lukács dedicou-se com muita energia à tarefa teórica de investigar os aspectos da ideologia burguesa. Já nas décadas de 1930 e 1940, e aprofundando cada vez mais, ele coloca em questão um processo histórico por ele chamado de **decadência ideológica da burguesia**⁷⁹. Este processo consiste na transformação que foi operada historicamente com a consolidação da revolução burguesa nos países então centrais do ponto de vista do desenvolvimento capitalista (França, Inglaterra, Alemanha, etc.).

A burguesia travou historicamente uma luta heroica contra o feudalismo e suas expressões. Dessa luta brotaram não somente importantes lideranças políticas, mas todo um movimento ideológico de cunho progressista que colocava em xeque as concepções da Idade Média nos mais diversos campos. Assim, a burguesia formou cientistas, filósofos, artistas, ideólogos, etc. todos em grande medida capazes de exercer um enorme esforço no sentido de não somente combater o feudalismo enquanto expressão particular, mas também toda a opressão em geral. A burguesia resgatou e desenvolveu, assim, uma grande parte da tradição humanista acumulada durante a Idade Antiga. O renascimento e o iluminismo representam, assim, uma luta árdua contra a alienação do trabalho própria das sociedades pré-capitalistas.

Na medida em que o processo vai se desenvolvendo, no entanto, as contradições vão aparecendo. Teóricos como Adam Ferguson, economista político, ou Schiller, filósofo, se deparam com o problema, só para dar um exemplo bastante concreto, da divisão do trabalho. Ambos são teóricos burgueses que ainda se encaixam nesta luta progressista da burguesia contra os resquícios feudais. Mas em seu tempo a divisão do trabalho capitalista já está apresentando consequências tão nefastas que começam a entrar em choque com a sua defesa do humanismo. Adam Ferguson reclama que

Muitos ofícios não exigem mais realmente nenhuma capacitação intelectual. Se executam do melhor modo quando se comprime totalmente o sentimento ou a razão, e a igno-

⁷⁹ A principal referência para as reflexões que seguem se encontra em LUKÁCS, 1958.

rância é a mãe da indústria não menos do que da superstição [...]. Por isso as manufaturas prosperam sobretudo quando se tem o menos possível em conta o espírito, e quando o ateliê pode ser considerado, sem esforço especial da fantasia, como uma mera máquina cujas partes são homens. (FERGUSON, *apud*. LUKÁCS, 1966a: 36-7)

Já Schiller irá apontar uma possível solução, idealista obviamente, mas baseada numa constatação de natureza muito semelhante (embora atrasada, uma vez que o desenvolvimento da indústria na Alemanha ainda estava bastante atrás da situação inglesa):

Diante do isolamento e da eficácia separada de nossas energias espirituais, necessárias por causa da ampliação da esfera do saber e da separação das profissões, a arte poética é quase a única que volta a unir as separadas forças da alma, a única que dá ocupação, em harmônica aliança, à cabeça e ao coração, à agudeza e ao humor, à razão e à imaginação, a única que, por assim dizer, volta a instaurar em nós o homem inteiro. (SCHILLER, *apud*. LUKÁCS, 1966a: 49-50)

Este ainda é o que poderíamos chamar de um período de transição. No entanto, por volta da metade do século XIX este cenário se modifica completamente. A burguesia já detém sob seu controle um grande arsenal de poder político e econômico, e a classe proletária, até então uma aliada sua na luta contra os resquícios feudais, começa a aparecer como uma ameaça, uma vez que sua luta não vê limites na continuidade da defesa das bandeiras democráticas e humanistas. Em 1848 explodem por toda a Europa revoltas populares nesse sentido, e a burguesia em geral toma a posição de combater as reivindicações populares, colocando-se como arauto da defesa do então atual estado de coisas. Assim como no processo anterior houvera uma ascensão da burguesia tanto na sua luta prática como nas suas expressões ideológicas, agora a decadência revela também o seu cunho ideológico. Neste mesmo ano os comunistas lançam seu *Manifesto* assinado por Marx e Engels. Nele as tradições burguesas são resgatadas e reconstruídas em um sentido completamente novo: o de combater a burguesia para alcançar a sociedade dirigida pela classe proletária, única capaz de abolir de uma vez por todas a opressão de classe.

Contudo, a sociedade nova, capitalista, que estava se configurando, tinha suas peculiaridades. Uma delas diz respeito à configuração completamente nova que se coloca para a filosofia e para as ciências da natureza. Lukács identifica no capitalismo uma "íntima interdependência, até então desconhecida, entre o desenvolvimento da ciência e o crescimento das forças produtivas".

A acentuação qualitativa da interdependência entre as forças produtivas e as ciências naturais, sob o capitalismo, traz como consequência que a burguesia se veja obrigada – sob pena de perecer –, ainda em seu período de decadência, a seguir desenvolvendo as ciências naturais em uma certa medida. (LUKÁCS, 1959⁸⁰: 85)

Ou seja, deixa de ser papel das classes dominantes inibir ou permanecer neutro diante do incentivo ao desenvolvimento das ciências naturais. A inovação tecnológica assume um papel cada vez mais central no capitalismo. O desenvolvimento científico proporcionado pelo capital é, contudo, extremamente prenhe de contradições. Não é um desenvolvimento científico voltado aos interesses humanos no sentido de sua constituição enquanto ser genérico, mas geralmente o oposto disso. Esse processo faz inclusive com que se torne senso comum a ideia de que o desenvolvimento científico e tecnológico em geral é essencialmente desumanizador, questão que será desenvolvida com extremo rigor e clareza por Lukács (ver, por exemplo, LUKÁCS, 1974: 208-9). Mas como não é possível aqui um maior aprofundamento nessas questões, voltemos ao tema anterior. Lukács identifica a seguinte relação entre as ciências naturais e a filosofia no capitalismo:

[a ciência] permanece autorizada a manipular e dominar prazerosamente o mundo dos fenômenos, uma vez decretado que deste mundo não podem obter-se inferências a respeito do mundo em si, da realidade objetiva. O idealismo filosófico, agora já só subjetivo, se retira a uma posição que consiste na mera proibição epistemológica de uma imagem objetiva do mundo (LUKÁCS, 1974: 176)

Em outras palavras: desenvolve-se uma **ciência anti-filosófica** e uma **filosofia anti-científica**⁸¹. As tendências desantropomorfizadoras da ciência não contribuem para superar a crescente tendência antropomorfizadora na filosofia, que se torna cada vez mais subjetivista. Por outro lado, a possível universalização das reflexões científicas que a filosofia se exime de produzir deixam de contribuir para

⁸⁰ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

⁸¹ "Se desprende daqui, enquanto à filosofia dentro da sociedade burguesa, com vistas ao nosso problema, uma situação especial: a anticientificidade (ou mais exatamente, o espírito anticientífico) da filosofia, que nos momentos decisivos de crise se volta abertamente contra a razão. E isso cria um meio intelectual totalmente distinto, pois, paralelamente com estas tendências e em constante relação de interdependência com elas, discorre continuamente, ainda que com maior lentidão, a conquista da natureza pelas ciências naturais e pela técnica, já que, sob o capitalismo decadente, o estancamento e o retrocesso das forças produtivas, seu ocaso e sua agonia, não revestem necessariamente a forma de um forçoso retorno a métodos inferiores de produção. E a nova situação que isto cria para a moderna sociedade burguesa e que determina os traços específicos do irracionalismo moderno, se vê acentuada e agudizada, ademais, ao trocar-se os conhecimentos sem cessar crescentes das ciências naturais e da história em uma nova qualidade, por virtude das indeclináveis consequência filosóficas desse crescimento e da repercussão deste desenvolvimento sobre o problema religioso" (LUKÁCS, 1959: 56-7).

superar a fragmentação das ciências que cada vez mais se torna extrema. Para trazer o problema para mais perto de nossa situação espacial e temporal atual basta aludir ao fosso intransponível que sempre se forma nas universidades brasileiras (mas provavelmente no mundo todo) entre as "humanas" (e a filosofia) e as "exatas" (e as engenharias).

Tudo isso é reflexo da completa reificação das relações sociais que vigora no capitalismo. O homem não consegue estabelecer com o mundo nem consigo próprio uma relação harmônica, não consegue um desenvolvimento pleno de suas potencialidades, por mais que gerações e gerações, inclusive burguesas – quando da ascendência do capitalismo –, tenham lutado por tal conquista. Tanto a tomada de consciência sobre as relações tais como elas se dão objetivamente pela ciência quanto a tomada de autoconsciência do gênero humano pela arte ficam extremamente dificultadas por este estado de coisas.

Já vimos que a superação da condição alienada do trabalho não é um trabalho somente da consciência, mas sim uma tarefa que somente pode se efetivar através da prática. Contudo, a ciência autêntica, descomprometida com a apologia ao capitalismo, contribui significativamente para, ainda que parcialmente, desfetichizar a compreensão do mundo. Assim funciona com a teoria de Marx, que não desaliena efetivamente por si só nenhum trabalhador, mas o faz tomar consciência de sua condição e lutar na prática pela sua superação⁸². Mesmo uma ciência natural, na medida em que consegue apreender as legalidades da realidade objetiva em seu movimento imanente, desvela para o homem elementos do mundo do homem e, por isso, contribui com uma missão desfetichizadora. Mas Lukács coloca que existe ainda um outro caminho interessante, existe uma **missão desfetichizadora da arte**.

Antes de falar sobre ela com mais profundidade não seria demais enfatizar que não se trata de modo algum de uma defesa romântica de que a arte é um caminho para reconstruir o homem inteiro fragmentado pela divisão do trabalho como vimos ser defendido por Schiller. Já mencionamos que Marx jamais defenderia uma "sociedade de artistas", e nisso é fielmente seguido por Lukács.

É necessário compreender que já para os fundadores do marxismo (Marx e Engels) a relação da economia (base) com a arte (elemento da superestrutura) nunca foi vista como uma coisa rígida, estanque e unilateral. Todo tipo de interpretação

⁸² Por isso Lukács compreende o marxismo como sendo, ao mesmo tempo, ciência e ideologia, mas não há aqui espaço para debater esta questão, embora ela seja importante na medida em que existem outras formas de compreensão da categoria *ideologia* no interior do marxismo.

da arte baseada nessa concepção e feita em nome do marxismo revela uma profunda incompreensão dos fundamentos das teorias de Marx e Engels. Lukács tem o mérito de ter trabalhado intensamente sobre esta questão. Quando Lukács residia em Moscou nos anos 1930 e trabalhava no *Instituto Marx-Engels* ele colaborou intensamente com o então jovem estudioso Mikhail Lifschitz na organização de uma antologia de textos de Marx e Engels (muitos até então inéditos) relacionados às questões da arte e da literatura. Os dois colegas trabalhavam na perspectiva de extrair da vasta produção de Marx e de Engels as pistas que pudessem conduzir à elaboração de uma estética marxista, trabalho que foi levado a cabo sobretudo por Lukács. Ou seja, tratou-se de um estudo que não simplesmente visava a derivar das concepções gerais de Marx e Engels sobre filosofia e economia as consequências estéticas, mas sim buscar as acepções de ambos que fossem específicas sobre esta problemática e buscar relacioná-las com as concepções gerais. A diferença essencial reside na questão, à qual já nos referimos no capítulo 6, de que Lukács (e também Lifschitz) confrontou com as concepções que buscavam realizar uma "dedução social (até 'sociológica')" dos elementos da superestrutura, sobretudo aqueles mais vinculados ao campo ideológico. Assim, Lukács trabalhou por muito tempo tendo acesso a textos de Marx e Engels que apontavam em uma direção completamente fundamental para se avançar neste sentido. Como exemplo temos uma carta de Engels a Starkenburg de 1894 em que Engels é enfático ao afirmar que:

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico, etc. se funda no desenvolvimento econômico. Mas estes elementos interagem entre si e reatuam também sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja a *causa*, e a *única atuante*, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em *última instância*, sempre se impõe. (ENGELS, *in* MARX; ENGELS, 2010: 104)

Por isso, ao inserirmos em nosso debate todo o complexo de questões relacionado às relações sociais de produção não podemos perder de vista que para o autêntico marxismo o desenvolvimento econômico da sociedade e o desenvolvimento artístico do ser social são **desiguais**, muito embora não sejam desconexos. A arte grega, segundo Marx, só pôde ser o que foi em decorrência do misticismo grego, enquanto que o misticismo grego é, em última instância, uma decorrência da antropomorfização subjetivista causada pelo estágio específico de desenvolvimento das forças produtivas então existente⁸³. Contudo, diante disso não se pode

⁸³ "Sabe-se que a mitologia grega foi não apenas o arsenal da arte grega, mas seu solo. A concepção da natureza e das relações sociais, que é a base da imaginação grega e, por

atribuir ao capitalismo, onde as forças produtivas se encontram mais desenvolvidas, nem à sociedade egípcia, onde elas se encontravam ainda menos desenvolvidas, condições melhores para o florescimento da arte do que as condições gregas. Uma coisa não determina a outra de forma tão direta. Ao mesmo tempo, não se trata de nenhum desenvolvimento aleatório. Trata-se é de, reconhecendo a centralidade da questão econômica (que fica sempre em *última instância* justamente porque se relaciona ao fundamento da sociabilidade humana, que é o trabalho), realizar o trabalho teórico de investigar o desenvolvimento artístico em suas expressões concretas, inclusive segundo o gênero artístico e cada arte em particular.

A situação do século XIX na Europa, por exemplo, mostrava-se, na avaliação de Lukács, completamente desfavorável ao desenvolvimento artístico. Basta lembrar que nessa época o processo de industrialização estava se processando de maneira avassaladora. Diante dessa situação, contudo, algumas artes revelam nesse mesmo século XIX um grande florescimento, enquanto que outras entram em profunda decadência. Uma das que entra em decadência é a própria arquitetura, mas esse assunto guardaremos para mais tarde. Outro exemplo poderia ser o da produção de móveis, vejamos o que diz Lukács:

Quanto mais perto chegarmos, por essa via, do fenômeno originário social, ou seja, do trabalho, tanto mais claramente se evidencia essa contradição [...]. Pense-se em determinados tipos, por exemplo, de confecção de móveis. O artífice da Idade Média tardia e da Renascença alçou o seu modo de trabalhar a níveis que beiravam a arte, criou valores de uso para cuja produção não bastava apenas ter habilidades, experiências, etc. singulares, que pressupunham uma visão unitária, direcionada para proporções visuais. (Abstrairamos agora do conhecimento, igualmente requerido para essa tarefa, da peculiaridade qualitativa das diversas matérias-primas, da capacidade de valorizá-las etc. de um modo que às vezes chegava às raias da arte escultórica.) Se compararmos esse estágio do trabalho com aquele

isso, da [mitologia] grega, é possível com máquinas de fiar automáticas, ferrovias, locomotivas e telégrafos elétricos? Como fica Vulcano diante de Roberts et Co., Júpiter diante do para-raios e Hermes diante do Crédit Mobilier? Toda mitologia supera, domina e plasma as forças da natureza na imaginação e pela imaginação; desaparece, por conseguinte, com o domínio efetivo daquelas forças. Em que se converte a Fama ao lado da Printing House Square? A arte grega pressupõe a mitologia grega, *i.e.*, a natureza e as próprias formas sociais já elaboradas pela imaginação popular de maneira inconscientemente artística. Esse é seu material. Não uma mitologia qualquer, *i.e.*, não qualquer elaboração artística inconsciente da natureza (incluído aqui tudo o que é objetivo, também a sociedade). A mitologia egípcia jamais poderia ser o solo ou o seio materno da arte grega. Mas, de todo modo, [pressupõe] *uma* mitologia. Por conseguinte, de modo algum um desenvolvimento social que exclua toda relação mitológica com a natureza, toda relação mitologizante com ela; que, por isso, exige do artista uma imaginação independente da mitologia" (MARX, 2011: 63).

que o substituiu, a saber, o da manufatura, na qual o trabalhador se converteu em "especialista" unilateral vitalício de um só movimento repetido à exaustão, temos claramente diante dos olhos o caráter desvalorizador do homem, próprio do progresso econômico. [...] Visto que, nesse tocante, interessa-nos em primeira linha o estranhamento do homem, mencionaremos apenas de passagem que, nesse desenvolvimento que vai da manufatura até a produção com o uso da máquina, o produto enquanto valor de uso qualitativo também necessariamente experimentará uma degradação em termos de qualidade. Na primeira metade e em meados do século XIX, o progresso do desenvolvimento foi submetido a uma dura crítica cultural a partir dessas constatações. É suficiente lembrar Ruskin para constatar a importância desse anticapitalismo romântico, cujos juízos singulares quase sempre foram acertados no seu sentido imediato. (LUKÁCS, 2013: 765)

Vimos no capítulo 4 que alguns pensadores importantes confundem o fato de o artesanato ter entrado em crise com a aurora do capitalismo com o fato de que assim a arte teria perdido seu significado, uma vez que até então ela sempre esteve conectada ao artesanato. Soma-se a isso uma questão real e concreta identificada por Marx e muito ressaltada por Lukács que é a **hostilidade do capitalismo ao desenvolvimento artístico**. As mais variadas concepções giram atualmente em torno destes problemas, mas dificilmente se consegue superar os fenômenos aparentes desse processo e mergulhar com profundidade nos problemas colocados.

A missão desfetichizadora da arte consiste antes em que a arte só consegue ser efetiva, só consegue atingir um reflexo antropomorfizador que não é subjetivista, se ela não recair sobre uma visão fetichizada do mundo, assim como a ciência autêntica só é realmente desantropomorfizadora quando igualmente consegue ultrapassar o fetiche (até o limite em que isso for possível).

Esta questão é interessante porque coloca para nós a discussão não somente da arte fetichizada, mas também da concepção fetichizada de arte. Um belo exemplo dela é a afirmação de Peter Bürger que citamos no capítulo 4. Quando ele afirma que o advento da fotografia atrofia a função mimética nas artes plásticas, ele está tomando a máquina fotográfica como um grande fetiche, como se, parafraseando Marx, ela desenvolvesse de sua cabeça de plástico "cismas muito mais estranhas do que se ela começasse a dançar por sua própria iniciativa" (MARX, 1983: 70).

Obviamente que aquilo que o homem constrói pode exercer sobre a sociedade humana um grande poder retroativo. Assim o homem construiu o capitalismo, e

agora é dominado por ele. Mas certamente a máquina fotográfica não tem tanto poder assim⁸⁴.

Tomemos como exemplo a fotografia de um atleta saltando em distância⁸⁵. Nela tudo aparece imóvel, inclusive o atleta que, no máximo, terá saído um pouco fora de foco, embora no momento em que a foto foi tirada tudo estivesse em movimento. Se o fotógrafo resolver numa segunda foto, fazer com que a câmera se mova mais ou menos na mesma velocidade que o atleta, acompanhando seu movimento, enquanto aperta o gatilho, ele terá um efeito completamente diferente. Ele terá feito com que todo o fundo fique fora de foco e o atleta permaneça no foco. Com isso a sensação de movimento será completamente distinta. Então entra a pergunta: do ponto de vista da *mimesis*, é indiferente proceder de uma maneira ou de outra?

Certamente não. A segunda fotografia capta, para o homem, uma sensação que a primeira não capta, por isso seu efeito mimético artístico é superior. O mesmo efeito mimético poderia, e segue podendo, ser obtido através de uma pintura. O que se coloca aqui é que este efeito mimético mais intenso só é possível na medida em que ele é desfetichizador. Por que? O que ocorre é que esta questão está inserida na problemática que envolve a percepção do homem com relação ao **espaço** e ao **tempo**.

Espaço e tempo exercem uma relação dialética. Eles são inseparáveis, formam uma unidade, mas são contraditórios. O tempo é a medida do espaço e o espaço é a medida do tempo⁸⁶. Eles expressam, na realidade, uma relação dialética ainda

⁸⁴ Uma possível resposta de Lukács a essa questão pode ser encontrada em LUKÁCS, 1972: 383-404.

