

Catarse (*katharsis*) como articulação entre estética e ética em G. Lukács

Artur Bispo Santos Neto*

Resumo:

O presente artigo tem como propósito investigar a experiência da catarse como princípio elementar de recepção do objeto estético em G. Lukács. Ao partir do entendimento de que existe uma unidade dialética entre sujeito e objeto no processo de constituição da produção estética, adentra-se na investigação da possibilidade de relacionamento entre estética e ética. O desenvolvimento dos nexos categoriais que perpassam o presente texto baseia-se na compreensão de que qualquer tentativa de reconstituição dos elementos de articulação entre estética e ética não pode desconsiderar as diferenciações existentes em sua essencialidade e que o relacionamento dos referidos complexos se inscreve tão somente como uma possibilidade subjacente ao reino da recepção da obra de arte. Tal relação é imanente à obra de arte, porquanto brota das condições postas pela própria mediação com a realidade imediata.

Palavras-chave: Subjetividade. Realidade. Humanidade.

Abstract:

The current paper has as purpose to investigate the catharsis experience as elementary principle of aesthetic object receipt in G. Lukács. Based on the understanding that there is a dialectical unity between the subject and the object in the constitution process of aesthetic production, we enter in the investigation of the possibility of relationship between aesthetics and ethics. The development of the links and categories which pervade the current text stems from the comprehension that, first, any attempt of reconstitution of the articulation elements between aesthetics and ethics should consider the existent differentiations in its essentialness; second, the relationship of the referred complexes falls only as a possibility underlying the realm of the receipt of the piece of art; third, this relation is immanent to the piece of art in the way that it springs from the conditions posed by the mediation as an immediate reality.

Keywords: Subjectivity. Reality. Humanity.

* Mestre em Filosofia, Doutor em Letras e Professor Adjunto do Curso de Filosofia da UFAL

Partindo do princípio de que a catarse se constitui como forma privilegiada de iluminação do esclarecimento da relação dialética e contraditória que perpassa o universo estético e o universo ético, busca-se inventariar o modo como se inscreve seu relacionamento. No decorrer deste texto demonstrar-se-á como o desenvolvimento das referidas categorias sofre a interferência das condições objetivas e do movimento imanente do ser social.

Uma vez esclarecida a natureza das categorias mencionadas (estética e ética) na perspectiva lukacsiana, buscar-se-á a elucidação do núcleo da discórdia estabelecida acerca da possibilidade de relacionamento entre o reino praxeológico da eticidade e o mundo da atividade reflexiva, representado pelo universo estético. Indubitavelmente, tal esclarecimento pressupõe um rememorar do processo de constituição histórica do longo desenvolvimento artístico. Acerca da problematização desse relacionamento, é fundamental esclarecer que o *topos* de seu questionamento emana da possibilidade de a arte exercer influência sobre o terreno da eticidade e sobre o universo da imediaticidade dada. Nesse aspecto, a afirmação da autonomia da arte não deve maximizar esse aspecto, pois isso conduziria ao fechamento da obra de arte em torno de si, o que acaba por obliterar a possibilidade de revelar a relação existente entre ética e estética. Daí decorre que a autonomia da arte deve ser sempre relativizada.

Ética e estética

A teoria materialista do reflexo da realidade parte da compreensão de que existe uma unidade dialética entre subjetividade e objetividade. Longe de minimizar a relevância que desempenha a subjetividade no processo de constituição do objeto estético, a estética lukacsiana afirma categoricamente a importância do sujeito na efetivação da obra de arte, pois sem ele não existe produção artística.

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

O materialismo dialético adota uma posição clara sobre essa questão ao afirmar que “não há objeto sem sujeito”. Essa concepção aparentemente idealista, uma vez que tomada da filosofia hegeliana, tem uma significação fundamental para o esclarecimento da peculiaridade do estético.

Afirma Lukács (1966, p. 231): “a essência estética do objeto consiste, como temos dito várias vezes, em evocar certas vivências no sujeito receptor por meio da mimesis, que é uma forma específica de reflexo da realidade objetiva”. Qualquer tentativa de suprimir a subjetividade representa o fim da atividade estética. A proposição “não há objeto sem sujeito” está relacionada à natureza estética, que por sua vez é expressão de um determinado processo de constituição eminentemente social.

Lukács (1966) empreende uma análise do papel da subjetividade a partir das veredas abertas pelo idealismo hegeliano, expressa na *Fenomenologia do espírito*, apesar de o próprio Hegel (1992) não ter feito isso. A concepção hegeliana de sujeito-objeto idêntico oferta uma perspectiva dialética significativa à doutrina do reflexo estético. Essas considerações servem para rebater as tendências isoladoras do expressionismo e do surrealismo, que tentam constituir a arte segundo os critérios monolíticos de “uma autoatividade de um sujeito sem mundo” (LUKÁCS, 1966, p. 473). Em vez de invocar a realidade em sua pura exterioridade, a autoconsciência revela o lugar decisivo da subjetividade humana no processo de constituição do mundo estético, em que o mergulho na imanência da realidade deve intensificar o papel da subjetividade no universo da arte. Pois o conhecimento de si do homem não acontece sem o conhecimento do conjunto de suas relações com o mundo exterior.

Lukács (1966) considera a interpenetração de ética e estética como uma questão antiga. E tanto uma quanto a outra são abstrações razoáveis, pois são conexões conceituais que brotam de forças reais da própria vida, cuja contraposição pode, por vezes, emanar da própria exigência do ser social. É da essência da eticidade a aspiração humana à conduta que expresse “o núcleo mais íntimo da personalidade e domine desde ela toda a periferia dos afetos e emoções, de desejos e ideias, e não de um modo dualista e tirânico, senão organicamente, como revelação da personalidade total” (LUKÁCS, 1982, p. 266).

A cultura grega foi a primeira a tratar da relação problemática existente entre ética e estética. Antes disso, na etapa mítica da história da humanidade, os homens aceitaram a regulação de sua existência especificamente pela mediação dos costumes; nesse âmbito, não existia conflito algum entre as referidas esferas porque os valores eram dados como uma coisa natural e isenta de questionamentos. É com o emergir da ideologia da *kaloskagathia*, própria da nobreza que dominava as cidades-estados, que surge determinado ideal ético para resguardar os interesses das classes dominantes; essa ideologia estava pautada no desprezo pelo trabalho e no culto ao exercício físico. É no contexto da relação harmoniosa entre *soma* e *psique* que ocorre o nascimento de uma arte em que a beleza pode emergir como categoria estética. O belo aparece como articulado ao nobre; no entanto, esse preceito entra em crise com o colapso da *polis* grega.

A diferença intrínseca entre o ético e o estético subsiste no fato de que o estético é tão somente “um modo determinado de reflexo da realidade, enquanto o ético é ele mesmo uma realidade, representa a realização prática da essência humana em suas inter-relações com seus semelhantes” (LUKÁCS, 1982, p. 268). Para o referido filósofo, existe uma relação dialética, complicada e contraditória, entre ética e estética. O fundamento da diferenciação subsiste primeiramente na constatação da natureza de cada uma delas. A estética constitui-se como um reflexo da realidade e “aspira contemplativamente a um reflexo do mundo estético” (LUKÁCS, 1966, p. 441). Já a ética tem como terreno privilegiado a própria realidade humana.

É necessário destacar que o reflexo estético não é um reflexo mecânico da realidade, mas um reflexo dialético, porquanto considera a interação existente entre a subjetividade e a objetividade. Uma arte verdadeiramente rica passa necessariamente pela mediação de uma subjetividade rica de sentido. Por sua vez, subsiste uma distinção entre prática ética e prática estética. Para Aristóteles, “o que recusamos na vida pode suscitar na arte satisfação estética” (*apud* LUKÁCS, 1982, p. 274-75). É por isso que uma coisa que propicia desprazer, do ponto de vista ético, pode produzir prazer, do ponto de vista estético. Apenas uma desconsideração de suas peculiaridades poderia levar a uma identidade absoluta entre ética e estética. A defesa da relação entre os referidos complexos não implica desconsiderar suas diferenças. Existem distinções significativas entre eles, no entanto, essas distinções não implicam que esteja interceptada qualquer possibilidade de articulação entre seus campos de atuação.