⁸⁵ A reflexão que segue tem seus fundamentos no tópico "O mundo circundante natural do homem (espaço e tempo), que é parte do capítulo 9 da *Estética* de Lukács. O título do capítulo 9 é "Problemas da mimesis. V. A missão desfetichizadora da arte". LUKÁCS, 1972: 383-404. A escolha do exemplo da fotografia foi nossa. Mas Lukács refere-se a um exemplo semelhante no tópico mencionado. Diz ele: "Em exposições anteriores, ao rechaçar a tese do reflexo fotográfico mesmo para a vida cotidiana, indicamos o quão raras, rígidas, mortas, inclusive irreais que parecem a maioria das fotografias ainda que – assim como as imagens que se refletem na retina – sejam mecanicamente cópias fiéis do instante de que se trata. Isso se nota ainda mais claramente se pensarmos em foto tiradas de movimentos rápidos, cuja maioria parece grotescamente 'impossível' ainda que não haja dúvida possível a respeito da fidelidade mecânica do reflexo. Este é o aspecto imediatamente sensível, o aspecto visual da sentença de Zenon: 'A flecha que voa está parada'" (LUKÁCS, 1972: 393).

⁸⁶ Lukács, de maneira impressionante, encontra em *O capital* uma passagem que revela a concepção dialética de Marx a respeito da relação tempo-espaço: "A observação de determinado quantum de matéria-prima, por exemplo, de trapos na manufatura de papel ou de arame na manufatura de agulhas, mostra que ela percorre, nas mãos dos diferentes trabalhadores parciais, uma seqüência cronológica de fases de produção até chegar a sua figura final. Mas se observarmos pelo contrário a oficina como um mecanismo global, vemos que a matéria-prima se encontra simultaneamente em todas as suas fases de pro-

mais profunda, a relação entre matéria e movimento⁸⁷. Igualmente estas duas categorias não existem uma sem a outra, mas são diferentes e interagem reciprocamente. Este, no entanto, é um tema para ser investigado pela ciência e pela filosofia⁸⁸. O papel da arte aqui é o de refigurar tal relação entre espaço e tempo, e somente refigurando-a ela logrará atingir uma função evocadora que, como já vimos, é fundamental para o reflexo estético da realidade. Se ela recair sobre o fetichismo que enevoa esta relação verdadeira, real e concreta, ela fracassará nesta evocação.

Ainda no exemplo da fotografia, Lukács assevera que

O caráter abstrato da imediatez sensível [...] se manifesta aqui no fato de que o instante isolado, percebido de modo imediatamente visual, não é por si só capaz de revelar suas determinações objetivas essenciais, sua gênese desde o passado, sua função genética para o futuro, nessa sua imediatez sensível visual; isto é: no fato de que a aparição visual ou a ocultação dessas determinações em sua manifestação imediata é coisa casual. Como reprodução da totalidade do fenômeno – do instante, nesse caso, como do movimento –, a fotografia com toda sua fidelidade e exatidão mecânicas em sua fixação, perde precisamente as componentes objetivas decisivas. (A chamada fotografia artística se esforça por selecionar e fixar os instantes – mais ou menos excepcionais – nos quais o movimento se faz sensivelmente visível). (LUKÁCS, 1972: 393)

dução de uma vez. Com uma parte de suas muitas mãos armadas de instrumentos, o trabalhador coletivo, formado pela combinação de trabalhadores detalhistas, estira o arame, enquanto simultaneamente com outras mãos e outras ferramentas o estica, com outras o corta, o aponta etc. De uma sucessão no tempo, os diversos processos graduais transformam-se em uma justaposição no espaço. Daí o fornecimento de mais mercadorias prontas no mesmo período de tempo" (MARX, 1983: 272-3). Lukács cita esse trecho em LUKÁCS, 1972: 389. Em seguida, Lukács cita ainda um trecho de *Salário, preço e lucro*, em que Marx afirma que "O tempo é o espaço da evolução humana" (MARX, *apud.*, LUKÁCS, 1972: 39).

⁸⁷ "O conceito de movimento da matéria [...], aplicado ao homem social, experimenta objetivamente uma ampliação de conteúdo, porque o movimento da matéria que se realiza na sociedade é de natureza muito mais complicada do que o que se estuda na física, por exemplo. Essas complicações não transformam a essência do Em-si. Mas, apesar disso, é necessário e justificado incluí-las na expressão das situações humanas sociais. É importante sublinhar a objetividade nesse caso. Pois a vida social produz ininterruptamente e necessariamente reflexos também subjetivos da relação entre o espaço e o tempo, reflexos que ainda não alcançam, ou não alcançam plenamente, o Em-si objetivo, e cuja verdade repousa em sua necessidade humana, em sua necessidade subjetiva. É preciso praticar aqui, nos casos concretos, uma divisão crítica precisa, pois no terreno da subjetividade – sem dúvida socialmente condicionada – é possível uma tendência fetichizadora exatamente da mesma forma que uma desfetichizadora" (LUKÁCS, 1972: 390-1).

⁸⁸ No mesmo tópico mencionado, que serviu de base para essas reflexões, Lukács dá indicações da importância da reflexão sobre a relação entre espaço e tempo para toda a história da filosofia. Ele chega a afirmar que "Hegel viu nisso – com razão – os começos da dialética, da contraditoriedade do movimento" (LUKÁCS, 1972: 393).

Na vida cotidiana a tendência é a oposta: espaço e tempo não aparecem imediatamente em relação dialética para o homem desta esfera. Eles aparecem separados, como duas coisas distintas e cujas legalidades são completamente separadas. O que é movimento aparece como estático e o que é histórico aparece como eterno. A missão desfetichizadora da arte consiste em superar esta imediatez e refigurar para o homem esta relação objetiva tal como ela realmente existe: como relação dialética. Lembrando que aqui tomamos isto apenas como exemplo, pois a missão desfetichizadora da arte vai para além desta relação entre espaço e tempo e envolve outros elementos da realidade objetiva.

A fotografia do atleta (ou qualquer refiguração mimética pictórica do real) é tão mais eficiente em sua função evocadora e mimética na medida em que consegue captar para o homem não *qualquer* instante aleatório do movimento, mas sim aquilo que nas palavras do filósofo Lessing (e que depois apareceu de maneira incrivelmente criativa na música *Volver a los 17*, de Violeta Parra do Chile) foi chamado de um "instante fecundo"⁸⁹. O instante que revela o movimento, o instante que, sendo instante é também movimento, o instante que capta o movimento sem matá-lo, sem fetichizá-lo como momento estático.

Percebemos assim como as questões abstratas levantadas anteriormente começam a ganhar concretude: a refiguração que se dá na forma da construção de um "instante fecundo" nada mais é do que a construção de uma segunda imediatez com caráter evocador⁹⁰ de vivências humanas que aponta para a autoconsciência da humanidade, uma vez que são efetivas na medida em que não recaem sobre as tendência apontadas pela alienação do trabalho.

Obviamente que o exemplo da fotografia do atleta é específico demais para que possa se relacionar com um tema tão complicado como o da alienação do trabalho. É preciso compreender seu caráter de exemplo. A compreensão vale para a história humana em seu sentido amplo. Lukács conclui sua *Introdução a uma estética marxista* com uma reflexão bastante vinculada a essa reflexão da missão desfetichizadora da arte relacionada ao problema do espaço-tempo:

⁸⁹ Foi Lukács quem ressaltou a precisão da expressão de Lessing, ver LUKÁCS, 1972: 394.

⁹⁰ "O movimento tem pois que conseguir uma exposição na qual o De onde e o Para onde, sem destruir o momento do instantâneo, único ao qual se pode dar forma, tornem-se imediatamente vivenciáveis, e sua qualidade, sua direção e sua essência se façam evocadoramente sensíveis. Só se todas essas determinações desembocarem no meio homogêneo da visualidade e se elaborarem por ele até dar propriamente em componentes orgânicos pode ser criada – uma vez superada a primeira imediatez – aquela segunda imediatez estética na qual permanecem destruídas todas as formas fetichizadoras da cotidianeidade e do pensamento no que toca ao movimento" (LUKÁCS, 1972: 394).

Todos estes exemplos indicam claramente qual seja a causa real desta eficácia: nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual. (LUKÁCS, 1978: 290)

Além da missão desfetichizadora, a arquitetura em específico apresenta também uma importante e muito peculiar **missão social**. Mas este tema será assunto das reflexões que seguirão a partir daqui.

Cap. 8 | Capital e arquitetura

*" Não sabia, por exemplo
Que a casa de um homem é um templo
Um templo sem religião
Como tampouco sabia
Que a casa que ele fazia
Sendo a sua liberdade
Era a sua escravidão"*

| Vinicius de Moraes, *O operário em construção*

Já nos remetemos a algumas indicações no sentido do processo de gênese do reflexo estético arquitetônico e já falamos também do trabalho alienado e do posterior salto de qualidade pelo qual ele passa com a entrada no capitalismo, quando o fetichismo da mercadoria entra na equação e temos então como resultante a completa reificação das relações sociais. Falar em capital e arquitetura significa justamente relacionar estas duas problemáticas.

O que vimos no capítulo 6 foi que o processo de gênese do reflexo estético arquitetônico se processou em momentos históricos ligados a modos de produção nos quais o trabalho alienado já era uma realidade. Isso desde já coloca para nós o pressuposto de que *arquitetura* e *trabalho alienado* não são, em absoluto, dois elementos que não podem conviver de maneira nenhuma um com o outro. O que nos cabe agora é buscar compreender como é que eles se tornaram, especificamente no capitalismo, tão contrapostos a ponto de realmente não poderem mais coexistir. Obviamente que esta não é uma questão pacífica. Afirmar, atualmente, que enquanto perdurar o capitalismo não pode haver expressão artística da arquitetura é praticar uma heresia diante da concepção de arquitetura mais difundida (seja ela a do que resta do "modernismo" ou o que se recicla como "pós-modernismo"). Se o fazemos é porque concordamos com essa afirmação nos termos em que ela é colocada tanto por Lukács (e teremos condições de compreender melhor suas razões para isso daqui pra frente) quanto por Sérgio Ferro.

Na análise que acabamos de fazer no capítulo 7 verificamos que um ponto chave da transformação que marcou a entrada das relações sociais de produção no modo de produção capitalista foi a transformação da força de trabalho em mercadoria. Com esta transformação a mercadoria passou a ser a relação social dominante de todo o metabolismo social (e portanto também do metabolismo do homem com a natureza). Com isso, as relações sociais deixaram de ser relações sociais entre pessoas, com vínculos de dependência recíproca, para se tornarem relações sociais entre coisas, enquanto que a relação da propriedade privada chegou ao seu grau máximo, tornando os homens "independentes entre si". Segundo Marx:

No valor de troca, a conexão social entre as pessoas é transformada em um comportamento social das coisas; o poder [*Vermögen*] pessoal, em poder coisificado. Quanto menos força social possui o meio de troca, quanto mais está ainda ligado à natureza do produto imediato do trabalho e às necessidades imediatas dos trocadores, maior deve ser a força da comunidade que liga os indivíduos uns aos outros, relação patriarcal, comunidade antiga, feudalismo e sistema corporativo. (MARX, 2011: 105-6)

Mas Marx não vê nisso, de forma nenhuma, motivos para alimentar qualquer tipo de nostalgia. Ele enxerga a independência dos homens e a coisificação das relações sociais como uma etapa necessária à emancipação humana, uma vez que, antes desta etapa, por mais "comunitárias" que pudessem ser as relações humanas, elas eram extremamente limitadas e isoladas. Vejamos em que termos são colocadas estas problemáticas:

Foi dito e pode ser dito que a beleza e a grandeza residem justamente nessa conexão espontânea e natural, nesse metabolismo material e espiritual independente do saber e da vontade dos indivíduos, e que pressupõe precisamente sua independência e indiferença recíprocas. E essa conexão coisificada é certamente preferível à sua desconexão, ou a uma conexão local baseada unicamente na estreiteza da consanguinidade natural ou nas [relações] de dominação e servidão. É igualmente certo que os indivíduos não podem subordinar suas próprias conexões sociais antes de tê-las criado. Porém, é absurdo conceber tal *conexão* puramente *coisificada* como a conexão natural e espontânea, inseparável da natureza da individualidade (em oposição ao saber e ao querer reflexivos) e a ela imanente. A conexão é um produto dos indivíduos. É um produto histórico. Faz parte de uma determinada fase de seu desenvolvimento. A condição estranhada [*Fremdartigkeit*] e a autonomia com que ainda existe frente aos indivíduos demonstram somente que estes estão ainda no processo de criação das condições de sua vida social, em lugar de terem começado a vida social a partir dessas condições. É a conexão natural e espontânea de indivíduos em meio a relações de produção determinadas, estreitas. Os indivíduos universalmente desenvolvidos, cujas relações sociais, como relações próprias

e comunitárias, estão igualmente submetidas ao seu próprio controle comunitário, não são um produto da natureza, mas da história. O grau e a universalidade do desenvolvimento das capacidades em que *essa* individualidade se torna possível pressupõem justamente a produção sobre a base dos valores de troca, que, com a universalidade do estranhamento do indivíduo de si e dos outros, primeiro produz a universalidade e multilateralidade de suas relações e habilidades. Em estágios anteriores de desenvolvimento, o indivíduo singular aparece mais completo precisamente porque não elaborou ainda a plenitude de suas relações e não as pôs diante de si como poderes e relações sociais independentes dele. É tão ridículo ter nostalgia daquela plenitude original: da mesma forma, é ridícula a crença de que é preciso permanecer naquele completo esvaziamento. O ponto de vista burguês jamais foi além da oposição a tal visão romântica e, por isso, como legítima antítese, a visão romântica o acompanhará até seu bem-aventurado fim. (MARX, 2011: 109-10)

Portanto, o trabalhador pré-capitalista é de fato "mais completo", porque dentro da limitação de sua comunidade local ele estabelece com os outros homens uma relação muito mais comunitária. Mas, por outro lado, ele é menos completo, porque ainda não se desvencilhou das limitações dessa produção baseada em laços pessoais e estreitos. Ele ainda não é capaz de enxergar o metabolismo social como algo que se processa independentemente de sua consciência e de sua posição no mundo.

É por dentro destas relações mais comunitárias, porém mais limitadas, que a arquitetura encontrou um caminho de desenvolvimento enquanto reflexo estético nas sociedades pré-capitalistas. Para avançar na compreensão disso, no entanto, teremos que ter em mente que a arquitetura possui especificidades enquanto um reflexo estético. Já tocamos anteriormente nesta questão de modo introdutório. Já vimos que a arquitetura tem como base uma produção e uma fruição coletivas, e vimos também que ela se encaixa dentro de uma posição específica da economia política, ou seja, ela desempenha um papel econômico enquanto um valor de uso, dado pelo fato de que toda arquitetura é, também, construção.

Assim, a arquitetura só terá sua gênese na história na medida em que algumas das carências básicas da produção coletiva em sociedade forem sendo atendidas com certo excedente. Ainda segundo Marx:

Quanto menos tempo a sociedade precisa para produzir trigo, gado, etc. tanto mais tempo ganha para outras produções, materiais ou espirituais. Da mesma maneira que para um indivíduo singular, a universalidade de seu desenvolvimento, de seu prazer e de sua atividade depende da economia de tempo. [...] Da mesma forma, a sociedade tem de distribuir apropriadamente seu tempo para obter

uma produção em conformidade com a totalidade de suas necessidades; do mesmo modo como para o indivíduo singular, tem de distribuir o seu tempo de forma correta para adquirir conhecimentos em proporções apropriadas ou para desempenhar suficientemente as variadas exigências de sua atividade. (MARX, 2011: 119)

Forma-se, portanto, um "**tempo livre social**", que é parte do tempo de trabalho à disposição da sociedade. Como vimos, a reificação das relações sociais passa fundamentalmente pelo fato de que "o tempo de trabalho a disposição da sociedade" é sempre regulado de uma forma ou de outra. Contudo, no capitalismo esta regulação "não é efetivada por meio do controle direto e consciente da sociedade [...] – o que só é possível sob propriedade comum –, mas através do movimento dos preços das mercadorias". A ausência de controle direto e consciente da sociedade sobre esta regulação não se iniciou com o capitalismo, pois o trabalho já era alienado no feudalismo, no escravismo, etc., mas, por outro lado, somente no capitalismo o movimento dos preços das mercadorias assumiu o controle desse processo. Contudo, não é difícil resgatar a forma como isso se dava nas sociedades de classes anteriores: no Egito o Faraó dava destino ao excedente produzido pelo tempo de trabalho a disposição da sociedade. Em Roma o mesmo era feito pelo Imperador. Na Idade Média o fazia o senhor feudal e o Rei. Em resumo: a regulação era dada pelas classes dominantes. Esta realidade não vale da mesma forma para o capitalismo, pois neste modo de produção não é a burguesia que controla o tempo de trabalho à disposição da sociedade, mas sim a dinâmica da acumulação de capital.

Estas decisões, tomadas pelas classes dominantes, não eram, no entanto, arbitrárias. Elas se davam de acordo com as necessidades religiosas e políticas das sociedades dadas. Estas necessidades não eram apenas a necessidade pessoal do governante, mas muitas vezes eram necessidades partilhadas por aquelas sociedades como um todo. Obviamente que há inúmeras contradições nesse processo. Só para citar um exemplo bem explícito: uma sociedade que escravizasse outro povo certamente não poderia alcançar tal nível de "consenso". Os escravos certamente não sentiam-se representados por inúmeras dessas decisões.