No florescer do período clássico e romântico da literatura alemã, assiste-se a um significativo interesse em rearticular a relação entre estética e ética. No entanto, o propósito de romantizar a vida ou de “aplicar diretamente à vida os princípios da poesia e da arte” (LUKÁCS, 1982, p. 283), tanto em Novalis quanto em Schlegel, padece de um problema, porque se tenta promover o Eu à condição de senhor absoluto do mundo. O Eu ocupa o papel de centro tanto da relação do sujeito com o mundo material quanto do processo de constituição do edifício moral. Nessa perspectiva, o artista se confronta apenas com suas próprias imagens e não com a própria realidade, quando opera a configuração de seu objeto estético. Essa posição será duramente combatida por Goethe e Hegel através das críticas endereçadas à “bela alma” (*die schöne Seele*). Goethe critica “todo intento de converter princípios estéticos em máximas da vida cotidiana, especialmente essa forma e destino da bela alma” (*apud* LUKÁCS, 1982, p. 281). E Hegel (1992) recolhe esta orientação goethiana, no final da seção VI da *Fenomenologia do espírito*, quando trata da consciência certa de si mesma ou da moralidade.

A “bela alma”, como seu nome indica, começa sendo aquela consciência que encontrou na bondade dos seus sentimentos a harmonia entre o dever e as inclinações advindas da natureza.

Embora os elementos da natureza e da sensibilidade estejam nela presentes, a “bela alma” é uma consciência que prefere o mundo da contemplação ao mundo da ação. Hegel também chama a “bela alma” de “consciência judicante” ou consciência que prefere criticar e julgar a consciência que age sobre o mundo; isso porque ela tem medo de “manchar a magnificência de seu interior por meio da ação e do ser-aí; para preservar a pureza de seu coração, evita o contato da efetividade, e permanece na obstinada impotência” (HEGEL, 1992, p. 134). A “bela alma” não pretende ser o universal na forma do conteúdo da ação efetiva, mas o universal na forma da contemplação e da pura reflexão sobre si mesma; por isso o modo que serve para manifestar essa consciência no mundo é a linguagem (*logos*). Através da linguagem, essa forma de consciência pretende alcançar o reconhecimento de si mesma como um universal. O que importa para ela não é a ação, mas a certeza de estar em conformidade com a convicção e a certeza que se põe na pureza de seu coração.

A “bela alma” é a consciência que na obra de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, afirma: “Prefiro abandonar os meus pais e ganhar o pão numa terra estranha do que agir contra a minha forma de pensar” (HYPPOLITE, 1974, p. 455), e ainda: “Frente à opinião pública, minha convicção profunda, minha inocência, eram as melhores garantias que possuía” (HYPPOLITE, 1974, p. 455). Essa consciência fundada exclusivamente na convicção advinda de seu Eu (*Selbst*) serviu de fundamentação a toda uma literatura do final do século XVIII. Ela prefere o isolamento e a mortificação do seu Eu – à semelhança da consciência infeliz (consciência cristã medieval) – porque é uma consciência demasiadamente frágil para enfrentar o mundo, uma vez que é incapaz de suportar as pressões e dissimulações da ordem constituída.