Tomemos como exemplo o Egito Antigo: estudos recentes da arqueologia trabalham com a hipótese de que as pirâmides foram construídas não por escravos, mas por trabalhadores livres, parte deles temporários e parte permanentes⁹¹. Estudos revelam a existência de verdadeiras cidades de apoio aos canteiros de o-

⁹¹ Estes estudos recentes, dirigidos pelo egiptólogo Zahi Hawass, foram divulgados por diversas mídias. A mais citada aqui é a reportagem de MORELL, 2011.

bras, onde se produzia o que era necessário à sobrevivência dos trabalhadores da construção. As crenças religiosas do período, que estavam na base da manutenção do poder do Faraó, justificavam a construção das pirâmides, que tinham objetivos religiosos. Assim, guiados por uma crença religiosa, milhares de camponeses egípcios destinavam sua força de trabalho disponível (muitos deles, os temporários, provavelmente o faziam no período de inundações, quando não podiam dedicar-se à lavoura, ou seja, num momento que expõe claramente o que é o "tempo livre social" daquela sociedade) à construção de monumentos e templos. Obviamente que não se tratava de um trabalho voluntário, mas por mais "forçado" que ele fosse, havia uma justificação, um convencimento do trabalhador da tarefa a ser cumprida, que não era oposta nem incompatível com o produto desse trabalho. Segundo a opinião dos próprios arqueólogos,

Imagine trabalhar sob o sol escaldante do Egito, com uma picareta ou um formão de cobre para cortar os blocos de pedra e, em seguida, deslocá-los para formar uma pirâmide. O que motivava essas pessoas? Tudo o que podemos dizer, uma vez que restaram tão poucos textos da época, é que os trabalhadores eram muito religiosos e acreditavam que, ao erguer a tumba do faraó, estavam assegurando não só o renascimento do líder, mas também o deles próprios e o de todo o Egito. (LEHNER, *apud*. MORELL, 2001: 2)

Segundo o arqueólogo chefe da equipe, Zahi Hawass,

“Não há dúvida de que eles tinham muito orgulho de sua obra”, diz Hawass quando comenta o evidente cuidado que haviam dedicado às pirâmides. “Eles não estavam apenas erguendo o túmulo de seu soberano. Estavam construindo o Egito. Era um projeto nacional, do qual todos participavam. As pessoas que estamos exumando nestas sepulturas eram parte desse esforço nacional”. (MORELL, 2001: 1)

Como já vimos, a relação do trabalhador com o trabalho e com o produto do seu trabalho era muito mais comunitária neste período da história humana. O controle sobre essa relação não se dava de forma propriamente "consciente", mas estava ainda sob controle dos homens e não de coisas. Estava, quer queiramos quer não, sob o controle das necessidades sociais, por mais que essas necessidades pudessem estar vinculadas a crenças alienantes e fossem viabilizadas com sangue e suor dos "de baixo". Os mesmos estudos revelam que o nível de esforço físico destes trabalhadores era sacrificante. Segundo Azza Mohamed Sarry El-Din, antropóloga física que estuda os ossos dos supostos "operários" (eram homens e mulheres): "Já examinei 175 esqueletos e quase todos sofriam de artrite. Suas vértebras lombares estavam muito comprimidas, como é de se esperar entre operários de trabalho pesado" (MORELL, 2001: 5)

Se a justificação do processo era extraterrena, o processo de trabalho não poderia ser. O que os egípcios estavam fazendo era construir pirâmides para os mortos, mas com isso estavam exercitando sua capacidades de produzir espaços evocadores de vivência espaciais para os próprios vivos. Além disso, estavam desenvolvendo amplamente a capacidade de dominar a geometria, o controle sobre o comportamentos dos materiais de construção, a organização do trabalho coletivo em grande escala⁹², etc. Após finalizada uma pirâmide de mais de 140 metros de altura, como é a de Quéops, certamente o sentimento de prazer pela conquista e pelo domínio das legalidades da natureza, a sensação provocada pela relação entre o tamanho de um ser humano individual e o tamanho da obra que ele pode produzir dentro de um coletivo, não eram efeitos que atingiam somente o Faraó, muito menos a suposta divindade por ele representada. Ao contrário, tais sentimentos certamente enchiam os olhos de todo cidadão egípcio, uma vez que a existência de um Faraó que era o representante do poder divino e que determinava, em última instância, o que se fazia com o "tempo livre social" não entrava em choque com as próprias crenças dos trabalhadores, nem com os sentimentos despertados pela configuração espacial da pirâmide.

fig. 7: Possível técnica de cimbramento com areia, que pode ter sido utilizada no Egito Antigo, segundo gravura de David Macaulay.
Fonte: MACAULAY, 1988: 61

⁹² Segundo James Allen, egiptólogo, o grande avanço conquistado na quarta dinastia no Egito “não foi o fato de terem aprendido a manusear enormes blocos de pedra, mas sim a descoberta de um modo de organizar uma enorme força de trabalho” (*apud.* MORELL, 2001: 4).

Outra questão que chama a atenção na organização dos canteiros de obras egípcios, segundo estas pesquisas, é a da organização de grupos de trabalhadores. Segundo os arqueólogos,

“Eles usavam picaretas de pedra e formões de cobre para destacar os blocos, e depois talhavam encaixes para as alavancas de madeira com as quais arrancavam o bloco inteiro, em geral pesando 20 toneladas.” Cada bloco era delimitado com tinta vermelha antes que os operários iniciassem o processo de remoção. “Até há poucos anos, ainda dava para ver neles resquícios da tinta vermelha e também um ‘cartucho’ – a moldura onde há um nome próprio inscrito. Era provavelmente a marca da equipe de trabalhadores encarregada de retirar o bloco”, diz Lehner.

Inscrições similares com nomes de equipes foram encontradas no interior das pirâmides. Em dois blocos na câmara mais elevada da de Quéops, por exemplo, uma turma de operários pintou hieróglifos que significam “Amigos de Quéops”. E, no templo funerário de Miquerinos, outra equipe deixou escrita sua insígnia: “Bêbados de Miquerinos”. Apenas esses dois exemplos, comento depois, já bastam para indicar uma mentalidade muito diferente da que essas pessoas teriam se fossem escravas.

[...]

As turmas de trabalhadores eram geralmente divididas em quatro ou cinco unidades menores, denominadas *phyles* (do termo grego para “tribo”) pelos egiptólogos. Cada *phyle* tinha um nome, como Magnífica ou Verde, e, por sua vez, compreendia equipes menores, de 10 a 20 homens, que também tinham nomes específicos, como Resistência e Perfeição. (MORELL, 2001: 2-3)

fig. 8: Trabalhadores egípcios talhando pedras com inscrições, segundo gravura de David Macaulay.
Fonte: MACAULAY, 1988: 30

O costume de deixar inscrita na obra uma marca de identificação dos trabalhadores até hoje ainda não se extinguiu. Uma visita a uma canteiro de obras atual cer-

tamente revelará nomes próprios escritos nas paredes e nos mais diversos recantos. A necessidade do trabalhador de deixar sua marca no produto de seu trabalho é talvez uma característica das mais antigas do trabalho humano enquanto categoria. Mas há algo de muito diferente no fato de 1) a marca deixada ser de um indivíduo ou a de um pequeno coletivo e; 2) a marca ser deixada inscrita na construção ou ser apagada (por outrem) antes que o produto final esteja pronto.

O contrário disso, ou seja, o apagamento de toda marca do trabalho no produto final é uma das facetas do fetichismo da mercadoria. Basta lembrar o encantamento de Le Corbusier pelas fábricas de automóveis:

Luzidia, impecável, sem uma mancha de óleo ou de graxa, sem uma marca de dedos sobre o verniz brilhante, o carro partiu, desapareceu. Nasceu como de uma epopeia mitológica, adulta imediatamente! Partiu na vida! (CORBUSIER *apud*. FERRO, 2006: 136)

Pois bem, é nesta configuração de alienação do trabalho, pré-fetichismo da mercadoria e pré-reificação completa das relações sociais, que o processo de gênese do reflexo estético arquitetônico pôde se desenvolver até certo ponto. A questão chave da relação entre capital e arquitetura é encontrar os elementos que fizeram com que essa experiência encontrasse seu limite, uma vez que é justamente essa configuração que muda com a entrada no capitalismo. Em outras palavras: com o capitalismo, a configuração do trabalho alienado que permitia o desenvolvimento da gênese do reflexo estético arquitetônico se transforma e, com essa transformação, o campo aonde esta gênese operava passa a ficar bloqueado. Parece que em certa medida essa questão já ganhou para nós um contorno, mas de que maneira isso se manifestou concretamente? O que mudou no desenvolvimento da arquitetura com a entrada no capitalismo?

Sabemos que saltar da sociedade egípcia para a capitalista seria um equívoco⁹³. Vejamos, portanto, alguns aspectos que aparecem em um período histórico mais próximo à entrada no capitalismo.

Começemos pelos fenômenos mais evidentes e até superficiais, caminhando em direção à essência. Primeiro: É somente no capitalismo – ou, mais precisamente, em sua aurora – que, pela primeira vez de maneira clara e intencional, aparecem expressões arquitetônicas que separam a fachada da configuração espacial real do edifício. Lukács arrisca-se em identificar neste processo um marco preciso: a

⁹³ Agradeço a Tânia Mara Cruz pelo alerta a esse respeito.

construção da Igreja de Jesus em Roma (1550-1584). A igreja, cuja concepção é atribuída a Vignola, recebeu fachada de Giacomo della Porta. É o suposto primeiro passo no sentido do que mais tarde se configurará como total descompromisso entre concepção espacial interna e concepção pictórica de fachada, relação típica do ecletismo do século XIX. Trata-se, num sentido amplo, da decadência da arquitetura em "subjetividade vazia e capricho da moda" (LUKÁCS, 1967a: 134).

Vejamos como Lukács põe a questão buscando sua essência:

Este ecletismo é uma etapa necessária na evolução da missão social das artes na sociedade capitalista madura. O fundamento do processo é a transformação qualitativa produzida pelo desenvolvimento das forças produtivas, a qual já nos referimos em outros contextos. O fato de que os instrumentos de trabalho se desprendem aceleradamente dos dados antropológicos presentes nos trabalhadores, e se fazem cada vez mais científicos, mais desantropomorfizadores, exclusivamente orientados à tarefa objetiva, ou seja, o fato de que o homem não aspira mais com seus instrumentos a um equilíbrio entre a finalidade objetiva e suas capacidades mais intensificadas, mas sim tem que submeter-se às condições puramente objetivas que são prescritas pela máquina, é um "progresso" monstruoso e revolucionário da evolução da humanidade. Mas o trabalho maquinal desprende ao mesmo tempo a vinculação orgânica entre o homem, o trabalho e o produto do trabalho, a qual dominou nas culturas pré-capitalistas. Simultaneamente com este processo aparece, com objetiva necessidade histórico-social, uma determinação casual ineliminável entre indivíduo e classe. (LUKÁCS, 1967a: 135)

Sérgio Ferro já demonstrou claramente que, no lugar da máquina, quem opera a *prescrição das condições puramente objetivas do trabalho* no canteiro de obras é o **desenho**⁹⁴. O surgimento do desenho como substituto da máquina na prescrição do trabalho tem uma gênese concreta, que Lukács não teve oportunidade de estudar com maior profundidade, mas que hoje é acessível a nós.

Segundo Sérgio Ferro a catedral de Estrasburgo (cuja construção se iniciou ainda no século XII) é um marco importante neste processo. Estrasburgo "tornou-se uma espécie de república" e, por isso, "as negociações ficaram mais complexas" (FERRO, 2010: 16). As negociações em questão são as negociações para a construção de uma catedral, o que envolvia um enorme dispêndio de recursos e, por outro lado, um grande retorno financeiro sobretudo para a burguesia nascente, uma vez que as catedrais com seus canteiros cheios de operários e compra e

⁹⁴ "O rosto frio do maquinário não pode iludir lá onde os meios de produção são de carne" (FERRO, 2006: 126).

venda de materiais ocorrendo constantemente eram motores importantes para o desenvolvimento das cidades no período de decadência do feudalismo (*id.*: 15).

Em Estrasburgo, devido à pioneira experiência "republicana", formou-se uma comissão para negociar. Nessa comissão aparece o *arquiteto*, ou um proto-arquiteto, que desenha e discute suas decisões não mais com o corpo produtivo, mas com seus "clientes" (ou o que é ainda apenas o seu protótipo).

Lukács não cita essa catedral, mas Sérgio Ferro identifica já nela um princípio de diferenciação bastante marcante entre a expressão estética do interior e a da fachada (não enquanto diferença de estilos, mas enquanto discrepância no nível de ornamentação – ver FERRO, 2010: 16-7). Trata-se de um fenômeno, certamente, mas todo fenômeno tem sua essência.

O que é uma totalização operada a partir do produto final senão uma expressão típica da manufatura? É exatamente este o processo que, bem abaixo dos fenômenos, na mais profunda essência de todas estas transformações, está sendo operado. Segundo Sérgio Ferro, os construtores das catedrais góticas agiam sob a forma da *cooperação simples*, organizados em grupos de 30 ou 40 artesãos e construindo a partir de esquemas muito gerais e simples. Além disso, eles "conheciam as regras, ganhavam relativamente bem, trabalhavam somente nove meses por ano e, sobretudo, possuíam um *savoir faire* inestimável. Para a nova economia nascente isto era inadmissível" (FERRO, 2010: 19).

Mas mesmo a gênese desse conflito em torno do *savoir faire* foi repleta de complexidade. A burguesia é a primeira classe desse período (de aurora do capitalismo) cuja posição social se tornou **casual** (que não tem mais vínculo orgânico, antropológico, imutável). Na sua luta pela tomada do poder ela teve de se posicionar em um cenário aonde todas demais peças tinham posição fixa. Assim ela pôde assumir uma posição duplamente dúbia: com relação aos "de cima" ela pôde, por um lado, formar o bloco dos "grandes" e, por outro, combater o poder da aristocracia com a qual estava se aliando, criando suas próprias instituições. Com relação aos "de baixo" a posição seria tão dúbia quanto: por um lado, criar algumas alianças no combate à aristocracia, por outro diferenciar-se o máximo possível da "baixeza" plebeia.

É nessa diferenciação anti-plebeia que a arquitetura poderá cumprir para a burguesia um papel ideológico profícuo. A burguesia não é aristocrata, mas quer ser

culta como a aristocracia⁹⁵, e uma forma de demonstrar isso será atuando no campo cultural (o que inclui a arquitetura). A burguesia não é dona de nenhum trabalhador, mas seu dinheiro pode comprar força de trabalho, e uma forma de demonstrar isso será carregando suas obras com muita virtuosidade proveniente do trabalho manual (que a burguesia valoriza – sabe ser criador de valor –, ao contrário da aristocracia, que o despreza). Tratava-se de fazer algo parecer o que não é, e para isso nada melhor do que uma arquitetura cuja aparência se diferenciava da essência construtiva até se tornar o seu contrário.

Neste contexto em que a arquitetura passa a ser um produto sob encomenda da burguesia, sendo a burguesia a única classe casualmente posicionada no contexto social, o que determinará se a fachada de um edifício importante, por exemplo, seguirá o estilo X ou Y não será mais nenhuma vontade divina que possa ser "consensuada" em toda a sociedade, como ocorria com os templos egípcios ou com as primeiras catedrais góticas. O fetichismo da mercadoria contagia a todos, até mesmo os membros do clero decadente. A partir da segunda metade do século XIII o desenho das catedrais começa a se autonomizar com relação aos próprios dogmas da Igreja.

[Após 1250] A frieza do silogismo invade a teologia. Ecoa na arte que esta suscita. Por outro lado, se a grande arte continua exclusivamente voltada a celebrar a glória de Deus, os prelados não estão já associados de maneira tão íntima à sua criação. Cada vez mais numerosos, são escolhidos nas ordens mendicantes. [...] De fato, alguns desses religiosos, chegados pelo episcopado ao fastígio do poder senhorial, não sabiam resistir aos atrativos do luxo. Deixavam-se deslumbrar: o que os seduzia sobretudo no edifício, era a perfeição do representado, o efeito, as habilidades de construção. Os melhores deles, os que viviam realmente em espírito de pobreza, preocupavam-se mais com pregar do que com construir, e se a meditação os conduzia por caminhos novos, eram os da humildade, da devoção do coração. Levava à indiferença em relação às formas monumentais. S. Boaventura não fez construir catedrais. Deixava esse cuidado ao rei da França, que então aparecia, é certo, como modelo de santidade, mas que não era teólogo. Desta maneira, progressivamente, os poderes de criação foram delegados em especialistas, os mestres de obra, cuja fortuna então começa. (DUBY, 1988: 179)

⁹⁵ "A riqueza do final do século XIII é burguesa. [...] Em Paris, nas feiras de Champanha, nas cidades fabricantes de panos de Flandres, todos os homens de negócios enriquecem. Os que mais êxito tiveram esforçam-se por se libertar da incultura. Alguns desposaram meninas de bom nascimento e sem dote. Tentam copiar as maneiras dos cavaleiros. Por sua vez, encorajam os poetas: para fazer rir os banqueiros de Arras, cançonetistas e encenadores inventam o teatro cômico" (DUBY, 1979: 171).

Os mestres de obra a que se refere Duby, na verdade proto-arquitetos, afastam-se do canteiro de obras para dedicarem-se ao virtuosismo da forma requerida por seus contratantes.

Estes homens erguiam-se agora muito acima do simples artesão que era seu encargo dirigir. Já não carregavam as pedras. Deixavam mesmo de esculpi-las como as suas próprias mãos. Manejavam o compasso. Apresentavam aos cônegos, minuciosamente desenhado sobre pergaminhos, o alçado do futuro edifício. "Alguns trabalham pela palavra", diz então um pregador. "Nestas grandes construções, há de ordinário um mestre principal que as ordena só pela palavra, e raramente ou nunca lhes põe a mão. Os mestres de pedreiro, com a régua e o compasso nas mãos, dizem aos outros: "Corta por aqui". Não trabalham, e contudo recebem as maiores soldadas". Estes homens conheciam admiravelmente o seu mester. Viviam em familiaridade com os doutores em teologia, seus pares, que lhes faziam partilhar a ciência dos números e das ordenações dialéticas. Mas não eram padres. Não consagravam o corpo de Cristo. Não tinham passado horas a meditar na palavra de Deus, a perscrutar-lhe as zonas obscuras. Executavam, mas não iam buscar diretamente a sua inspiração, como antes o faziam Suger ou Maruício de Sully, à contemplação das hierarquias divinas. Os problemas de dinâmica e de estática preocupavam-nos mais. Quando ainda inventavam, agiam como virtuosos, não como místicos. As suas vitórias consistiam em dominar a resistência do material, não em elucidar mistérios. Aqueles cujo espírito se inclinava para a lógica colocavam o seu saber no rigor das geometrias. Os mais sensíveis esforçavam-se por atingir, não já a verdade, mas a graça. (DUBY, 1988: 179-180)

Há aí visivelmente um movimento duplo e contraditório: por um lado a composição arquitetônica se seculariza, se desprende dos dogmas e se aproxima da verdadeira essência da arquitetura segundo Lukács: "uma reprodução visual do conflito de forças naturais". O que os arquitetos e seus contratantes querem atingir nesta época, e para isso precisam de virtuosidade, são espaços profundamente evocadores, que criam novas relações com a luz natural, os vãos livres, as proporções, etc. Por outro lado, ela se afasta de outro elemento essencial do reflexo estético arquitetônico talvez ainda mais importante: o caráter coletivo dessa composição. A unidade compositiva que antes era apenas o resultado da **unidade do processo produtivo** se transforma numa **unidade imposta e artificial**, operada a partir do produto final idealizado⁹⁶.

É a transferência do momento em que se define a unidade compositiva que acarreta a transferência do *savoir faire* de dentro do canteiro de obras para fora dele,

⁹⁶ A constatação dessa transformação de fundo na arquitetura é de Sérgio Ferro. Ver, por exemplo, FERRO, 2010.

até que ele se esvaneça. Para Sérgio Ferro a mudança é processual, e a primeira de suas fases já é, justamente, estética: primeiro rompe-se com a expressão típica do gótico e, com isso, a valorização que era gozada pelo corpo coletivo de construtores passa para as mãos daquele que concebeu a forma final (agora historicista), o arquiteto. É assim que se inicia a desvalorização do trabalho do construtor. Embora ele siga sendo o único capaz de colocar em pé uma catedral, a forma final do produto acabado não é mais de sua autoria (coletiva), pois seu trabalho agora fica recoberto com uma camada de expressão estética que veio de fora. Parafraseando a citação de Marx feita anteriormente: a cada nova greve, surgia um novo...estilo. Os compromissos de classe da burguesia aos quais já nos referimos ganham aqui concretude:

Com o clássico, dá-se o salto, o corte. Mudam-se os hábitos, os usos, o horizonte e as formas, o vocabulário. Declara-se abominável o estilo "germânico", dos *goths* bárbaros. Desacreditam-se as tradições artesanais "partilhadas por todos os operários", desprezam-se os acordos de canteiro – ou melhor, deseja-se suprimi-los. Passa-se da gratidão para com os "construtores das catedrais" à difamação dos marginais incompetentes do século XVI cujo salário, evidentemente, desaba. Do outro lado, o do desenhista, buscam-se favores, privilégios e isenções que o afastam das corporações. Aliás, ele não é mais mestre, formado segundo as regras do ofício, mas vem, agora, da pintura, da escultura, da ourivesaria etc. Passa para a linhagem das artes do desenho, abandona a do canteiro de obras. E ganha a simpatia dos grandes de quem merece também a gratidão. (FERRO, 2006: 340)

O movimento duplo e contraditório do século XIII durou pouco, muito pouco. Logo arquiteto nenhum estará preocupado com a verdade, e todos estarão preocupados apenas com a graça. O desenho que, como vimos antes, esforçava-se no século XIII para dominar a estática e o comportamento dos materiais, transforma-se agora no seu contrário: ele precisa agora mostrar-se ineficiente do ponto de vista técnico para poder justificar-se. Segundo Sérgio Ferro

De uma maneira ou de outra o desenho deixa perceber que, na realidade, ele não funciona. Se o desenho fosse totalmente convincente, imaginaríamos que é assim pela força das coisas, por razões construtivas efetivas. A lógica construtiva estaria no comando e não o arquiteto, delegado do poder ou do capital. Mais uma vez o projeto poderia ser discutido, criticado pelo corpo produtivo, posto que seria simplesmente lógico, isto é, situado no nível de competência dos trabalhadores da construção. Mas, mostrando-se como máscara e contendo frequentemente absurdos construtivos, ele se torna indiscutível e passa a ser atribuído de parâmetros estéticos cuja nebulosa evidentemente escapa ao saber operário. [...] O arquiteto, para provar sua necessidade não pode se ater à lógica construtiva: esta ainda es-

tá nas mãos dos trabalhadores. Seu desenho tinha que ir além dela. Mas ir além, ultrapassá-la, significava ficar a-
quém ou fingir o impossível. (FERRO, 2010: 20-21).