A “bela alma” não se mostra capaz de entender verdadeiramente o mundo e de elaborar um projeto alternativo para ele, como também não é capaz de espécie alguma de práxis no mundo; é por isso que prefere a afirmação da pureza de suas intenções na opção pelo modo de uma vida claustral e eremita. Neste modo de vida, tenta nutrir todas suas forças contra as artimanhas do mundo constituído. No entanto, a transparente pureza de seus sentimentos não passa de uma atitude hipócrita, porque é uma consciência que vive no mundo, e como sua relação com o mundo é perpassada pela contradição e pela negação unilateral, ela vive insatisfeita com a ordem e o curso das coisas. A “bela alma” é uma consciência que vive em aporia consigo mesma, que se consome no conflito sem fim e acaba se evaporando “como uma nuvem informe que no ar se dissolve” (HEGEL, 1992, p. 134). Como uma consciência romântica, essa forma de consciência é incapaz de perceber que está situada entre o passado e o presente, que representa um conflito indissolúvel entre a velha ordem constituída e a nova ordem a se constituir. O Romantismo não é capaz de compreender a realidade como uma totalidade dinâmica, por isso cai

na unilateralidade, enfatizando somente um lado do mundo, em detrimento do outro. A leitura unilateral da vida conduz a “bela alma” ao transcendente, que pode estar localizado no futuro ou no passado; o certo é que o seu mundo não subsiste efetivamente; pois ele repudia o que existe.

O positivo e o negativo na catarse

Aristóteles (1997) foi o primeiro, em sua obra *Arte poética*, a adotar o termo catarse (*katharsis*) para tratar do fenômeno estético como “libertação”, “serenidade” ou “calma” dos sentimentos. Através da catarse opera-se a depuração de duas paixões, que os gregos consideravam como negativas, a saber, o medo e a piedade. Ao produzir temor e compaixão, a tragédia grega representava uma maneira de lidar com as paixões, e a catarse neutralizava a negatividade que emanava desses sentimentos ao produzir uma forma superior de constituição.

O estagirita resgata a importância da arte e do prazer estético para o desenvolvimento humano tanto pela *mimesis* quanto pela tragédia. Através desta ocorre uma subversão dos sentimentos, quando uma coisa fundada no desprazer, como medo e piedade, conduz ao prazer. Pela mediação da catarse, o receptor pode expulsar suas tendências negativas e subverter suas disposições afetivas dum maneira positiva. Em consonância com o preceito aristotélico, Lukács entende que “o conteúdo da tragédia é formado pelas relações mais agudas do homem com o seu meio, que a extrema contradição de sua existência se manifesta nessas relações” (1966, p. 508). As observações de Aristóteles sobre a música – análoga às considerações de Platão – revelam o efeito da catarse em conteúdos estéticos distintos.

O conteúdo e a conformação trágica se inscrevem na unidade entre o interno e o externo. A tragédia consegue subverter uma coisa em outra quando converte algo que é interno em externo; por exemplo, o destino, que é fruto do mundo circundante, acaba se configurando como algo interno. Na tragédia subsiste uma relação de afinidade entre o *pathos* do herói trágico e o destino. Por sua vez, o trágico não se circunscreve somente ao que é tremendo, ele também pode manifestar-se nas coisas que emanam da própria cotidianidade. Aristóteles não limita suas considerações acerca da catarse ao universo da tragédia, a música também pode propiciar uma depuração dos sentimentos; isso é possível quando algumas pessoas, abaladas pelas emoções da piedade e do medo, ao ouvirem cantos que impressionam a alma, acabam adentrando num estado em que encontram a depuração ou a purificação de seus sentimentos. Todas as outras emoções também podem sofrer “purificação e agradável alívio”. A catarse ocupa uma função social, pois é capaz de servir de elemento praxeológico e oferece axiomas para a ação humana.

Para Lukács (1966, p. 509), “cada catarse estética é um reflexo concentrado e conscientemente produzido de comoções cujo original pode sempre achar-se na vida mesma”. Ela brota do próprio movimento espontâneo dos acontecimentos e dos fatos que perpassam a vida. O estado de comoção propiciado pela catarse não deixa de exprimir também um sentimento negativo, pelo fato de o receptor “não haver percebido nunca na realidade a própria vida” (LUKÁCS, 1966, p. 507). Aquilo que naturalmente se oferece no nível estético infelizmente não se manifesta de forma clara na cotidianidade; é por isso que existe um pesar pelo fato de não se perceber na vida aquilo que se oferece naturalmente na arte.