"Subjetividade vazia e capricho da moda" são adjetivos que expressam muito bem este processo. A subjetividade, vazia, aqui aludida por Lukács é, de fato, um subjetivismo. Assim, podemos afirmar sem medo de errar que, no período de transição entre o final do gótico e a arquitetura moderna os arquitetos chegam a flertar com uma expressão arquitetônica capaz de unir dialeticamente desantropomorfização e antropomorfização propriamente estética. Mas este flerte é tão curto, pálido e contraditório que mal se reconhece. O que rapidamente passa a imperar é uma expressão arquitetônica antropomorfizadora mas, ao mesmo tempo, **anti-estética**. Lukács chama, inequivocamente, o historicismo de uma expressão "profundamente anti-artística" (LUKÁCS, 1967a: 136).

O que vem depois, a antítese do historicismo que ficamos conhecendo como movimento moderno, não é nenhuma "negação da negação" deste processo, mas sim uma negação que cai no outro extremo não menos problemático da questão: nega-se a antropomorfização subjetivista para, no lugar dela, colocar uma expressão estética cujo fundamento é a total desantropomorfização do reflexo arquitetônico. Para piorar ainda mais, trata-se de uma desantropomorfização que em nada tem a ver com o sentido positivo da expressão, ou seja, com o caráter de objetividade e de conhecimento da realidade objetiva independente da consciência que a desantropomorfização autêntica propicia. A desantropomorfização aqui nada mais é do que a expressão da inumanidade do capitalismo, a negação do homem.

A arquitetura moderna não é desumanizadora por ser "racionalista". Em primeiro lugar, porque a arquitetura moderna é, a nosso ver (e assumimos essa afirmação) tudo menos racionalista. Sérgio Ferro já demonstrou o quanto o emprego do concreto armado, por exemplo, que se baseia no sistema Hennebique (ver FERRO, 1988) é a antítese do uso racional e lógico deste material. Os ângulos retos, os planos lisos, a organização ortogonal, nada disso é expressão de racionalidade. Racionalidade é a utilização da capacidade humana de refletir a realidade objetiva para enriquecer o seu cotidiano e intensificar tanto sua consciência quanto sua autoconsciência. Quem dirige a forma da arquitetura no capitalismo é antes a "racionalidade" do capital (*coisa* transformada em protagonista das relações sociais), muito antes do que a racionalidade humana (que de expressão da essência do gênero humano se transformou em *coisa* submetida):

A história do concreto armado, como a história de todos os materiais e de toda técnica construtiva sob o capital, é

uma história de marionetes. Aplicado em ossatura, substituindo o fazer, o concreto armado sofre deformações (ou especializações) adequados à sua "rentabilidade" em larga escala. No desenho, a retícula ortogonal seleciona suas formas e compõe o espaço como um *a priori* reticular abstrato. Mesmo que de tempos em tempos ele abra uma brecha para uma variação rítmica. Por sua ubiquidade e sua transubstancialidade, sutilmente, a trama constrói um modo de regulação interna que, sob esses ares de coisa iminente adquire postura de comando, enquanto ela própria é comandada pelo modo de produção. (FERRO, 1988: 129)

Em *O canteiro e o desenho*, Sérgio Ferro revela sua intenção de mostrar que "a elaboração material do espaço é mais função do processo de valorização do capital que de alguma coerência interna da técnica" (FERRO, 2006: 107). É também a dinâmica do capital, que inverte relações basilares, que nos faz confundir, por exemplo, conhecimento científico e objetivo (desantropomorfização, portanto) com desumanização. Lukács foi veemente em combater essa confusão:

A resistência ideológica ao princípio da autêntica cientificidade se concentra sempre sobre este ponto: que a desantropomorfização é inumanidade, desumanização (dessacralização do mundo), transformação do homem em um autômato, supressão de sua personalidade, do sentido de sua atividade, etc.[...]. A transformação intelectual e emocional do mundo desantropomorfizadamente contemplado não é nenhuma desumanização niilista ou relativista da realidade humana, nem produz uma desesperada desorientação do fazer humano. Quando se apresenta essa desumanização, essa desorientação, é porque nos encontramos, pelo contrário, diante de algum mito reacionário. (LUKÁCS, 1974: 185-7)

Neste ponto, no entanto, os aspectos falhos e incompletos da tentativa de teorização de Lukács a respeito da arquitetura começam a aparecer. Ao analisar esta questão lançando luz sobre a arquitetura propriamente dita, Lukács considera que a desumanização proporcionada pela arquitetura moderna é uma desumanização apenas do ponto de vista artístico. Esta falha, nos parece, se justifica pelo fato de que, uma vez que Lukács não detinha o conhecimento técnico necessário para perceber que, mesmo do ponto de vista científico, a arquitetura moderna rompe com o autêntico cientificismo, ele cria uma cisão um tanto quanto rígida entre o aspecto desantropomorfizador e o aspecto antropomorfizador do reflexo estético arquitetônico.

Assim, no nível dos fenômenos, a crítica de Lukács permanece correta, mas ele não consegue ir muito a fundo na investigação da essência. Vejamos um exemplo disso:

De toda essa infinidade de motivos nos limitaremos a tomar um: o geometrismo. [...] A moderna técnica arquitetônica favorece muito o domínio do puramente "geométrico", porque os materiais recentemente utilizados permitem formas externas quaisquer e as entrega portanto inteiramente à subjetividade do construtor. Esta subjetividade está, naturalmente condicionada pela sociedade. Mas isso não impede que ela opere destrutiva e abstrativamente sobre a missão social confiada à arquitetura. O efeito útil social concreto de cada construção perde sua peculiaridade sensível, isto é, pode realizar-se – no que toca à utilidade pura – com toda comodidade, sem ter que determinar um espaço interno e externo que levariam a intenção visual aquela função. Por isso um banheiro público pode ter o mesmo aspecto que uma fábrica ou uma igreja, e vice-versa, sem deixar de oferecer por isso, do ponto de vista geométrico, uma solução perfeita. (Isto mostra até que ponto se trata aqui de uma forma complementar da arquitetura eclética da segunda metade do século XIX. A contraposição completa dos princípios construtivos, do conteúdo emocional das superfícies apresentadas, etc., não suprime esse profundo parentesco, que é a decadência da concreta missão social até recair em uma abstração indiferente para com toda objetividade.) A decadência da missão social, ou, melhor dizendo, sua conversão em algo totalmente abstrato, como a exigência da verticalização em consequência do encarecimento da renda do solo urbano, proporciona uma "liberação" a respeito de todos os postulados "antiquados", ou seja, a respeito da tarefa de criar um espaço concreto próprio para o homem. Assim, na medida em que as formas construtivas não estão dominadas por uma excentricidade completamente caprichosa – o que não ocorre a não ser em casos excepcionais – um tal domínio do geométrico é facilmente compreensível. (LUKÁCS, 1974: 139)

Na opinião de quem escreve esta dissertação, Lukács faz aí uma análise limitada e incompleta, mas mesmo nessa limitação ele é extremamente sagaz. Lukács percebe que tanto o predomínio do geométrico quanto a excentricidade caprichosa são nocivas à arquitetura. Somente o que ele não percebe é que o geometrismo não está condicionado por motivos econômicos tão abstratos como o encarecimento da renda do solo urbano (embora este obviamente não deixe de ser *também* um fator importante), mas sim por motivos econômicos muito mais concretos: a forma geométrica é a mais adequada para o desenho prescritivo e separado, é a mais adequada para que o desenho cumpra o papel de unificador do processo produtivo como um elemento que vem de fora desse processo produtivo.

Lukács percebe corretamente que a arquitetura moderna não fez mais do que consolidar um processo que se iniciou com o historicismo, mas ele não consegue perceber que a arquitetura moderna também é uma "contraposição dos princípios construtivos". Infelizmente faltou a Lukács um pouco daquilo que ele próprio

censurou em outros pensadores: faltou analisar aspectos peculiares da arquitetura que contém a chave de questões que dizem respeito à sua essência enquanto trabalho coletivo, faltou analisar aspectos da economia política. Se Lukács é importante para ampliar a visão sobre arquitetura proporcionada por Sérgio Ferro recobrando com mais uma esfera ampla todas as demais (a esfera da práxis humana sobre a da economia política, da construção e da arquitetura), por outro lado a análise de Lukács é rica na análise da práxis humana, mas falha ao deixar de dar o passo seguinte, que seria o de investigar a arquitetura dentro do espectro da economia política (e subsequentemente da construção)⁹⁷.

Lukács conclui seu texto sobre a arquitetura sem ter conseguido apontar aos arquitetos nenhuma alternativa no sentido de *como* combater o atual estado de coisas *por dentro do fazer arquitetônico*.

é sem dúvida possível desmascarar poeticamente, por exemplo, o concreto processo de dissolução de uma tal fetichização como imagem social necessariamente enganosa da superfície, sem necessidade de a crítica da fetichização desembocar na forma de um mundo desfetichizado. Ao contrário, a ruptura arquitetônica com a fetichização não poderia ter lugar senão colocando em vez do aniquilado espaço próprio do homem outro espaço próprio faticamente novo. Mas isso não é possível nas condições histórico-sociais do presente. (LUKÁCS, 1967a: 140-1)

Esta posição é completamente atípica para o nosso filósofo. Não é nada fácil encontrar textos dele que se deparem, ao final, com um beco sem saída como esse. Tampouco Lukács costuma concluir dizendo simplesmente que, mudando-se o modo de produção, transformando a base das relações sociais de produção, todo o restante muda automaticamente. Se este fosse o seu feitio, ele jamais teria dedicado tantos anos de sua vida na redação de uma *Estética*.

Mas a sua contribuição para o nosso debate não se encerra com este limite. Sigamos analisando aspectos que emergem da problemática da missão social da arquitetura, vejamos em que medida os elementos que ficaram de fora da consideração lukacsiana sobre a arquitetura podem contribuir para repensar esse "beco sem saída". Depois disso, para finalizar nossa reflexão, vejamos que relações são

⁹⁷ É certo que a opinião do autor dessa dissertação, como já foi dito, se baseia na leitura (e portanto numa interpretação) de Sérgio Ferro, que traz elementos da peculiaridade da arquitetura que são próprias de um pensador que é, ele próprio, arquiteto, e que portanto conhece o *métier*. Por outro lado, o apontamento dessas limitações não significa um desmerecimento do esforço de Lukács, enquanto filósofo, de se debruçar sobre a arquitetura e, nesse trabalho teórico árduo, conseguir efetivamente chegar até formulações bastante precisas e extremamente ricas. Por fim, o apontamento dessas supostas insuficiências deve servir mais para alimentar o debate do que para serem tomadas como conclusivas.

possíveis entre esta missão social da arquitetura e a responsabilidade social do arquiteto.

Cap. 9 | A missão social da arquitetura

"[Referindo-se à arquitetura:] Como poderia caracter de caráter histórico bem destacado algo tão concretamente social?"

| LUKÁCS, 1967a: 130

Na avaliação de Lukács, está ainda por ser escrita uma história da estética que tenha suas raízes profundamente fincadas no marxismo⁹⁸. Ele próprio não conseguiu dedicar-se a esta tarefa, mas deixou "contribuições" neste sentido (as aspas remetem ao título de seu livro *Contribuições à história da estética*, nas referências: LUKÁCS, 1966a). Tratam-se de contribuições valiosíssimas, das quais se pode extrair com grande riqueza elementos para se discutir a evolução da compreensão do que poderíamos chamar de "missão social da arte" no período burguês, desde sua ascendência ideológica até a sua decadência ideológica (pós-1848). Gostaríamos de nos remeter a esta discussão mais geral e histórica no plano das artes para em seguida verificar alguns de seus desdobramentos no campo da arquitetura.

O ponto de partida de Lukács está na concepção de Schiller da arte como "instrumento educativo". Esta concepção, que também tem as suas raízes e a sua gênese, encontrou em Schiller a sua forma mais desenvolvida. Schiller é um personagem interessante, entre outros fatores, por sua interlocução com Kant e com Hegel, de maneira que ele é em certa medida capaz de sintetizar em si próprio muitas das contradições que compuseram o período de ascensão ideológica da burguesia no campo da estética.

⁹⁸ As reflexões que seguem têm seus fundamentos em LUKÁCS, 1966a. Na medida do possível dispensaremos o excesso de citações. O leitor já fica informado de que se tratam de ideias e formulações de Lukács, por nós somente reproduzidas.

As raízes da concepção de Schiller da arte como instrumento educativo, segundo Lukács, podem ser encontradas com maior evidência entre os pensadores ingleses do período imediatamente posterior à Revolução Gloriosa. O iluminismo inglês teve sobre Schiller uma profunda influência. A diferença, contudo, é que as teorias dos iluministas ingleses estavam baseadas num processo histórico muito diferente daquele que se processava na Alemanha no tempo de Schiller. As concepções dos ingleses nada mais eram do que as concepções que emergiam do próprio movimento histórico de uma revolução burguesa vitoriosa e bem sucedida, que tinha como corolário um homem burguês real, representante da moralidade revolucionária que se construía concretamente. Assim, uma das principais características dos iluministas ingleses é o fato de eles serem "sensistas e empiristas, e na maioria das vezes até materialistas ou semi-materialistas" (LUKÁCS, 1966a: 21).

Já o jovem Schiller se baseia no anseio pela revolução burguesa em um país no qual a burguesia é muito fraca. Quando ele recorre aos iluministas ingleses, e quando o faz o mundo está às vésperas de presenciar a Revolução Francesa, ele transforma aquelas ideias tendencialmente materialistas em uma "filosofia idealista da história" (*id.*).

Seu problema [de Schiller] não consistia em explicitar ideologicamente as consequências de uma revolução burguesa efetivamente realizada, senão ao contrário, em construir uma filosofia da história que indicasse o caminho para a consecução dos resultados econômico-culturais da revolução burguesa mostrando ao mesmo tempo que para isso a revolução mesma é supérflua e até prejudicial. (LUKÁCS, 1966a: 21-2)

Schiller identifica a moral em geral com a moral burguesa, e enxerga o antigo regime feudal como uma sociedade baseada apenas na força, e não em leis e na moral. Nisso, Schiller revela o elemento de fundo da ética idealista: a verdadeira essência do homem não se baseia, para os idealistas, em nenhuma espécie de homem real, mas sim numa idealização. Não se baseia num ser, mas sim num dever-ser.

Da mesma forma, Schiller sonha com a transformação que ele quer ver no mundo (as consequências econômicas e morais de uma revolução burguesa) não como uma transformação operada por homens reais agindo sobre o mundo real, o que significaria defender a necessidade de uma revolução. Sua proposta de transformação é trabalhar sobre a consciência dos homens, para que os homens conscientizados possam construir a nova sociedade. Contudo, uma consciência que demonstrasse o fundamento das mazelas da sociedade a ser transformada geraria

igualmente sentimentos de revolta, de violência. Por isso mesmo, Schiller vê não somente na educação, mas na educação estética, a saída para a transformação que ele idealiza. Schiller acredita, assim, na possibilidade de a nobreza esclarecida simplesmente renunciar voluntariamente aos privilégios feudais.

Mas as preocupações de Schiller não eram feitas de idealismo puro. Vimos rapidamente no capítulo 7 uma das consequências ideológicas desta concepção de Schiller. Transcrevemos inclusive uma citação sua, em que Schiller defende veementemente a arte poética como a única via capaz de instaurar novamente o "homem inteiro" que foi fragmentado pela divisão do trabalho, um tema essencialmente materialista. Não se deve confundir, no entanto, essa defesa de Schiller com o que depois irá se configurar como um anticapitalismo romântico. Schiller não criticava a divisão capitalista do trabalho no sentido defender um retorno ao passado medieval. Ao contrário, Schiller estava justamente defendendo a saída da Alemanha de sua condição medieval e seu ingresso efetivo no capitalismo. Desta forma, ainda que influenciado por pensadores ingleses anteriores a ele no tempo histórico, Schiller estava tomando emprestado uma crítica à divisão do trabalho típica da indústria nascente (que surgiu na Inglaterra muito mais cedo) e a transpondo para a sua realidade, aonde só se conhecia a divisão manufatureira do trabalho.

Com isso, o que Schiller estava fazendo, se olharmos de um ponto de vista filosófico, era dando importantes passos à frente, e não passos atrás. A influência dos pensadores ingleses que, como já vimos, apresentavam tendências materialistas, carregou o espírito de Schiller com preocupações que emanavam de situações muito mais concretas do que os problemas geralmente levantados por Kant ou Hegel.

Se, portanto, por um lado, Schiller está "aguando idealisticamente as colocações concretas dos iluministas ingleses" (LUKÁCS, 1966a: 43-4), por outro ele está dando maior concretude à filosofia clássica alemã, e cumprindo um importante papel na construção histórica do idealismo objetivo e no processo que irá culminar na *Fenomenologia do Espírito* de Hegel, lembrando que esta última obra foi elogiada por Marx por finalmente reconhecer "a essência do trabalho" e conceber "o homem objetivo, verdadeiro, porque homem efetivo, como resultado de seu próprio trabalho" (MARX, 2004: 123).

A concepção da atividade estética como uma tal autoprodução do homem é uma ideia favorita do período de transição de Schiller. Seu grande poema filosófico "Os artistas" gira constantemente em torno desta questão. Nas *Cartas sobre a educação estética* se expressa com toda clareza es-

ta função da atividade estética: "Não só está permitido poeticamente, senão que também é correto filosoficamente chamar a beleza segunda criação nossa" (a primeira é segundo Schiller a natureza). Que logo, na realização desta ideia, Schiller vá tropeçando constantemente com contradições não é coisa que diminua a importância desta penetração para a dialética. (LUKÁCS, 1966a: 45)

Segundo Schiller:

Qual é aquele fenômeno pelo qual se anuncia no selvagem seu ingresso na humanidade? Se dirigirmos a pergunta à história, comprovamos que se trata sempre do mesmo em todos os povos que superaram a escravidão do estado animal, a saber: a alegria da *aparência*, o gosto pelo *ornamento* e pelo *jogo*. (SCHILLER, *apud.* LUKÁCS, 1966a: 97)

A estética e a beleza assumem, portanto, grande centralidade para Schiller. Elas seriam, assim como para Kant, a mediação entre os sentidos e a razão, com a diferença de que Schiller não enxerga nesta relação uma subordinação dos sentidos à razão, como faz Kant. Para Schiller há, entre estes dois polos, uma relação de interação recíproca, tal qual aquela que, ainda segundo ele, opera entre a forma e a matéria.