A experiência catártica reflete traços essenciais que brotam da própria vida. No entanto, na vida mesma a questão é sempre posta numa perspectiva ética. No nível da regulamentação da cotidianidade, a catarse se configura como um caso episódico, sendo apenas uma possibilidade existente no contexto das inúmeras decisões prováveis, já que na vida as grandes decisões éticas não carecem de nenhuma comoção catártica. Na esfera da ética, as comoções não ocupam papel de destaque, porque a essência da ética é superior ao entusiasmo, por mais sincero e honesto que este possa ser. É importante observar que a ética sempre desconfia do entusiasmo e dos exageros emocionais.

Na própria obra de arte é possível constatar a presença de aspectos que denotam a dificuldade de o indivíduo manter-se no terreno dos sentimentos despertados pela catarse; por exemplo, quando Tolstói, em *Ana Karenina*, oferece ao leitor a descrição do estado de espírito das personagens Ana, Karenin e Wronski, que no leito de Ana, vivenciam uma espécie de catarse e são convencidos da necessidade da mudança de vida; mas quando retornam ao circuito do reino cotidiano, eles esquecem tal possibilidade. O mesmo acontece com a personagem Andrei Bolkonski, de *Guerra e paz*, do mesmo autor, que olvida o modelo de existência exterior, napoleônico, quando em meio ao frenesi do campo de batalha de Austerlitz acaba ferido e jaz sob a terra, sem poder mover-se; nessas circunstâncias, o céu lhe aparece de uma forma completamente distinta. Escreve Tolstói:

Que silencioso, tranquilo e solene é tudo isso; não se parece em nada com antes, quando corria, pensava o príncipe Andrei: ‘[...] Como é que antes não havia visto nunca este alto céu? Como me alegraria havê-lo conhecido alguma vez. Se tudo é nada, tudo é mentira e engano, fora deste céu infinito. Não há nada mais que ele. Porém tampouco isso é nada; não há mais que calma e serenidade’ (*apud* LUKÁCS, 1966, p. 350).

A experiência catártica vivida na contemplação do alto céu contrasta não apenas com o barulho e o fragor do campo de batalha, mas também com os momentos precedentes de sua existência. E quando Napoleão, modelo de sua vida anterior, aparece em carne e osso diante de

seus olhos, ele lhe parece pequeno em face da experiência do grande céu. Bolkonski percebe que naquele instante lhe era completamente indiferente aquela figura, que se alegrava muito mais por coabitar ao lado de outros seres humanos como ele e agradecia por esses seres humanos lhe terem devolvido a vida, “que lhe parecia agora muito formosa porque a entendia muito distintamente de antes” (LUKÁCS, 1966, p. 351).

A experiência do grande céu leva Bolkonski a tentar alterar substantivamente sua existência, mas a série inusitada de acidentes, como a morte de sua esposa, vai debilitando paulatinamente sua experiência catártica; dessa forma, o alto céu parece tender a desaparecer. Bolkonski, no entanto, resiste e volta à experimentação do alto céu, mesclada com outras experiências de sua vida. Isso ocorre após encontrar sua namorada Natascha, quando atravessa o bosque e consegue novamente o contato com aquela experiência familiar; nesse instante, rememora a experiência de “Austerlitz, o alto céu, o rosto morto e cheio de reprovação de sua mulher, Pierre na balsa, a jovem excitada pela beleza da noite e aquela noite mesma, e a luta” (LUKÁCS, 1966, p. 533). Assim, percebe que a vida não se havia esgotado nos seus 31, mas que continuava cheia de beleza e formosura.

Na obra *O idiota*, de Dostoievski, o príncipe Mischkin trata dos sentimentos de um prisioneiro condenado à morte, que nos instantes finais de sua vida tem também um encontro com o grande céu, ao contemplar os elementos da natureza como uma espécie de amiga, pois “dentro de três minutos ia fundir-se com eles de um modo ou de outro” (LUKÁCS, 1966, p. 352). Ele imagina que se novamente tivesse a chance de retornar à vida, aproveitaria cada segundo de uma forma muito especial e não deixaria que nada se perdesse. O condenado à morte descobrira que havia desperdiçado sua existência e que tinha perdido muitos instantes dela com coisas banais. O príncipe destaca que o condenado conseguiu escapar da condenação e lhe relatou seus sentimentos catárticos. No entanto, dificilmente conseguiria manter-se fiel ao propósito definido.