A relação de Schiller com Kant, aliás, é outro capítulo importante desta trajetória. Kant representou para a história da estética, segundo as contribuições de Lukács, uma tentativa levada bastante a sério de superar as insuficiências das formulações estéticas mecanicistas do iluminismo. No entanto, ainda que a tentativa tenha sido séria, o idealismo da filosofia especulativa alemã fez com que um longo caminho fosse percorrido para que, ao final, alguns dos problemas de fundo retornassem ao ponto de partida, embora agora sob um novo enfoque. Assim, Kant empreende uma longa tentativa de, por exemplo, diferenciar ética e estética. Ao final deste esforço, contudo, sua conclusão acaba sendo mesmo a de que "o belo é o símbolo do eticamente bom" (KANT, *apud.* LUKÁCS, 1966a: 60). Schiller, por sua vez, faz importantes críticas às inconsequências de Kant, mas mais uma vez aqui as questões de fundo impedem o salto de qualidade necessário. Por outro lado, a influência de Kant sobre Schiller também é significativa em pontos cruciais. Quando Schiller identifica a gênese do homem não no trabalho, mas no gosto pelo ornamento e pelo jogo, ele está profundamente influenciado, segundo Lukács, pela teoria do desinteresse que Kant explicita em sua *Crítica da faculdade de julgar*. Esta oposição que Schiller identifica entre trabalho e jogo revela uma forma limitada, porém real, de crítica ao trabalho alienado do capitalismo.

Schiller não consegue dar o salto de qualidade fundamental pra superar o idealismo, mas ele aponta para, e mais tarde Hegel e Schelling alcançam, uma posi-

ção mais avançada, mas que não rompe com o círculo problemático do idealismo. Só o que conseguem é romper com o idealismo subjetivo e chegar ao idealismo objetivo. Diante disso:

Schelling e Hegel – ainda no marco das limitações com que tropeça todo idealismo, inclusive o objetivo – puderam resolver muito mais consequentemente sua tarefa porque para eles a objetividade dos objetos era algo objetivo, porque haviam rechaçado a divisão kantiana entre a coisa em si e a forma aparential subjetiva, ainda que o tenham feito de um modo idealisticamente mistificado segundo o qual esta coisidade objetiva é para eles uma manifestação do Espírito (Hegel). (LUKÁCS, 1966a: 64)

Assim, para o idealismo objetivo as categorias devem ser buscadas nesta realidade objetiva que existe independentemente da consciência. É certo que mesmo Kant concebia a existência de uma realidade que independente da consciência, que seria a coisa-em-si. Mas, para Kant, essa realidade era incognoscível. Por isso mesmo a estética de Kant constrói uma concepção estética que desvaloriza o conteúdo e valoriza a forma. Já a estética hegeliana é capaz de valorizar o conteúdo e perceber que a fonte deste conteúdo está na objetividade com a qual o homem lida na sua relação com o mundo.

Hegel consegue assim, retomar e aprofundar a teoria de Schiller segundo a qual a arte é capaz de expressar o "homem inteiro", não fragmentado pela divisão capitalista do trabalho. Hegel vê na arte a possibilidade de expressão concomitante dos traços individuais e sociais dos homens. Ao aprofundar esta concepção, Hegel não incha artificialmente a centralidade da arte como o fizera Schiller. Ainda para Hegel, a arte é capaz de reorganizar a relação entre essência e fenômeno, fazendo com que a essência apareça imediatamente aos nossos sentidos, através dos fenômenos apresentados pela obra de arte. Vê-se claramente aí a influência de Hegel sobre...Lukács.

Mas Lukács critica profundamente também a estética de Hegel. Segundo ele, o pensamento logicizante de Hegel tenta por vezes encaixar uma lógica na história, ao invés de desvendar a "lógica" da própria história.

Na visão de Hegel o todo da estética não é mais que uma seção do grande desenvolvimento histórico do mundo, desde a natureza até o "Espírito absoluto". Neste desenvolvimento a estética é o grau inferior de manifestação do "Espírito absoluto", a saber, o grau da intuição. O grau imediatamente superior é o da representação, ou seja, a religião; e o nível supremo é o do conceito, o da filosofia. (LUKÁCS, 1966a: 134)

Por dentro do âmbito do pensamento burguês, no entanto, não era possível avançar para além destes limites. "Assim", diz Lukács, "a estética hegeliana é a primeira – e última – síntese da filosofia da arte ampla, científica, teórica e histórica, a que podia chegar a filosofia burguesa" (LUKÁCS, 1966a: 137). Após 1848, como já vimos, o que há de progressista nestas concepções será desenvolvido pelas mãos de Marx e Engels (e a tradição que se abre a partir deles), enquanto que os pensadores burgueses darão início ao trabalho de retrocesso teórico e ideológico: retorna-se de Hegel a Kant, Schopenhauer ganha espaço, e depois segue-se inflando o subjetivismo e o irracionalismo.

A filosofia burguesa pré-1848 era uma filosofia *abertamente* burguesa. Desde os primeiros iluministas até Hegel, os pensadores burgueses raramente se viram intimidados em defender *abertamente* a sociedade burguesa nascente. Em paralelo a isso, os mesmos pensadores burgueses defendiam *abertamente* os avanços científicos em todos os campos do conhecimento. Criticar a opressão, por exemplo, não era algo que jogava contra os interesses burgueses, pois até então a condenação da opressão significava a condenação da opressão feudal, enquanto que a sociedade burguesa apresentava-se como capaz de libertar os homens não só da opressão feudal, mas de toda opressão. Quando, em 1848, começa a ficar claro que também a sociedade burguesa é extremamente opressora, aquilo que antes era uma **apologética direta**, uma defesa *aberta* da sociedade burguesa, encontra o seu limite⁹⁹.

Após 1848 apenas dois caminhos principais restarão aos pensadores burgueses: falsear a realidade para seguir defendendo a sociedade burguesa, o que na prática significava manter o desenvolvimento da apologética direta, ou então embarcar na onda de crítica à sociedade burguesa, mas de forma que "o bebê seja jogado fora junto com a água do banho", ou seja, de forma que a condenação da opressão burguesa seja vista não como um problema da sociedade burguesa, mas sim como um problema vinculado à natureza humana em geral.

Com o crescimento da influência do marxismo como uma teoria capaz de tecer uma crítica extremamente profunda da sociedade burguesa, a burguesia viu-se muito mais forçada a optar pelo segundo dos dois caminhos apontados. Assim, os pensadores burgueses operaram um processo de transformação da anterior apologética direta do capitalismo em uma **apologética indireta**.

Enquanto que a apologética direta se esforça em manchar e refutar sofisticamente as contradições do sistema capita-

⁹⁹ A partir daqui a base da reflexão se transfere para LUKÁCS, 1959.

lista, em fazê-las desaparecer, a apologética indireta parte precisamente destas contradições e reconhece como um fato sua existência efetiva e sua irrefutabilidade, mas procura explicá-las de tal modo que resultem, apesar de tudo, favoráveis para a existência do capitalismo. Enquanto que o apologista direto trata de apresentar o capitalismo como a melhor das ordens concebíveis, como a culminação definitiva e insuperável da trajetória da humanidade, o apologista indireto assinala toscamente os lados negativos do capitalismo, suas atrocidades, mas representando-os, não como propriedades do capitalismo, senão como qualidades inerentes à existência humana em geral, à vida mesma, sem mais. De onde se segue, necessariamente, que a luta contra estas atrocidades não só se acha condenada de antemão ao fracasso, senão que carece de todo sentido, pois equivale, segundo esta interpretação, a que o homem queira abolir sua própria natureza. (LUKÁCS, 1959: 167)

Schopenhauer é um grande pioneiro desta linha teórica, e isto se expressa inclusive no fato de que, embora suas formulações sejam na sua maioria anteriores a 1848, seu sucesso só se faz patente após esta virada histórica. A ele se seguirão Kierkegaard e Nietzsche, mas aqui ainda estamos falando de toda uma geração que se coloca na trincheira oposta à de Marx, embora não se veja coagida a entrar em batalha frontal contra o marxismo. Somente na medida em que o marxismo ganhar uma repercussão tão significativa que já não possa mais ser ignorada é que entrarão em cena pensadores burgueses cujas formulações darão ao desenvolvimento da problemática da missão social da arte e da arquitetura realmente novos.

Antes, contudo, de dar prosseguimento a essa reflexão a respeito da apologética indireta e de verificar quais desdobramentos ela teve sobre a arquitetura, abriremos um parêntesis para lembrar que o percurso da história não é linear. Vejamos como, ainda no final do século XIX, um importante personagem da história da arquitetura e do pensamento socialista se encaixou de um modo bastante peculiar em todo esse contexto ideológico. Estamos nos referindo a William Morris.

A importância histórica de William Morris é absolutamente consensual nos livros de história da arquitetura, sobretudo, obviamente, nos de história da arquitetura moderna. Mas já o primeiro importante livro sobre história da arquitetura moderna, *Os pioneiros do desenho modernos: de William Morris a Walter Gropius*, de Nikolaus Pevsner e publicado pela primeira vez em 1936, coloca em questão a relação de Morris com o marxismo. Segundo ele, "o socialismo de Morris não está [...] de acordo com os cânones consagrados nos fins do século XIX", pois teria sido "mais influenciado por Morus do que Marx" (PEVSNER, 1980: 29).

Ao que tudo indica, a relação de Morris com o marxismo foi o centro de uma longa polêmica entre alguns teóricos. Segundo Arthur Leslie Morton

Não é mais necessário provar em detalhes que Morris era, em todos os sentidos importantes, um marxista. Essa batalha, e foi uma longa batalha, foi tão completamente ganha que só o invencível ignorante pode contestar o resultado. (MORTON, 1986¹⁰⁰: 45)

O livro de E. P. Thompson a respeito de William Morris, publicado pela primeira vez em 1955, certamente contribuiu imensamente para desfazer esse nó. De qualquer maneira, Morton se baseia realmente em provas bastante inquestionáveis a respeito do interesse de Morris pelo marxismo: sobretudo as cartas trocadas por Morris com amigos no período em que ele estudava *O capital*. Antes, no entanto, de Morris se tornar efetivamente um marxista "em todos os sentidos importantes", ele teve uma trajetória que, em algum sentido, remete à de Lukács. Seu ingresso nas fileiras comunistas se deu também em um contexto de guerra – Morris participou das lutas populares contra a entrada da Inglaterra em guerra contra a Rússia em 1876 e 1878, seu ingresso na Federação Democrática se deu em 1883¹⁰¹ – e em um momento anterior ao estudo mais aprofundado do marxismo:

Me tornei um comunista antes de conhecer qualquer coisa sobre a história do socialismo e seus objetivos imediatos. E tive que começar a trabalhar para ler livros decididamente desagradáveis para mim, e para fazer trabalhos para os quais eu achava que era completamente inapto. (MORRIS, *apud*. MORTON, 1986: 45)

Segundo Morton, é possível reconstituir em detalhes a leitura de Marx realizada por Morris, ela se deu logo após seu ingresso na Federação Democrática, em um momento em que ainda não existia tradução de *O capital* para o inglês e, como tampouco Morris lia em alemão, ele teve de recorrer à edição francesa publicada em fascículos. Suas referências à obra e a Marx sempre apareciam acompanhadas do adjetivo "*great*", ele completou a leitura em menos de dois anos e, quando enviou o livro para um amigo reencaderná-lo em 1884, este amigo anotou em seu diário que "várias seções haviam se perdido pelo constante estudo delas" (*id.*: 45).

¹⁰⁰ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

¹⁰¹ Ver a breve biografia de Morris disponível no *The William Morris Internet Archive*. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/morris/bio/index.htm>. Acesso em 11/06/2013.

Mas o mais importante não é somente o fato, nem a intensidade, nem os detalhes de como Morris leu *O capital* de Marx. O importante é perceber alguns dos elementos apontados por Lukács a respeito da aproximação dos intelectuais com o marxismo: a seriedade, o escrúpulo e a profundidade dessa assimilação de Marx¹⁰². O caso de Morris é, nesses aspectos, bastante interessante. Não sabemos ao certo se pela influência de suas leituras anteriores de Ruskin ou se por quais outros motivos, mas Morris mostrou desde cedo um interesse bastante atípico por elementos do marxismo que não eram os mais em voga naquele momento. Já tivemos a oportunidade de mencionar o fato de que o marxismo foi constantemente mal assimilado pelos círculos marxistas, sobretudo pelos primeiros, como era o caso daqueles frequentados por Morris. Valorizava-se geralmente somente a teoria econômica de Marx, como se o fato de os operários descobrirem teoricamente que (e como) são explorados fosse o suficiente para que se revoltassem e colocassem abaixo o capitalismo.

Morris desde cedo demonstra em seus textos outras preocupações: a fragmentação do homem como consequência da divisão do trabalho, a divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, a alienação e os problemas estéticos. Mas também Morris demonstra aí uma boa dose de ecletismo teórico, pois ele não abre mão de suas posições a respeito do passado medieval, provavelmente informadas por Ruskin, em que se alimentava uma nostalgia pela vida pré-capitalista.

Estas posições de Morris são bastante mal vistas por Engels, com quem Morris estabeleceu relações até mesmo pessoais no período após a morte de Marx, em que Engels fica estabelecido em Londres, mesma cidade em que vivia Morris. Engels só mudará seus conceitos negativos a respeito de Morris no momento em que Morris encabeça a saída de um grupo da Federação Democrática (na época já transformada em Federação Social-democrata) para formar a Liga Socialista (processo no qual participara ativamente também Eleanor Marx, filha de Karl Marx que era extremamente próxima a Engels). Logo, no entanto, a Liga Socialista passa por um racha e a relação de proximidade entre Morris e Engels esfria. O im-

¹⁰² "A relação com Marx é a verdadeira pedra de toque de todo intelectual que leva a sério o esclarecimento da sua própria concepção de mundo e do desenvolvimento social, particularmente a situação atual, a sua inserção nela e seu posicionamento frente a ela. A seriedade, o escrúpulo e a profundidade que dedica a este problema indicam se e em que medida o intelectual pretende, conscientemente ou não, furtar-se a uma clara tomada de posição em face das lutas históricas contemporâneas. As indicações biográficas sobre a relação com Marx, sobre o confronto intelectual com o marxismo, oferecem por isso, em cada oportunidade concreta, uma imagem que, como contribuição à história social dos intelectuais no período imperialista, tem uma certa relevância geral" (LUKÁCS, 2008a: 37).

portante desse curto episódio, segundo Morton, é que Morris demonstra, após essa aproximação a Engels, uma apropriação muito maior do marxismo.

fig. 9: Liga Socialista de Hammersmith, Morris é o quinto da direita para a esquerda, na segunda linha.

Fonte:
<http://www.marxists.org/archiv/morris/photo/hsmithsl.htm>

Morton chega a lançar a hipótese de que Morris tenha tido contato com as *Teses sobre Feuerbach* e com a *Crítica ao programa de Gotha* mesmo antes de sua publicação em alemão, coisa que só pode ter sido possibilitada por seu contato com Engels. Um texto de Morris de 1887 (portanto, um ano antes da publicação das Teses sobre Feuerbach) já afirmava que

[...] se os homens individualmente são criaturas de seu entorno como, aliás, eu penso que são, deve ser a atividade do homem como um ser social, ou da sociedade, se preferir, que constrói o entorno que faz o homem individual ser o que é. O homem pode e cria as condições sob as quais ele vive; deixe ele ser consciente disso, e criá-las sabiamente. (MORRIS, *apud.* MORTON, 1986: 52)

Com relação à *Crítica ao programa de Gotha*, no entanto, a referência é ainda muito mais evidente. Ela aparece já em 1885 (portanto no período em que Morris estava bastante próximo de Engels), sendo que a *Crítica* só foi publicada pela primeira vez em 1891. Sua aparição se dá nas notas de Morris ao *Manifesto da Liga Socialista*, em que Morris praticamente parafraseia uma famosa passagem do texto de Marx. Diz Morris:

O fim que o verdadeiro socialismo define para nós é a realização da absoluta igualdade de condições auxiliada pelo desenvolvimento de uma variedade de capacidades, de acordo com o lema, *de* cada um de acordo com sua capacidade, *para* cada um de acordo com sua necessidade; mas talvez seja necessário, e provavelmente será, atravessar um período de transição, durante o qual a moeda ainda vai ser muito usada como meio de troca, muito embora ela não mais carregará a marca da mais-valia. (MORRIS, *apud.*, MORTON, 1986: 53)

Morris teria se tornado, a partir de então, um verdadeiro pioneiro nas reflexões sobre a *transição socialista* entre os marxistas de sua época. Até mesmo seus romances, como o famoso *Notícias de lugar nenhum*, de 1890, são uma expressão muito clara disso, em que Morris desenvolve seu argumento não como uma utopia simplesmente inventada e sem fundamento, mas como uma tentativa de imaginar o caminho concreto da emancipação humana.

Esse interesse de Morris pelo futuro se torna algo de muito interessante se pensarmos que sua maior deficiência com relação ao marxismo anteriormente, segundo a opinião de Engels, era justamente sua nostalgia com relação ao passado medieval. Morris se mostra, assim, como um pioneiro na reflexão marxista sobretudo no campo da arte e da arquitetura, cuja influência segue viva até hoje em pensadores como Sérgio Ferro, para o qual Morris é uma grande referência no sentido de pensar a arte como manifestação da "alegria no trabalho".

Voltando à trajetória da apologética indireta do capitalismo, veremos que o início do século XX faz surgir em cena novos personagens. Simmel é um pensador que se encaixa exatamente neste contexto. Diferente das gerações anteriores, Simmel já não mais ignora o materialismo dialético. Embora também ele combata o materialismo, o faz apropriando-se de conquistas de Marx obtidas através deste método e apresenta sua concatenação dessas conquistas inseridas no bojo de sua crítica cultural do capitalismo (dentro também de suas concepções idealistas, obviamente). Ao realizar esse procedimento, Simmel em nenhum momento condena a existência do marxismo, o que ele faz é sugerir a necessidade de um "aprofundamento" das questões levantadas por Marx. A Economia é um exemplo típico disso, que aparece em toda sua obra. Na *Filosofia do dinheiro* Simmel chega a afirmar que se trata de

construir um piso debaixo do materialismo histórico, de tal modo que, conservando seu valor explicativo o enquadramento da vida econômica entre as causas da cultura espiritual, se reconheça naquelas mesmas formas econômicas o resultado de valorações e correntes mais profundas e de premissas psicológicas e até metafísicas. (SIMMEL, *apud*. LUKÁCS, 1959: 366)

Da economia e da sociologia interessam para Simmel apenas os aspectos mais superficiais, o que aparece invertido na forma de um anúncio de que sejam "mais profundos" – dentro de uma lógica subjetivista obviamente que os elementos subjetivos são "mais profundos" que os objetivos. Ao se preocupar com os reflexos

subjetivos da economia, temas como o fetichismo da mercadoria também começam a ganhar uma interpretação burguesa e idealista. Para Simmel,

"O 'caráter fetichista' que Marx atribui aos objetos econômicos na época da produção de mercadorias não é senão uma variante específica deste destino geral de nossos conteúdos culturais" [SIMMEL, *apud.* – trecho de *Fragmente und Aufsätze*]. O "aprofundamento" do materialismo histórico consiste, pois, em subsumir seus resultados sob o esquema [...] que neste caso se manifesta como o irredutível antagonismo entre a subjetividade e os frutos da cultura, entre a alma e o espírito. E neste antagonismo reside, segundo Simmel, a verdadeira tragédia da cultura. (LUKÁCS, 1959: 367)

Outro nome importante que se encaixa neste contexto é o do sociólogo Ferdinand Tönnies, que já em 1887 publica uma obra extremamente influente sobre o pensamento social deste período. Trata-se do conhecido *Comunidade e sociedade* [*Gemeinschaft und Gesellschaft*]. Nele, da mesma maneira que Simmel,

Tönnies é [...] o primeiro sociólogo alemão que não rechaça a *limine* a Marx, senão que trata de reelaborá-lo, colocando a contribuição para seus fins burgueses. [...] O que não significa, longe disso, que Tönnies reconheça o marxismo nem que o compreenda. "Eu não reconheci nunca como exata – diz – a teoria ricardiana-robertiana-marxista do valor, sob a forma em que aparece exposta, mas sim sua essência e seu pensamento medular" [TÖNNIES, *apud.* – trecho de *Gemeinschaft und Gesellschaft*]. Afirmação que, unida a identificação de Marx com Ricardo e Rodbertus, demonstra quão mal Tönnies compreendia o marxismo. (LUKÁCS, 1959: 478)

E ainda,

A contraposição entre a sociedade primitiva sem classes e o capitalismo, corporificado no curso do desenvolvimento econômico-social, forma a base desta sociologia. (LUKÁCS, 1959: 478)

Com Tönnies entra finalmente em cena explicitamente o que Lukács chamou de **anticapitalismo romântico**. Segundo Lukács, esta é uma das posições que mais ganhará fôlego no seio do pensamento burguês neste período, e é a posição que defende justamente a existência da contraposição que forma a base da sociologia de Tönnies: contra as mazelas capitalistas aponta-se como alternativa não um avanço progressista para a sociedade socialista, mas sim um retorno ao passado pré-capitalista no qual o homem era supostamente "mais completo". Isto se expressa do pensamento de Tönnies justamente na oposição entre "comunidade" (pré-capitalismo) e sociedade (capitalismo). Para Tönnies, assim, "a 'sociedade' é o capitalismo, visto pelos olhos do anticapitalismo romântico". Contudo, a crítica

à "sociedade", muito embora seja carregada de nostalgia pelas formas anteriores (comunitárias) não encontra meio para defender um retorno ao passado:

Sua posição serve de base para uma crítica da cultura na qual, ainda que se destacassem com força os traços problemáticos e negativos da cultura capitalista, se sublinha ao mesmo tempo o caráter inevitável, fatal, do capitalismo. (LUKÁCS, 1959: 479)

Ainda segundo Lukács

Esta contraposição não tem, certamente, nada de original, mas adquire aqui uma significação metodológica pelo fato de que Tönnies, partindo dela, chega ao contraste entre a "civilização" e a "cultura", de importância tão decisiva para a sociologia alemã posterior. (LUKÁCS, 1959: 479)

Toda esta **crítica cultural** que tem seus fundamentos mais importantes em Simmel e em Tönnies formará a base teórica da qual partirá não só o pensamento mas fundamentalmente a prática da reforma cultural promovida pela Werkbund alemã e, posteriormente, pela Bauhaus¹⁰³. Nas palavras do arquiteto Hermann Muthesius, homem-chave na fundação da Werkbund, assim era enxergado o desafio colocado para a questão da missão social da arte e da arquitetura em 1907:

A fragmentação e confusão que ainda pode, no momento, ser observada em nossa vida econômica é apenas um reflexo da fragmentação da vida moderna em geral. A liberdade que a abertura do mundo trouxe ao indivíduo também [...] acabou com o desenvolvimento tranquilo da humanidade [...]. Alcançar novamente essa harmonia interior da alma é [...] a questão mais fervorosa de nossa época. (MUTHESIUS, *apud*. SCHWARTZ, 1996¹⁰⁴: 15)

Vê-se que é uma crítica completamente carregada com os termos da crítica cultural de Simmel e Tönnies e que já se coloca como algo extremamente recuado com relação às posições de Schiller do final do século XVIII: enquanto que Schiller via no campo cultural um reflexo da divisão capitalista do trabalho, Muthesius está vendo o inverso, ou seja, a fragmentação da vida econômica como reflexo da fragmentação cultural.

Como consequência dessa inversão, uma segunda inversão: enquanto Marx acreditava no posicionamento da produção como *momento predominante* da relação dialética entre produção e consumo, os pensadores burgueses em questão colo-

¹⁰³ A partir daqui a base das reflexões se transfere para SCHWARTZ, 1996, cujas formulações analisaremos sob a luz do raciocínio que vínhamos construindo através do recurso a Lukács.

¹⁰⁴ Todas as citações dessa obra foram traduzidas de forma livre pelo autor dessa dissertação.

carão toda a ênfase de suas preocupações sobre o campo do consumo. Desta forma, no segundo encontro anual da Werkbund o discurso do arquiteto Theodor Fischer expunha que

O que chamamos de "forma moderna de produção" merece uma longa explicação aqui. Ela é, por assim dizer, um conjunto de fios tão atados que nem o começo nem o final de cada fio individual pode ser identificado. O trabalho da máquina simplifica a produção em massa; isso depois retroage sobre o trabalho; ambos acarretam a divisão do trabalho, não apenas a divisão do trabalho dentro da produção em si, mas sobretudo, o que nos interessa mais, *a divisão do trabalho do inventor [Erfinder], do produtor [Erzeuger] e do vendedor [Verkäufer]*. (FISCHER, *apud*. SCHWARTZ, 1996: 49)

E ao fechar sua fala, Fischer é ainda mais incisivo: "A produção em massa e a divisão do trabalho não são, me parece, por si só nocivos", mas "aquela divisão do trabalho que se evidencia no resultado da separação dos *inventores, produtores e vendedores*, contudo, reside mais fortemente em nossos corações" (*id.*). Da mesma maneira Walter Gropius, em um texto publicado em 1913, faz menção ao "antigo artesão" que "reunia todos os três aspectos do trabalho em uma pessoa – *o técnico, o vendedor e o artista*" (*id.*).

Esta colocação da figura do vendedor na equação da divisão do trabalho parece completamente despropositada se não se percebe a preocupação que se encontra por trás da questão: para o pensamento que está se desenvolvendo nesse meio, a alienação não é um problema da produção, mas sim do **consumo**. Nas palavras de Hermann Muthesius isso fica indiscutivelmente claro:

Um perigo da produção em massa consiste na nova relação que ela introduz entre produtores e consumidores. Enquanto que a manufatura artesanal era sempre executada de acordo com os desejos específicos, precisos, do consumidor, fornecedores de produtos produzidos em massa produzem para um público grande e desconhecido, cujos desejos o fabricante pode apenas adivinhar. Com a produção artesanal [...] uma troca de visões entre o comprador e o produtor sempre ocorre. O produtor aconselha o consumidor sobre a correção técnica [...]. Mas através da produção em massa um completo estranhamento [*Entfremdung*] entre produtor e consumidor se desenvolveu. Os dois não são mais familiares entre si. (MUTHESIUS, *apud*. SCHWARTZ, 1996: 50)

Este tema não era somente um desdobramento das ideias de Simmel operado por arquitetos e artistas. O próprio Simmel estava desenvolvendo, na época, exatamente as mesmas conclusões. Quando Simmel discute a questão da alienação na *Filosofia do dinheiro*, assim ele situa os dois polos mais importantes da discussão:

"Se quisermos restringir a causa [da divergência entre cultura subjetiva e objetiva] e sua magnitude atual em um único conceito, esse conceito é o da *divisão do trabalho*, nos termos da sua importância no interior da produção bem como do consumo" (SIMMEL, *apud.* SCHWARTZ, 1996: 52). Assim, segundo a análise de Frederic Schwartz, "Simmel reestabelece as coordenadas para uma discussão da mercadoria tornando o consumo o fato social básico de sua existência" (SCHWARTZ, 1996: 53).

Mas o fato mais interessante de todo esse debate é a consequência *prática* disso tudo no trato da discussão da *missão social da arquitetura*. Quando ainda vigorava o período da Werkbund, Walter Gropius propõe uma formulação em que o trabalhador aparece como consumidor dos seus meios de produção (consumidor, ainda que não *possuidor*). Ele não precisa possuí-los, desde que sejam bons para o seu consumo (como "consumo produtivo", expressão de Marx que aparentemente não é utilizada por Gropius, mas cujo sentido parece ser próximo). Trabalhadores que consomem bons meios de produção, mesmo sem possuí-los, poderiam, segundo esta proposição de Gropius, alcançar novamente a alegria no trabalho. Nas palavras do próprio arquiteto:

Do ponto de vista social, não é indiferente se o trabalhador fabril moderno trabalha em barracões industriais ermos e feios ou em espaços bem proporcionados. Aonde a sua oficina é aperfeiçoada pelo artista e assim corresponde ao sentimento de beleza inato que todos têm e que anima a monotonia do trabalho mecânico, ele trabalhará mais prazerosamente na criação cooperativa de valores comuns. Assim, com satisfação crescente, o espírito de trabalho [*Arbeitsgeist*] e a eficiência do negócio crescerão. (GROPIUS, *apud.* SCHWARTZ, 1996: 56)

É por essa via, através destes argumentos, que a fábrica de turbinas da AEG, projetada por Peter Behrens (professor de Gropius), se tornará uma referência em termos de concepção de uma arquitetura que cumpre com uma importante "missão social". Gropius, e depois Le Corbusier, chamarão esta fábrica de "catedral do trabalho" (ver SCHWARTZ, 1996: 181 e a nota 131 ao final). Mas as questões colocadas tanto nesta fábrica quanto na fábrica Fagus, esta última atribuída geralmente ao próprio Gropius, vão, no que tange à questão da missão social da arquitetura, muito além desta proposição.

Com base em toda a discussão que colocava no centro da problemática da alienação e da fragmentação da cultura a questão do consumo, Gropius manterá sua atenção fixada na possibilidade de encontrar um espaço para a reforma cultural justamente na esfera do *comércio*. Esta história, que é cheia de mediações e problemas – que vão desde o conflito entre pequenas empresas e grandes monopó-

lios até a posição dos designers e artistas diante das primeiras leis de *copyright* na Alemanha – não cabe aqui com detalhes, mas aparece extremamente bem reconstituída e interpretada na obra de Frederic Schwartz. O importante para nós é ressaltar a questão de que, por trás do chamado "modernismo heroico" de Gropius e das primeiras gerações de arquitetos modernos, não existe nenhum heroísmo, mas sim o mais profundo *conformismo*.

Gropius se revela, no início do século XX, extremamente encantado pela capacidade de Peter Behrens de ter alcançado uma esfera completamente nova com seu projeto para a fábrica da AEG. Nas palavras do próprio Gropius

O caráter completamente novo dos edifícios industriais deve estimular a fantasia viva do artista, porque ele não é restringido pelas formas tradicionais. E quanto menos a originalidade da linguagem formal é limitada em seu desenvolvimento, mais a estrutura terá o poder da propaganda para o seu proprietário. [...] Um exterior digno reflete justamente sobre o caráter da empresa inteira. E a atenção do público certamente será mais intensivamente capturado pela beleza artística de uma fábrica, pela silhueta original, impressionante, do que através da propaganda e dos signos da companhia. (GROPIUS, *apud.*, SCHWARTZ, 1996: 180)

Segundo Schwartz, encantava a Gropius a forma como Behrens relacionou plasticamente o logotipo da AEG (cujo desenho é de autoria do mesmo Behrens), que tem a forma de um hexágono, com a fachada da edificação, que é coberta por uma abóbada sextavada. O interesse, no entanto, não era meramente estético. O que estava se processando na prática e na consciência dos arquitetos dessa época era o problema de como encontrar um caminho para dar vazão às intenções formais da reforma cultural defendida por eles, ao mesmo tempo em que o conteúdo dessa reforma ia sendo moldado pelas respostas encontradas pelo caminho. Como tão bem identificou Robert Mark: "A arquitetura monumental expressa uma fusão de arte, cultura, necessidades sociais, mecenato e tecnologia" (MARK, 2002: 15 - tradução livre do autor).

Dentre todas estas questões, a do mecenato e a das necessidades sociais eram, sem dúvida, aquelas que se encontravam completamente em aberto na virada do século XIX para o XX. A figura do arquiteto separado, que nascera por volta do século XII nas mesas de negociações com comissões de mecenas, decidindo a forma das catedrais, encontrava-se agora, na entrada do século XX, cada vez mais órfão de um bom mecenas, uma vez que os motivos sociais que impulsionavam a construção de catedrais com arquitetura historicista já faziam cada vez menos sentido para a organização do capitalismo tornado monopolista.

Gropius, e também Le Corbusier, aparecem com destaque nesse processo porque souberam dar vazão a este dilema. Mas podemos tomar ainda um outro exemplo levantado por Schwartz, o de Bruno Taut e sua Casa de Vidro. Segundo Schwartz

a importância da Casa de Vidro reside menos no uso ao qual ela foi destinada [...] do que na relação entre os propósitos muito diferentes que ela administrou para servir simultaneamente. Uma mirada na história dos projetos mostra que Taut provavelmente não concebeu ela como essencialmente comercial por natureza, mas sim achou que fazê-la, em última análise, servia aos seus próprios interesses. Porque a Casa de Vidro, ao que parece, não foi realmente patrocinada pelas indústrias de vidro de qualquer modo; Ao contrário, Taut concebeu o projeto junto com Scheerbart e *então* foi atrás de buscar fundos de empresas que poderiam tirar proveitos recebidos com a exposição de seus produtos. Ao final seus gastos não foram completamente cobertos¹⁰⁵. Nenhum empresário buscou o artista para dar a seus bens a aura de arte; pelo contrário, Taut percebeu que só poderia encontrar fundos para sua utopia arquitetônica na medida em que isso pudesse servir a necessidades de negócio particulares, e que estas necessidades não eram nem estéticas nem técnicas, mas comerciais. Isso deve ter sido desgostoso para Taut – ele certamente nunca demonstrou o entusiasmo de Gropius para a propaganda – mas ele obviamente estava consciente de que a função comercial era uma das bases da inovação arquitetônica e que a propaganda era uma das rotas de acesso da arte ao mercado, um fundamento para sua “cidadania”. A questão de fundo não é qual interesse – o técnico, o comercial, o estético – representa a verdadeira força por trás da Casa de Vidro, mas sim a forma como elas se combinaram para permitir que a obra fosse construída efetivamente. (SCHWARTZ, 1996: 187)

Do mesmo modo a Fábrica Fagus, de Gropius, possui uma história nada heroica: Schwartz mostra como Gropius sequer foi contratado para projetar a fábrica, mas apenas para desenhar seu prédio administrativo, sendo que inclusive o seu cliente (Carl Benscheidt, dono da fábrica) se refere ao trabalho nos termos de que ele deveria “dar ao complexo um aparência de bom gosto” (BENSCHIEDT, *apud*. SCHWARTZ, 1996: 188). Em outras palavras, o interesse de Benscheidt pelo desenho de Gropius sequer roçava na questão de proporcionar aos trabalhadores um espaço bem proporcionado para resolver a questão da alienação do trabalho. O que ele queria, muito antes, era um desenho que pudesse dar ao seu novo ne-

¹⁰⁵ Taut e seu sócio Franz Hoffmann tiveram que cobrir esse déficit, 20.000 Reichmarks, dos seus próprios bolsos. Esta importante informação foi trazida a luz por Angelika Thiekötter in Thiekötter et al., *Kristallisationen, Splitterungen*, pp. 15-16. [A nota é parte da citação].

gócio uma imagem publicitária forte. Não por acaso a "aparência de bom gosto" oferecida por Gropius se transformou, imediatamente, no logotipo da empresa.

fig. 10: Logotipo da fábrica Fagus, na qual repousa a fachada de Gropius.
Fonte: SCHWARTZ, 1996: 189

Os exemplos são muito numerosos. Sérgio Ferro denuncia mais um:

Mies Van Der Rohe, quando propõe a não especificidade dos espaços, desce à crueza enquanto arquiteto a serviço do capital (quase tautologia). Desenha espaços vendáveis, cumpre sua missão; o que deles é feito não o ocupa. E, por isso, é capaz de passar do monumento (felizmente destruído) a Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht ao Seagram's building. (FERRO, 2006: 110)

O que se vê aí, em todo este debate cultural pós-1848, é um resgate das concepções humanistas que floresceram no pensamento burguês progressista (desde os iluministas ingleses, passando por Schiller, até Hegel), mas agora aparecendo de um modo completamente submerso em conformismo perante a situação dada. A proposta de Gropius para superar a alienação do trabalho através de um bom desenho da edificação fabril é apenas um engodo muito mal formulado e uma proposição extremamente empobrecida perante a proposta, ainda que extremamente idealista, de Schiller de superação das consequências da divisão do trabalho pela educação estética do homem. É uma proposição tão pálida perante o autêntico humanismo burguês que, ao fim e ao cabo, Gropius aparece mais preocupado em melhorar a eficiência do negócio do que em efetivamente superar a condição alienada do trabalhador assalariado.

O nascimento da forma da arquitetura moderna, assim, não é o produto de nenhuma reforma cultural profunda que brotou da genialidade de uma "vanguarda" teoricamente bem fundamentada e orientada por objetivos claros, socialmente referenciados. Ele é muito antes um processo de adaptação dos arquitetos aos pressupostos colocados pelo desenvolvimento capitalista. Segundo Schwartz: "Duas décadas depois, o Fascismo iria realizar a estetização da política; a Werkbund representou por sua vez a estetização da economia" (SCHWARTZ, 1996:

120). Isso tudo somente confirma a afirmação de Lukács, embora ela tenha um caráter bastante geral, segundo a qual

Por justificada que tenha sido toda crítica da arquitetura desde meados do século XIX aproximadamente, nenhuma destas críticas conseguiu chegar ao centro da questão, à decadência da missão social da arquitetura em consequência da existência humana no capitalismo. Isto era impossível já pelo fato de que a decisão de abandonar o ecletismo historicista partia em grande medida das posições de um capitalismo "puro" que já não tem que buscar apoio ideológico algum no passado pré-capitalista. Como é natural, nas diversas correntes da nova arquitetura eram diversos os motivos que, de um modo imediato, desempenhavam o papel decisivo. Mas o decisivo é que, dada a decomposição da missão social, a tarefa básica de criar um espaço para o homem por meio da transposição das potências construtivas da edificação em visualidade ficava aqui tão recusada ou ignorada – ainda que com outras motivações – quanto no academicismo depreciado, pomposo e comercial. Assim, por detrás da radical eliminação de todas as tradições, por detrás da chamada a uma arquitetura "pura", se encontra o espírito do conformismo exatamente igual à época do ecletismo, ainda que com outros conteúdos e outras formas, de acordo com a mudança social. E não podia ser de outro modo porque, como mostramos, o princípio afirmativo é essencial à arquitetura. Como a arquitetura deste período estava obrigada a aceitar e afirmar um capitalismo essencialmente inumano, o princípio de inumanidade tinha que servir como fundamento de sua concepção espacial, ou, melhor dizendo, como fundamento de sua aniquilação arquitetônica do espaço estético-arquitetônico, para substituí-lo por um espaço puramente desantropomorfizador. (LUKÁCS, 1967a: 137)

Por outro lado, o que Lukács chama de "missão social da arquitetura" é o ponto onde podemos ver acesa uma chama de esperança no futuro da arquitetura. Este será o tema do próximo e último capítulo, mas deixaremos já aqui o seu fundamento:

Hegel [...] subestima teoricamente a missão social [das demais artes] que determina sua forma e seu conteúdo. Se os dois elementos são colocados em uma proporção correta [...] essas contradições e sua unidade aparecem na arquitetura como caso extremo da realização artística da missão social. O salto qualitativo consiste em que um edifício consegue realizar essa função totalmente sem roçar sequer com suas formas o mundo do estético, enquanto que as demais artes, se não satisfazem as normas estéticas, não podem ter uma tal neutralidade do ser. Sem dúvida é possível que uma obra literária, uma peça musical, um quadro, etc., realizem sua função social mesmo sem possuir valor artístico. Mas nesse caso se tem uma aparição aberta na própria obra da contraditoriedade implícita nesse contexto; podemos tomar como exemplos *A cabana do pai Tomás*

ou *Abaixo as armas!*, novelas medíocres ou ruins que promoveram com êxito uma importante tarefa social. Em troca, a casa de aluguel da antiga Roma não era um objeto esteticamente mau, mas se encontrava simplesmente fora do âmbito da estética. Esta possibilidade [...] indica o salto qualitativo. (LUKÁCS, 1967a: 87)

Cap. 10 | A responsabilidade social do arquiteto

"O homem deve conquistar sua própria liberdade através de sua própria ação. Mas ele só pode fazê-lo porque toda sua atividade já contém, como parte constitutiva necessária, também um momento de liberdade"

| LUKÁCS, 2009: 242

Embora tenhamos dado a essa dissertação um título que sugere haver em Lukács um estudo a respeito da *responsabilidade social do arquiteto*¹⁰⁶, a própria pesquisa revelou que o filósofo jamais escreveu uma só linha sobre o tema. Temas como a "missão social da arquitetura", esses sim foram objeto de reflexão de Lukács, como acabamos de ver no capítulo anterior. Mas vincular suas reflexões à problemática da responsabilidade social específica do arquiteto foi uma escolha nossa, pela qual nos responsabilizamos inteiramente. O motivo de o termos feito é simples: de toda as reflexões possíveis a respeito da arquitetura, ainda mais dentro do campo do marxismo, para um arquiteto sempre restará a questão "O que fazer?". Assim, esse capítulo final, diferente de todos os demais, expressa

¹⁰⁶ Como veremos, a expressão "responsabilidade social" é uma expressão utilizada pelo próprio Lukács (não referindo-se à arquitetura, mas à filosofia). Não chegamos a pesquisar de que modo se operou a tradução dessa expressão. Essa nota, contudo, tem o intuito de afirmar que a escolha da expressão "responsabilidade social" tem uma componente consciente de nossa parte: sabemos que "responsabilidade social" se tornou um jargão de mercado: "responsabilidade social da empresa", etc. Contudo, como afirmava Florestan Fernandes, "O debate terminológico não nos interessa por si mesmo. É que o uso das palavras traduz relações de poder e relações de dominação" (FERNANDES, 1984: 8). Florestan defende que se deve disputar o sentido da palavra "revolução", e nós achamos o mesmo a respeito da expressão "responsabilidade social", embora essa última nem de longe tenha importância histórica semelhante à primeira. O argumento de Florestan, contudo, cabe aqui perfeitamente: "Se a massa dos trabalhadores quiser desempenhar tarefas práticas específicas e criadoras, ela tem de se apossar primeiro de certas palavras-chave (que não podem ser compartilhadas com outras classes, que não estão empenhadas ou que não podem realizar aquelas tarefas sem se destruírem ou sem se prejudicarem irremediavelmente). Em seguida, deve calibrá-las cuidadosamente, porque o sentido daquelas palavras terá de confundir-se, inexoravelmente, com o sentido das ações coletivas envolvidas pelas mencionadas tarefas históricas" (FERNANDES, 1984: 9-10).

muito mais as reflexões próprias do autor dessa dissertação do que um ato de trazer à tona os questionamentos lukacsianos ou marxianos para o campo da arquitetura.