Essas diferentes experiências catárticas com a natureza, no interior da obra de arte, são somente expressões de colisões e contradições que na verdade são vividas pelo sujeito. Para Lukács (1966, p. 353), “a vivência da natureza em cada caso não é mais do que a ocasião desencadeadora”. Noutra obra de Dostoievski, *O jovem*, emerge o modo como um quadro pictórico de Claude Lorrain, *Acis e Galateia*, propicia a experiência catártica. O contato com essa obra produz uma mudança substancial na vida da personagem Versilov. Nela, temos implicada a relação entre estética e eticidade, em que a catarse é vivenciada pela mediação da obra de arte. Os efeitos da vivência estética desempenham um poder formativo e curativo no receptor, porque ocorre a suspensão temporária de sua vivência como vivência da vida concreta. Escreve Lukács:

A catarse que produz a obra nele [receptor] não se reduz a mostrar novos fatos da vida ou tentar iluminar com nova luz fatos já conhecidos pelo receptor; senão que a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, torna-a apta para a percepção de novas coisas, de objetos já habituais na nova iluminação, de novas conexões e novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. Nesse processo, como temos dito, não se alteram em princípio suas decisões anteriores, finalidades etc., as quais se suspendem simplesmente enquanto dura o efeito da obra (1966, p. 528-529).

Lukács (1966) entende que o conceito de catarse transborda os efeitos de temor e compaixão, enquanto propósito da tragédia, pois a catarse tem sua origem primária na vida e não na arte. A catarse é “um momento constante e significativo da vida social, seu reflexo tem de ser forçosamente um motivo sempre recolhido pela conformação estética e, além disso, um elemento presente entre as forças formadoras da refiguração estética da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 500-01). Cada obra de arte se move na direção da catarse como algo individualizado e universal. Quanto mais universal for a experiência estética, mais mediada será a relação entre o mundo refletido no interior do receptor e o mundo externo imediato.

O problema do efeito catártico da obra de arte pode também assumir corolário negativo. O seu efeito pode tender para a manifestação e a configuração do mal, e não do bem. É isso que perpassa a peça de Gogol, *O revisor*, em que o riso cômico se manifesta numa perspectiva negativa; particularmente, no instante em que o policial se dirige ao público e indaga: “De que ris? Estais rindo de vós mesmos” (LUKÁCS, 1966, p. 511). Assim, o efeito catártico percorre um caminho oblíquo e problemático, alcançando uma dimensão completamente antípoda à sua natureza originária.

O próprio Goethe subverte a perspectiva positiva de catarse quando orienta o leitor, que pretende seguir o mesmo itinerário do personagem principal do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, com a máxima: “Sejas homem e não me imites” (*apud* LUKÁCS, 1966, p. 511). A negatividade está posta no fato de que os jovens que adotavam o caminho do suicídio acabam subvertendo a positividade expressa na catarse. Goethe afirma ainda, em seu texto *Explicando a poética de Aristóteles*, que as tragédias e as novelas trágicas não servem para tranquilizar e acalmar o espírito humano, pelo contrário, elas “esgotam o ânimo e o que chamamos coração, e os levam a um estado indeterminado e vago” (*apud* LUKÁCS, 1966, p. 512). Lukács considera as teses goethianas acima mencionadas como problemáticas, pois a catarse “não se desenvolve no receptor, como efeito da obra, senão na obra mesma, cujo coração se constitui como reconciliação” (1966, p. 512).