Em se tratando de uma conclusão de nossas reflexões, no entanto, certamente já não é mais uma tarefa fácil desligar, ou separar, o que são os questionamentos lukacsianos do que são as reflexões do autor dessa dissertação, uma vez que todos os questionamentos lukacsianos presentes nessa dissertação só se fizeram presentes pela mediação do autor, que as selecionou e organizou. Como é costumeiro falar no meio acadêmico: toda citação é uma interpretação. Por isso, ainda que a intenção aqui seja a de desenvolver reflexões próprias, começaremos invocando novamente algumas problemáticas do filósofo para que, a partir delas, possamos finalmente tirar algumas conclusões as quais julgamos importantes.

Como dito, Lukács nunca sistematizou nenhuma reflexão sobre a *responsabilidade social do arquiteto*, mas, em sendo ele um filósofo e não um arquiteto, ele já se embrenhou no problema da *responsabilidade social do filósofo*. Um texto seu, que não se sabe ao certo a data de redação e que nunca foi encaminhado pelo autor para publicação¹⁰⁷, recebe precisamente esse título, e traz para nós alguns elementos interessantes.

O texto *A responsabilidade social do filósofo*, segundo José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho, foi importante na trajetória do último Lukács, marcando a transição de seus estudos estéticos para os estudos ontológicos, mediada pelo projeto de uma ética nunca redigida (LUKÁCS, 2009: 11). Ainda segundo os dois brasileiros, estudiosos de Lukács,

ele [o texto] contém uma referência positiva ao termo "ontologia do homem", quando dela "desaparece qualquer transcendência sobre-humana"; ora, pode-se constatar que até (incluída) a *Estética I*, terminada em 1962, Lukács sempre empregava o termo "ontologia" numa acepção negativa, ou seja, como expressão de um ponto de vista abstrato e anti-histórico. Após a redação da *Estética I*, influenciado pela leitura da obra ontológica de Nicolai Hartmann, Lukács não só passa a empregar este termo de modo positivo, mas também empenha-se, como já observamos, na redação de uma "ontologia do ser social". (NETTO; COUTINHO, in LUKÁCS, 2009: 11)

¹⁰⁷ O referido texto, segundo José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho, foi encontrado nos anos 1980, quando Lukács já era falecido, e estima-se que sua redação seja do final da década de 1950 ou do início da década de 1960. (ver a "Apresentação" dos dois autores brasileiros à coletânea de textos *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*: LUKÁCS, 2009)

A acepção negativa ao termo "ontologia" certamente decorre do histórico desse termo dentro da filosofia: a ideia de uma ontologia sempre esteve ligada ao pensamento idealista, que separa o "ser-em-si" (portanto ontológico) do mundo fenomênico. Assim Lukács refere-se a esse problema quando ele se relaciona ao problema da ética:

é próprio da ética moderna – especialmente aquela que se desenvolveu sob a influência, primeiro, de Schopenhauer e, depois, de Kierkegaard – acentuar que o comportamento ético do sujeito "derrelito" na vida, distanciando-se de tudo o que é histórico-social, direciona-se para alcançar o ser ontológico, em nítida oposição a todo o existente. (2009: 203)

Ainda segundo Lukács, "põe-se como fundamento da ética a completa independência entre dois 'mundos', o do ser e o do dever-ser" (2009: 204). E mais, nessa "ética moderna":

Pressupostos e consequências, mesmo as puramente espirituais, pertencem inteiramente ao mundo fenomênico e, portanto, estão incondicionalmente submetidos às conexões inexoráveis da causalidade. No entanto, o *actus purus* da decisão ética é um númeno, um momento da existência inteligível do homem, completamente independente do fenômeno e de sua causalidade. (LUKÁCS, 2009: 204)

O próprio texto sobre a responsabilidade social do filósofo acaba por revelar porque Lukács decide escrever uma *Ontologia* se sua intenção, no fundo, era escrever uma ética: sem limpar o campo da ontologia, uma ética de fundo marxista não se tornaria possível. Nós mesmos já aludimos, evidentemente que de forma muito "*en passant*", os motivos pelos quais a ontologia se interpõe à ética em Lukács: o motivo é a posição da categoria trabalho no estudo do desenvolvimento do ser social. A citação positiva que Lukács faz a respeito do termo "ontologia" no texto *A responsabilidade social do filósofo* está inserida exatamente nesse contexto:

o trabalho, mediante o qual o homem se torna homem, faz de si mesmo um homem, só pode adquirir um significado universal se é considerado literalmente como trabalho físico (que é, ao mesmo tempo, também espiritual, demiurgo da espiritualidade), ou seja, se da ontologia do homem desaparece qualquer transcendência sobre-humana. (LUKÁCS, 2009: 217)

Se a citação for lida ao contrário, podemos extrair dela também a seguinte reflexão: somente eliminando da ontologia do homem qualquer transcendência sobre-humana é que se pode conceber o trabalho como uma categoria com significado universal, ou seja, como trabalho intelectual, mas também sobretudo físico, trabalho transformador da realidade objetiva. Em nossa opinião, é por esse caminho

que Lukács pretendia chegar a uma ética marxista, uma vez que somente concebendo o trabalho como uma categoria com significado universal e livre de qualquer transcendência é que se pode conceber a transformação do mundo dos homens como uma tarefa inscrita no reino das *possibilidades* abertas pela própria realidade objetiva.

Por isso, no mesmo texto, Lukács afirma que:

O marxismo [...] enfatiza que, também em relação ao futuro, são os próprios homens que fazem a sua história; que eles mesmos e o sistema de relações em que vivem com seus semelhantes são produtos da sua própria atividade; que todos os conteúdos e formas do futuro resultam e resultarão do concreto vir-a-ser da humanidade, independentemente do fato de que este processo ocorra com verdadeira ou falsa consciência. [...] O fato de que decorram, de tudo isso, gradações específicas no que tange à responsabilidade torna-se visível, cremos, já a partir deste sumário esboço. (LUKÁCS, 2009: 220)

O "concreto vir-a-ser da humanidade" é completamente diferente do "dever-ser" da tradição filosófica idealista. O "dever-ser" traz dentro de si uma essencialidade, uma substancialidade pré-determinada, uma vez que o idealismo filosófico não consegue conceber a história sem uma teleologia. Como vimos no início do capítulo 3, somente o marxismo identifica a teleologia como uma categoria restrita e exclusiva do *trabalho*. A concepção de Lukács a respeito da "substancialidade" é completamente diferente da do idealismo:

A substancialidade não é uma relação estática-estacionária de autoconservação, que se contraponha em termos rígidos e excludentes ao processo do devir; ao contrário, ela se conserva em essência, mas de modo processual, transformando-se no processo, renovando-se, participando do processo. Os valores autênticos que surgem no processo da socialidade só se podem manter e conservar dessa maneira. Naturalmente, é preciso renunciar radicalmente à validade "eterna" dos valores, transcendente ao processo. Todos os valores, sem exceção, nasceram no curso do processo social, num estágio determinado, e precisamente enquanto valores. Não que o processo tivesse realizado um valor em si "eterno"; ao contrário, os próprios valores experimentam, no processo da sociedade, um surgimento real e, em parte também um desaparecimento real. A continuidade da substância no ser social, porém, é a continuidade do homem, de seu crescimento, de seus problemas, de suas alternativas. E, na medida em que um valor, na sua realidade, nas suas realizações concretas, entra nesse processo, torna-se um componente ativo dele; na medida em que encarna um momento essencial de sua existência social, conserva-se com isso e através disso a substancialidade do próprio valor, sua essência e sua realidade. [...] A constância de determinadas colocações éticas ou de possi-

bilidade de objetivação no campo da arte é um fenômeno tão marcante quanto o surgir ou o passar dessas colocações e dessas possibilidades. (LUKÁCS, 2012b: 413-4)

Dessa maneira, a "essência" ou a "substância" da arquitetura enquanto manifestação artística não tem validade eterna nem é "transcendente ao processo". É, na verdade, uma essência construída historicamente e que participa do processo, mesmo em seu período de maior decadência, que é, segundo Lukács, o do capitalismo.

Assim, por mais que a hostilidade do capitalismo às artes tenha se expressado da maneira mais severa justamente sobre a arquitetura¹⁰⁸, vale lembrar mais uma vez a famosa frase Bertold Brecht segundo a qual "nada é impossível de mudar". Ou então, invocar uma frase de Lenin sempre mencionada pelo último Lukács: "Não existe situação absolutamente sem saída" (LENIN, *apud*. LUKÁCS, 2010a: 241).

Vimos ao final do capítulo 8 que a arquitetura encontra-se impossibilitada de se manifestar artisticamente no capitalismo porque "a ruptura arquitetônica com a fetichização não poderia ter lugar senão colocando em vez do aniquilado espaço próprio do homem outro espaço próprio faticamente novo". No capítulo 6 vimos que a arquitetura possui uma relação com a mimesis completamente diferente das demais artes. Reproduziremos a citação de Lukács a esse respeito novamente aqui:

A arquitetura é uma arte criadora de mundo, que não se refere, contudo, diretamente aos homens, e, sobretudo, não aos indivíduos, ainda que crie para o homem – mas somente na sua condição de membro de uma coletividade social – um mundo circundante adequado, que é realmente espacial e evoca ao mesmo tempo visualmente aquela adequação. No mundo conformado pela obra arquitetônica não pode, contudo, apresentar-se o homem mesmo como objeto da mimesis. Precisamente a produção de um mundo circundante realmente espacial, e ao mesmo tempo adequado ao homem, exclui uma conformação artística desse tipo: como homem real ele penetra em tal "mundo",

¹⁰⁸ Juarez Duayer encontrou essa afirmação sendo feita de forma bastante categórica não somente na *Estética* de Lukács, mas também em sua *Ontologia*, o que revela, segundo ele, que a análise de Lukács sobre a arquitetura ganha "uma amplitude e contornos muito mais decisivos". Na *Ontologia* Lukács afirma que: "Se me fosse permitido recordar minha obra de um ponto de vista metodológico, diria que eu tentei, por exemplo, mostrar como o desenvolvimento capitalista – pelas razões aqui indicadas por Marx – trouxe consigo, por um lado, um florescimento musical jamais ocorrido anteriormente, mas por outro lado representou para a arquitetura a fonte de problemas cada vez mais graves e cada vez mais sem solução" (LUKÁCS, *apud*. DUAYER, 2008: 173).

e sua relação adequada com ele não é sua mimesis, mas sua existência real nele. (LUKÁCS, 1967a: 117)

Esse é um dos traços mais característicos da peculiaridade do reflexo estético arquitetônico com relação às demais artes. Lukács afirma ainda que

Depende da estrutura interna de cada arte – com a exceção da arquitetura – o modo como a particularidade se insere na contradição viva com o geral (social, humano), para elevar-se assim nessa dialética até a particularidade artística. A arquitetura, que por princípio só expressa afirmação, pode sem dúvida aniquilar a singularidade privada, mas não pode superá-la desse modo. (LUKÁCS, 1967a: 156)

O modo de superação da singularidade em arquitetura é outro:

O sujeito que enfrenta a obra arquitetônica atua ante tudo, no efeito originário, como membro de uma comunidade, o que não anula, naturalmente, o caráter individual de seus sentimentos evocados, mas fornece a eles uma tendência a moverem-se – dentro da possibilidade subjetiva da personalidade de que se trate – na direção do privado ao geral-social. (LUKÁCS, 1967a: 148)

Estas tendências estão relacionadas ao fato de Lukács identificar na evocação estética arquitetônica um caráter sempre *coletivo*. Ele chega mesmo a afirmar que uma habitação, por exemplo, dificilmente conseguirá atingir o status de obra de arte, uma vez que

Quando se trata de edifícios construídos para finalidades públicas o uso está necessária e organicamente vinculado com a vida nesse espaço, com a correspondente impressão produzida por ele. O espaço interior produzido pelo indivíduo privado no interesse de suas finalidades vitais imprescindíveis, e, portanto, necessariamente privadas, tem a princípio muito menos a ver com um espaço suscitador de vivências. (LUKÁCS, 1967a: 144)

Assim, a produção arquitetônica habitacional tem certamente, aos olhos de Lukács, uma maior dificuldade em atingir uma expressão estética.

Da parte do autor dessa dissertação há total concordância com esse tipo de afirmação. O espaço privado da moradia possui uma lógica e uma dinâmica espaciais muito próprias, que devem atender às necessidades particulares dos indivíduos que as habitam, e não a tendências generalizantes.

Contudo, por mais longe que a produção habitacional possa estar de um autêntico reflexo estético arquitetônico, é no seu âmbito que se mostram possíveis uma das principais frentes de combate para os arquitetos interessados em uma "emancipação" da arquitetura do jugo do capital.

A dinâmica econômica do capital, que busca restringir ao máximo o acesso dos trabalhadores aos seus meios de subsistência como forma de assegurar uma maior taxa de mais-valia, transformou a questão habitacional em um verdadeiro campo de guerra, sobretudo em países que nunca passaram por uma experiência socialista ou do chamado *welfare state*. No meio desse campo de guerra encontram-se os arquitetos, que tanto podem "sujar os pés de barro" e intervir no processo, como também podem se abster, e deixar que a dinâmica econômica exploratória produza por si própria sua organização (ou desorganização) espacial: a do agravamento da segregação urbana e do rebaixamento das condições de vida dos "de baixo", para utilizar palavras que eram usuais ao sociólogo Florestan Fernandes.

Dessa forma, a produção habitacional se mostra aos arquitetos interessados na emancipação da arquitetura não como um campo de disputa direta, em que se pode experimentar a produção de espaços "faticamente novos", mas sim como um campo de disputa indireta, em que o ensaio de ditos espaços até pode ser muito bem experimentada (há inúmeros exemplos de como isso é possível, sobretudo nos espaços coletivos que todo conjunto habitacional requer), mas em que prevalece o engajamento dos arquitetos na luta organizada por um novo tipo de sociabilidade.

É certo que tal luta organizada não chega a ser de imediato uma luta *contra a ordem* capitalista, mas como já asseverava Florestan Fernandes:

Os que repudiam tais tarefas históricas do proletariado por temor do oportunismo e do reformismo ignoram duas coisas. Primeiro, que, sem uma maciça presença das massas destituídas e trabalhadoras na cena histórica, as potencialidades nacionalistas e democráticas da ordem burguesa não se libertam e, portanto, não podem ser mobilizadas na fase em transcurso de organização do proletariado como classe em si. Segundo, que o envolvimento político das classes trabalhadoras e das massas populares no aprofundamento da *revolução dentro da ordem* possui conseqüências socializadoras de importância estratégica. A burguesia tem pouco que dar e cede a medo. O proletariado cresce com a consciência de que tem de tomar tudo com as próprias mãos e, a médio prazo, aprende que deve passar tão depressa quanto possível da condição de fiel da "democracia burguesa" para a de fator de uma *democracia da maioria*, isto é, uma democracia popular ou operária. (FERNANDES, 1984: 13-4)

Como já vimos, a missão social da arquitetura tem tal peculiaridade que, mesmo fora do âmbito da estética não é impossível produzir edifícios esteticamente bem proporcionados (podemos nos lembrar da citação de Lukács no final do capítulo 9, em que ele cita o exemplo da casa de aluguel da Roma antiga). A produção

habitacional tem se mostrado como um campo onde não somente os arquitetos podem se inserir em busca de experimentar suas capacidades de produzir espaços de qualidade e adequados à vida humana, mas também como um campo em que a disputa política pela transformação social ganha concretude.

A experiência dos movimentos de moradia na construção de habitações com autonomia perante o Estado, através do que é chamado de "autogestão", aparece como um campo extremamente fértil para a atuação dos arquitetos que pretendem superar o atual estado de coisas. Não há aqui espaço para desenvolver essa reflexão com a importância que ela merece, nem cabe investigar os fatores que a impulsionam e a conformam (o que já tem sido feito por diversos outros pesquisadores). Contudo, cabe, por meio da experiência prática do próprio autor, que atualmente está inserido profissionalmente nesse campo, apontar algumas das suas características dentro daquilo que interessa em nosso debate. As possibilidades abertas por essa atuação se revelam através do fato de que:

1) tem sido possível romper (relativamente) com o isolamento do arquiteto que somente produz o "desenho separado", e produzir processos participativos de projeto em que não só se discute o aspecto espacial da configuração a habitação com as famílias futuras moradoras, mas também se discutem aspectos tecnológicos e de organização do trabalho no canteiro de obras, gerando um "empoderamento" do povo organizado para travar a luta habitacional e levá-la cada mais em um sentido *para além da ordem*;

2) tem sido possível experimentar novas formas de organização do trabalho no canteiro de obras, através da chamada "autogestão", em que a figura do "construtor" (capitalista da construção civil) é eliminada do processo produtivo, e o lucro revertido em qualidade habitacional;

3) tem sido possível avançar para além do debate meramente habitacional, para o seu encadeamento com as questões urbanas, no sentido de converter o espaço da moradia, cada vez mais fechado e ensimesmado, em um espaço de caráter mais público e aberto, com potencialidades que apontam no sentido de uma reversão da tendência de anulação do espaço público cada vez mais presente;

4) tem sido possível enfrentar questões de gênero, uma vez que o espaço do canteiro de obras é ainda extremamente masculinizado e que o empoderamento das mulheres no processo produtivo autogerido abre brechas para um debate muito mais profundo a respeito da relação de estranhamento de gênero.