Para Lukács (1966), o equívoco de Goethe em relação à catarse tem sua fundamentação nas condições objetivamente determinadas. E esses equívocos tendem a se aprofundar nos

períodos posteriores da história. Embora as considerações de Goethe estejam circunscritas à tragédia, elas podem ser estendidas às diferentes artes – sobretudo à música. Hermann Hesse, em *O Lobo da estepe*, relativiza os efeitos éticos da música, quando, pela mediação de seu personagem central, avalia a evolução do espírito alemão e chega à conclusão de que este tende à constituição de uma língua destituída da presença da palavra. Com a preocupação em face das maravilhosas e felizes formações dos sons, o espírito alemão abandona o cumprimento das tarefas efetivas. É instrutivo ainda observar a degeneração do espírito ético na música quando, no filme *A morte e a donzela*, de Roman Polanski (1994), um sádico militar chileno (Roberto Miranda) impõe como pano de fundo de suas sessões de torturas à militante comunista Pauline Escobar, músicas extraídas do quarteto de cordas de Franz Peter Schubert que confere título ao filme.

Ao se condensarem essas críticas e reservas, parece que a essência da catarse se dissolveu completamente. Essas reservas e contradições têm sido agudas ao longo da história. Nesse contexto, a atitude estética dos gregos aparece contraposta às concepções hegemônicas da contemporaneidade. É relevante observar que mesmo as posições de Platão e Aristóteles, que emergem num contexto de crise da *polis* grega, não deixam de exprimir a unidade que constituía a relação entre ética e estética na cultura grega. E essa unidade emana do próprio processo de constituição da realidade social. Escreve Lukács (1966, p. 514): “A estreita vinculação entre a cidadania e a ética (e, portanto, entre a estética e a ética) na época de florescimento da *polis* tem sido uma constelação única na história universal”.

A crise da sociedade grega será seguida pela emergência de uma forma de sociabilidade que impõe acentuado peso ao indivíduo e à moralidade. Por exemplo, a filosofia do período helênico tem suas matrizes filosóficas num contexto de impossibilidade de restaurar a sociedade precedente, e este limite político impõe a condição de se tratar apenas de saídas que sejam individuais e não coletivas. A filosofia epicurista é expressão desse estado de miséria que acomete o gênero humano, da mesma forma como o ceticismo, o estoicismo e toda a filosofia medieval.

Por sua vez, a sociedade capitalista estabelece as bases para se pensar concretamente o homem enquanto partícipe da humanidade de maneira concreta. Mas a forma como isso se torna possível ocorre por intermédio do mercado. É o mercado mundial que rompe as fronteiras entre os povos e as nações e torna todos os homens participantes duma mesma comunidade internacional. Observa-se então o paradoxo entre, de um lado, o recuo das barreiras sociais, possibilitando que o homem possa se compreender como senhor de seu próprio destino; do outro lado, a inexorável lógica do mercado, que transforma os homens em apêndices dos interesses do capital e intercepta a experiência do homem omnilateral, postuladas pela estética e pela ética.

A experiência da Revolução Francesa traz consigo a necessidade de rearticulação do indivíduo com a totalidade social. Nessa perspectiva se situam as posições estéticas de Lessing, Hölderlin, Goethe e Hegel. A tentativa de Lessing de fazer ressurgir a categoria aristotélica de *catarse* é expressão do tempo das “ilusões heroicas” da burguesia, pautada no ideal de restauração do antigo universo representado pela *polis* grega. A renúncia a essas ilusões serviu para tornar ainda mais complicada a relação entre ética e estética. No entanto, Lukács entende que “renunciar a ela é renunciar a toda arte superior” (1966, p. 514).

O tempo de crise da concepção burguesa do mundo, ou seja, o colapso do ideal civilizatório burguês será seguido pelo arrefecimento ainda maior do antagonismo entre ética e estética, pois a arte se aferra ainda mais ao preceito duma autonomia absoluta, como é caso do movimento “arte pela arte”. A arte se põe então como um mundo completamente desvinculado da realidade exterior. É contra essas tendências hegemônicas que emerge a figura de Brecht. Escreve Lukács:

Em troca, em um grande artista moralista como Brecht, a preservação do núcleo da *catarse* é tão visível como a profunda desconfiança frente ao efeito moralmente emocional da arte. O efeito de distanciamento, [...], se propõe destruir a *catarse* vivencial, meramente imediata, para dar lugar à outra que, mediante a comoção racional do homem inteiro da cotidianidade, imponha a este uma real conversão (1966, p. 515).