Como já dissemos, mas vale frisar, obviamente que este não é o lugar mais adequado para aprofundar tais questões. Outros trabalhos já o fizeram e seguem fa-

zendo de maneira muito mais qualificada. Trata-se somente de demonstrar como a luta pela emancipação da arquitetura se insere em um processo tão dialético como qualquer outro processo de luta pela transformação da realidade objetiva: nem sempre o caminho direto e óbvio é o mais promissor.

Não temos dúvida de que somente uma transformação estrutural da sociedade pode abrir caminho para uma verdadeira transformação da arquitetura e uma possível retomada de seu caminho de configuração como uma expressão artística. Por um lado, não se deve idealizar a "revolução", acreditando que a simples tomada do poder por sujeitos revolucionários automaticamente transforma todos os campos da vida humana em sociedade. Por outro, não se deve subestimar o potencial transformador de uma mudança estrutural efetiva. As possibilidades que uma tal transformação podem abrir para o desenvolvimento da arquitetura são, para nossas mentes formadas nessa sociedade velha, inimagináveis.

Em Cuba, país que passou e segue passando por uma experiência transformadora profunda, os arquitetos puderam sonhar livremente com esse novo momento. Um deles, Fernando Salinas, utilizando termos que agora podem nos parecer bastante familiares, afirmava em 1961 que:

A revolução social substitui o enfoque individual pelo enfoque de conjunto. O gênio solitário pelo grupo de trabalho. A consciência do resultado pela consciência do processo. O capricho pela razão humanista. A estética condicionando o processo pela estética surgida do próprio processo. O abstrato pelo concreto, pelo real, pelo humano. (SALINAS, apud. SEGRE, 1987: 46)

E Sérgio Ferro aponta para o futuro sabendo ao menos o que negar:

A evolução provável do projetista e do executante separados passa pela sua negação, negação que será gênese de uma nova manifestação do construtor em unidade superior (e não em regressão à figura mítica do artesão, unidade ainda abstrata do fazer e do pensar). (FERRO, 2006: 176).

Este trabalho não pretendeu nem de longe ter abordado a totalidade das questões passíveis de serem trabalhadas pela via de uma leitura lukacsiana do problema da responsabilidade social do arquiteto. A produção teórica de György Lukács é extremamente vasta e densa, de modo que o seu estudo diretamente na fonte segue sendo o caminho mais recomendado a quem quer que se interesse pelos problemas aqui levantados. Como diria Sérgio Ferro, "em mãos mais capazes, o tema não tem fim" (FERRO, 2006: 151).

Gostaríamos de concluir trazendo a tona alguns elementos que dizem respeito à questão da "liberdade" e que aparecem nas conclusões de um texto escrito pelo filósofo em 1968. São elementos que têm, nos seus originais, caráter conclusivo, mas que nem por isso devem soar como algum tipo de "panaceia". Trata-se apenas de identificar que "outro mundo é possível", e que nesse mundo a arquitetura poderia gozar de um novo status, efetivamente livre.

A libertação do ócio depende da libertação do trabalho, pois ambos formam uma unidade na diversidade. A libertação do trabalho, por sua vez, não significa nem o "fim do trabalho" nem a transformação do trabalho em atividade desvinculada do reino da necessidade. Lukács é extremamente preciso a esse respeito:

Só quando o trabalho for efetiva e completamente controlado pela humanidade [...], só quando a humanidade houver superado qualquer caráter coercitivo em sua própria autoprodução, só então terá sido aberto o caminho social para a atividade humana como finalidade autônoma. Abrir o caminho significa: criar as condições materiais necessárias e um campo de possibilidades para a livre utilização de si. As duas coisas são produtos da atividade humana. Mas a primeira é fruto de um desenvolvimento necessário, enquanto a segunda resulta do uso correto, humano, do que foi produzido necessariamente. A própria liberdade não pode ser simplesmente um produto necessário de um desenvolvimento inelutável, ainda que todas as premissas de sua explicitação encontrem nesse desenvolvimento – e somente nele – suas possibilidades de existência. (LUKÁCS, 2009: 242)

A conquista de um "trabalho livre", portanto, significa a conquista da "possibilidade para a livre utilização de si". Atualmente nos encontramos bastante distantes dessa possibilidade. Até que ela seja conquistada, um longo caminho há que ser percorrido. Esse caminho é doloroso para todos os que o percorrem, e a dor que ela provoca aparece de uma forma extremamente bem apresentada por nada menos que um dos maiores artistas do século XX, Bertold Brecht, que é citado no capítulo final da *Estética* de Lukács com um poema da época de sua emigração:

Pero lo sabemos:
También el odio a la vileza
Deforma los rasgos.
También la cólera por la injusticia
Enronquece la voz. Y nosotros,
Que quisimos preparar la tierra para la amistad,
No pudimos ser amistosos.
(BRECHT, *apud.* LUKÁCS, 1967a: 573)

Referências

- ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos Escolhidos**: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996. pp. 65-108.
- ANDERSON, Perry. **As origens da Pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANTUNES, Ricardo; RÊGO, Walquíria Leão (Orgs.). **Lukács, um galileu no século XX**. São Paulo: Boitempo editorial, 1996.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova**: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. Uma construção coletiva e livre. **Jornal Brasil de Fato**, São Paulo, de 30 de março a 5 de abril de 2006. Cultura, Arquitetura, p. 16.
- _____. **Desenho, canteiro e renda da forma**. Tese (Doutorado - Área de concentração: Tecnologia da Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. O significado da cúpula. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, pp. 95-103.
- _____. **Projeto e destino**. São Paulo: Editora Ática, 2001 (Série Temas).
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARATA, Ana Margarida. Do passado fazer futuro: uma análise comparativa de discursos. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. 2007. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/barata-ana-margarida-do-passado-fazer-futuro.pdf>. Acesso em: 16/04/2012.
- _____. "Arquitectura e Design: Contributos de William Morris e Walter Gropius." Via Panorâmica: **Revista Electrónica de Estudos AngloAmericanos** /An Anglo-American Studies Journal 2ª ser. 1 (2008): 40-58. Web. <<http://ler.letras.up.pt>>.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas** (Vol. 1): Magia e técnica, arte e política. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 165-96.
- BENOIT, Lelita Oliveira. Arquitetura e luta de classes: uma entrevista com Sérgio Ferro. **Revista Crítica Marxista**, n.15. São Paulo: Brasiliense, 2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/EntrevSFerro.pdf>
- BÜRGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CHILDE, Gordon. **A evolução cultural do homem**. Tradução: Waltensir Dutra. 4 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

- CORBUSIER, Le. **Por uma arquitetura**. Tradução: Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Coleção estudos).
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DEÁK, István. The convert. **The New York review of books**, Nova Iorque, Março de 1987. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/1987/mar/12/the-convert/>. Acesso em: 01/02/2015.
- DEUTSCHER, Isaac. **Stalin: Uma biografia política**. Civilização Brasileira, 2006.
- DUAYER, Juarez. Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX ENGELS, V, 2007, Campinas. **Anais**. Disponível em: http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao1/Juarez_Duayer.pdf. Acesso em: 20/02/12.
- _____. **Lukács e a arquitetura**. Niterói: EdUFF, 2008.
- _____. Os Communards e a Arte: Courbet e Lukács. Colóquio Nacional Marx e o Marxismo 2011: teoria e prática. Niterói, RJ, novembro de 2011. **Anais**. Disponível em: <http://www.uff.br/niepmarxmarxismo/MManteriores/MM2011/TrabalhosPDF/AMC422F.pdf>. Acesso em: 28/02/2015.
- _____. Emancipação humana e arquitetura na *Estética* de Lukács. In: DEL ROIO, Marcos (Org.). **György Lukács e a emancipação humana**. São Paulo: Boitempo; Marília: Oficina Universitária, UNESP, 2013.
- DUBY, Georges. **O tempo das catedrais: a arte e a sociedade 980-1420**. Tradução: José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- ENGELS, Friedrich. Outlines of a Critique of Political Economy. In: **Karl Marx & Frederick Engels Collected Works**. Vol. 3 (1843-1844). Moscow: Progress Publishers, 1975.
- _____. **A Dialética da Natureza**. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. **A questão da habitação**. São Paulo: Acadêmica, 1988.
- _____. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: Ensaio de interpretação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- _____. Reflexões sobre o socialismo e a auto-emancipação dos trabalhadores. In: FERNANDES, Florestan. **Em busca do socialismo: últimos escritos e outros textos**. São Paulo: Xamã, 1995. pp. 217-245.
- _____. Introdução. In: MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008. pp. 19-44.
- FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **A história da arquitetura vista do canteiro: três aulas de Sérgio Ferro**. São Paulo: GFAU, 2010.

_____. Aulas proferidas no IAU-USP entre os dias 24 de setembro e 09 de outubro de 2012. São Carlos - SP. Disponível em: <http://www.iau.usp.br/index.php/inicio/programacao-iau/121-videos-postados-na-iptv-sergio-ferro>. Acesso em: 13/11/2012.

FREDERICO, Celso. A recepção de Lukács no Brasil. **Herramienta**. Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcion-de-lukacs-no-brasil>. Acesso em: 20/02/2012.

_____. **Lukács**: um clássico do século XX. 2 ed. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**. n. 14, 2000. p. 299-307.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da Arte**. Tradução: Orlando Neves. Lisboa: Editora Ulisseia (Livros Pelicano; 65), 1963.

FRISBY, David. Preface to the Third Edition. In: SIMMEL, Georg. **The Philosophy of Money**. 3 ed. London/New York: Routledge, 2004. pp. xiv-xxxviii.

GIEDION, Sigfried. **Walter Gropius**. New York: Dover Publications, Inc., 1992.

GLUCK, Mary. **Georg Lukács and his generation 1900-1918**. London: Cambridge/Mass.: Harvard University Press, 1985.

GORZ, André. Técnica, técnicos e luta de classes. In: GORZ, André. **Crítica da divisão do trabalho**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

HABERMAS, Jürgen. **Técnica e Ciência como "Ideologia"**. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2001.

HARVEY, David. **Class 01 Reading Marx's Capital Vol I with David Harvey**. Reading Marx's Capital with David Harvey. YouTube. (27 de Outubro de 2010). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gBazR59SZXk>. Acesso em: 03/02/2015.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário**: Tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich. São Paulo: Editora Ensaio; Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

IASI, Mauro Luis. O problema da emancipação humana. In: IASI, Mauro Luis. **Ensaios sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2007. pp. 47-76.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Revista Crítica Marxista**, vol. I, n.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?**. Tradução: Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. Tradução: Edi G. de Oliveira. São Paulo: Nobel; Editora da USP, 1990.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LANE, Barbara Miller. **Architecture and Politics in Germany, 1918-1945**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

- LÊNIN, Vladimir Ilich. **O Imperialismo, etapa superior do capitalismo**. Campinas: FE/UNICAMP, 2011 (Navegando Edições).
- LIMA, João Filgueiras. **O que é ser arquiteto**: memórias profissionais de Lelé (João Filgueiras Lima); em depoimento a Cynara Menezes. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LOPES, João Marcos de Almeida. **Em memória das mãos**: o desencantamento da técnica na arquitetura e no urbanismo. Tese de doutorado – Programa de pós-graduação em filosofia e metodologia das ciências, Centro de educação e ciências humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.
- _____. **Sobre arquitetos e sem-tetos**. Tese de Livre Docência apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos – EESC-USP. São Carlos: 2011.
- LUKÁCS, Georges. **La crisis de la filosofía burguesa**. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1958.
- _____. (Georg). **El asalto a la razón**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- _____. (Georg). **Aportaciones a la historia de la estética**. México: Editorial Grijalbo, 1966a.
- _____. (Georg). Correspondencia entre Anna Seghers y Georg Lukacs. In: **Problemas del Realismo**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1966b. pp. 319-351.
- _____. (Georg). **Estética I**: La peculiaridad de lo estetico. Vol. 4: Cuestiones liminares de lo estetico. Tradução: Manuel Sacristán. Barcelona; México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1967a.
- _____. (Georg). **Estética I**: La peculiaridad de lo estetico. Vol. 3: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético. Tradução: Manuel Sacristán. Barcelona; México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1967b.
- _____. **Estética I**: La peculiaridad de lo estético. Vol. 2: Problemas de la mimesis. Tradução: Manuel Sacristán. 2 ed. Barcelona; Buenos Aires; México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1972.
- _____. **Estética I**: La peculiaridad de lo estético. Vol. 1: Cuestiones preliminares y de principio. Tradução: Manuel Sacristán. 3 ed. Barcelona; Buenos Aires; México D.F.: Ediciones Grijalbo, 1974.
- _____. (Georg). **Introdução a uma estética marxista**: Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. (Georg). Expressionism: its significance and decline. In: **Essays on Realism**. Cambridge: MIT Press, 1981. pp. 76-113.
- _____. (Georg). Posfácio: À memória de G. Simmel. In: SIMMEL, Georg. **Filosofia do amor**. São Paulo: Martins Fontes, 1993. pp. 201-9.
- _____. (György). **Pensamento vivo**: autobiografia em diálogo: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér. Tradução: Cristina Alberta Franco. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem/Viçosa: Editora da UFV, 1999.
- _____. (Georg). Prefácio (1962). In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000. pp. 7-19.

- _____. (Georg). Meu caminho para Marx. In: **Socialismo e democratização**: escritos políticos 1956-1971. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008a. pp. 37-54.
- _____. (Georg). Der Spiegel entrevista o filósofo Lukács. **Verinotio**. no. 9, 2008b. pp. 333-350.
- _____. (György). **O jovem Marx e outros escritos de filosofia**. Organização, apresentação e tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009 (Pensamento Crítico, v. 9).
- _____. (György). **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**: questões de princípio para um ontologia hoje tornada possível. Tradução: Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010a.
- _____. (György). **Marxismo e teoria da literatura**. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.
- _____. (György). **Lenin**: um estudo sobre a unidade de seu pensamento. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2012a.
- _____. (György). **Para um ontologia do ser social I**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho, Mário Duayer e Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012b.
- _____. (György). **História e consciência de classe – estudos sobre a dialética marxista**. Tradução: Rodnei Nascimento. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012c.
- _____. (György). **Para um ontologia do ser social II**. Tradução: Nélío Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MACAULAY, David. **Construção de uma pirâmide**. Tradução: Denise Radanovic Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. São Paulo: Abril cultural, 1982.
- MARCUSE, Herbert. Industrialização e capitalismo na obra de Max Weber. In: MARCUSE, Herbert. **Cultura e Sociedade**. Volume 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998. pp. 113-36.
- MARICATO, Ermínia (Org.). **A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil Industrial**. 2 ed. São Paulo: Alfa Omega, 1979.
- MARK, Robert (ed.). **Tecnología arquitectónica hasta la revolución científica**: arte y estructura de las grandes construcciones. Tradução: José Miguel Gómez Acosta e Daniel López Martínez. Madrid: Ediciones Akal, 2002.
- MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política. O processo de produção de capital – Volume I. Tomo I. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. **A miséria da filosofia**. Tradução: José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985.
- _____. Marx to Engels, in Manchester, 08 January, 1868. In: **Karl Marx & Frederick Engels Collected Works**. Vol. 42 (1864-1868). New York: International Publishers, 1987, pp.514-517.
- _____. **O Capital**: crítica da economia política. O processo de produção de capital – Volume I. Tomo II. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

- _____. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- _____. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. Tradução: Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política. Tradução: Mário Duayer, Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. E-book: Ridendo Castigat Moraes, 1999.
- _____. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MÉSZÁROS, István. **Para além do Capital**. São Paulo: Boitempo; Campinas: Editora da UNICAMP. 2002.
- _____. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2006.
- _____. **Uma crise estrutural exige uma mudança estrutural**. Tradução de Miguel Queiroz e Inês Félix. 2012. Disponível em: <http://www.odiario.info/?p=2451>. Acesso em: 29/06/2012.
- MORELL, Virgínia. Os operários das pirâmides. **Revista National Geographic Brasil**. Ano 2, Número 19. Novembro 2001. Disponível em: <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/egito-piramides?pw=1>. Acesso em: 03/02/2015.
- MORTON, Arthur Leslie. Morris, Marx and Engels. In: **The Journal of the William Morris Society**, 7 (Autumn 1986), pp. 45-54.
- NETTO, José Paulo. **Capitalismo e Reificação**. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.
- _____. **Georg Lukács**: O guerreiro sem repouso. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. Sobre Lukács e a Política. in: LUKÁCS, György. **Socialismo e Democratização**: Escritos Políticos 1956-1971. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.
- _____.; BRAZ, Marcelo. **Economia Política**: uma introdução crítica. 4 ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. **Introdução ao estudo do método de Marx**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- NOBRE, Marcos. **Lukács e os limites da reificação**: um estudo sobre *História e consciência de classe*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**: de William Morris a Walter Gropius. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

- PRADO JR., Caio; FERNANDES, Florestan. **Clássicos sobre a revolução brasileira**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- PUCCI, Bruno. **Walter Benjamin confidente de Adorno e Horkheimer na Dialética do esclarecimento**. Disponível em: <http://www.unimep.br/~bpucci/walter-benjamin-adorno.pdf>. Acesso em: 05/07/2012.
- ROCHA, João Cezar de Castro. **Palestra: Literatura Brasileira Missão ou Entretenimento - João Cezar de Castro Rocha**. Soraia - Filmes - Palestras - Aulas - Documentários. YouTube. (19 de Outubro de 2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MHhf-7JW2k8>. Acesso em: 03/02/2015.
- RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.) **Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SEGRE, Roberto. **Arquitetura e urbanismo da revolução cubana**. Tradução: Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel, 1987.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-siècle: Política e cultura**. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARTZ, Frederic J. **The Werkbund: design theory and mass culture before the First World War**. New Haven/London: Yale University Press, 1996.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**. vol.11 no.2, Rio de Janeiro, Outubro, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132005000200010&script=sci_arttext. Acesso em: 01/02/2015.
- SINGER, Paul. **Economia política da urbanização**. 13 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SISA, József. Neoclassicism and the Age of Reform: 1800-1848. In: WIEBENSON, Dora; SISA, József (editors). **The architecture of historic Hungary**. London: The MIT Press, 1998.
- SOUZA, Leandro Cândido de. Avessos da dialética: Adorno, Lukács e o realismo no século XX. **Verinotio**. n. 12, 2010, p. 65-85.
- SVENSSON, Frank. **Visão de mundo - Arquitetura**. Brasília: Edições Alva, 2001.
- TAFURI, Manfredo. **Teoria e história da arquitectura**. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- _____. **Projecto e utopia** – arquitectura e desenvolvimento do capitalismo. Lisboa: Editorial Presença, 1985 (Coleção Dimensões).
- TERTULIAN, Nicolas. Metamorfoses da filosofia marxista: a propósito de um texto inédito de Lukács. **Revista Crítica Marxista**, n.13. 2001. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo80Artigo%202.pdf. Acesso em: 01/02/2015.
- _____. Adorno-Lukács: Polêmicas e mal-entendidos. **Margem Esquerda**. no. 9, 2007. pp. 61-81.

- _____. **Georg Lukács**: Etapas de seu pensamento estético. Tradução: Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- _____. Lukács/Adorno: a reconciliação impossível. Tradução de Carla Cavalcanti e Silva e Leandro Candido de Souza. **Verinotio**. n. 11, 2010. Disponível em: <http://www.afoicecomartelo.com.br/posfsa/Autores/Tertulian,%20Nicolas/Lukacs%20Adorno%20-%20a%20reconciliacao%20impossivel.pdf>. Acesso em: 08/09/2011.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. **Política do modernismo**: contra os novos conformistas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ZIZEK, Slavoj. De História e consciência de classe a Dialética do esclarecimento, e volta. Tradução de Bernardo Ricupero. **Lua Nova**. n. 59, 2003, p. 159-175.
- ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (1999). **Adorno**: O poder educativo do pensamento crítico. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.