O axioma da mudança da vida é posto como elemento fundamental da estética brechtiana, que concentra sua produção, de um lado, na relevância da luta de classe, e do outro, nas questões de natureza praxeológica. Para Brecht (2005, 72-73), “O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha ‘a substância’, a moral da história”. A gênese da análise tem seu núcleo fundamental na realidade deplorável que se oferta às classes dominadas. A finalidade do teatro épico não se circunscreve em despertar sentimentos morais, senão em transformar o estado de coisas que gera a miséria e a fome entre os homens. Escreve Brecht (2005, p. 73): “a finalidade das nossas pesquisas era descobrir meios que pudessem impedir a criação de situações como essas tão dificilmente toleráveis. Isto é, não falamos em nome da moral, mas em nome de todos os que sofrem danos, o que é muito diferente”.

Na perspectiva lukacsiana subsiste uma interação dialética entre refiguração e aplicação consciente à vida, em que o propósito da arte é desfeticizar o mundo alienado dos homens. A saúde do homem implica “a possibilidade de desenvolvimento omnilateral” (LUKÁCS, 1966, p. 503), que se limitou a uma parte das classes dominantes. Essa exigência é posta de forma abrangente e universal pelo socialismo (enquanto transição para um novo modo de produção),

pois toda a obra de arte se dirige ao homem inteiramente. A obra de arte é perpassada pela orientação para a realidade do homem em sua infinitude intensiva, quer dizer, para a totalidade do homem inteiramente considerado. Embora cada obra de arte seja regida por esse preceito, o tempo presente dos homens é constituído ainda tão somente pela sua possibilidade de ser. A transformação do homem da cotidianidade no homem omnilateral da obra de arte significa sempre “que se trata da recepção autêntica da obra de arte, um passo de aproximação à omnilateralidade do homem” (LUKÁCS, 1966, p. 504).

A relação entre estética e eticidade não implica limitar a esfera da obra de arte ao terreno da utilidade pragmática, pois a arte não se constitui como serva das tarefas imediatas da cotidianidade. Por sua vez, o estabelecimento do vínculo entre estética e eticidade presume a transformação das condições objetivas; é por isso que somente uma sociedade emancipada, como a sociedade socialista, poderá “restaurar em seus direitos o elemento conscientemente social da arte” (LUKÁCS, 1966, p. 533). Esta vinculação existiu de uma forma episódica na *polis* grega, mas foi completamente destruída pela sociedade capitalista, apesar de essa forma de sociedade estabelecer as bases fundamentais para pensar o homem verdadeiramente como partícipe da humanidade.

Somente com o socialismo será possível tratar dessa relação duma maneira mais elevada, “porque a sociedade envolve no socialismo todos os homens e não apenas uma camada relativamente restrita dos cidadãos livres” (LUKÁCS, 1966, p. 533). Assim, o socialismo representa a oportunidade ímpar de o homem começar sua verdadeira história, ou seja, um tempo em que não constituirá um escândalo intelectual falar da interação dialética entre estética e eticidade, porque as condições materiais estarão suficientemente amadurecidas para apreender sua relevância para a existência concreta dos homens.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro*. 2ª ed. Trad. Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- GOETHE, J. Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Leonardo César Lack e Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Vol. II. 2ª edição. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HYPOLITE, Jean. *Génesis y estructura de la Fenomenologia del espíritu de Hegel*. Trad. Francisco Fernández Buey. Barcelona: Ediciones Península, 1974.
- Ano IV, número 2, jul.-dez. 2011**

JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

LUKÁCS, G. *Estética. Problemas de la mimesis*. Vol. II. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

_____. *Estética. Cuestiones liminares de lo estético*. Vol. IV. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1982.

_____. *Ensaio de literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Data de submissão: 31-05-11

Data de aprovação: 27-11-12