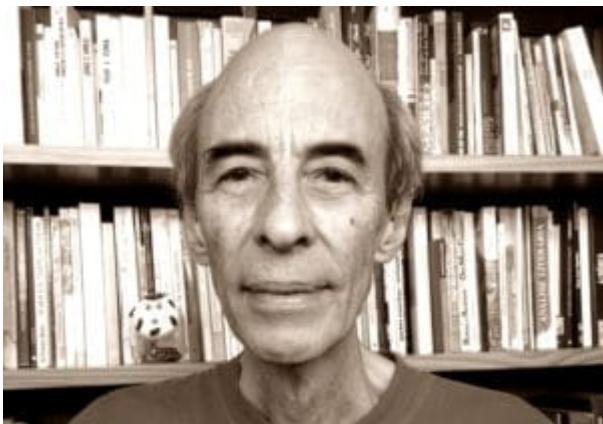


Notas sobre a Estética de György Lukács



Por CELSO FREDERICO*

A compreensão da arte como uma das atividades humanas se faz dentro de um registro ontológico, pois “trata do estético como momento do ser, do ser social”

A recente publicação do primeiro volume da *Estética* de György Lukács pela Editora Boitempo talvez traga o autor húngaro à cena, após o seu prolongado “exílio na pós-modernidade”, para utilizarmos a feliz expressão de José Paulo Netto.[\[i\]](#)

Não se trata de uma obra fácil para o leitor, como também não foi para o autor. A desmedida ambição teórica de György Lukács encontrou dificuldades intransponíveis na redação da *Estética*. O caráter enciclopédico da empreitada, seguindo o exemplo da obra homônima de Hegel, deparou-se com a complexidade do século XX e seus efeitos na produção artística, bem como com o gigantesco acúmulo de novos conhecimentos na área científica. Além disso, enquanto Hegel deduzia as fases históricas a partir do desenvolvimento interno da Ideia, o marxista György Lukács, contrariamente, quis captar o processo real em sua efetividade, conferindo a prioridade do ser sobre a consciência, esforço infinitamente mais difícil.

Na *Estética* de Lukács o idealismo de Hegel é mitigado pela constatação de que na arte o objeto só existe porque foi posto pelo sujeito. A anterioridade do objeto, da matéria sobre a consciência - base de toda crítica do materialismo ao idealismo - não valeria, portanto, para a criação artística. Com essa formulação modificada do sujeito-objeto idêntico, György Lukács pôde fazer uma apropriação materialista intensa das categorias da lógica hegeliana para, com elas, construir sua estética marxista.

Nicolas Tertulian inventariou o “número impressionante” de conceitos hegelianos então mobilizados: “a crítica da bela alma (*die schöne Seele*) da *Fenomenologia do Espírito* (as linhas mordazes escritas por Hegel sobre a anterioridade isolada em si mesma, recusando a contaminação do contato com a efetividade do mundo se apresentam a Lukács como um questionamento premonitório do culto moderno da “introversão”); a descrição hegeliana do *to and from movement* da subjetividade: a alienação de si e a “reintegração” (*die Entäusserung und ihre Rücknahme*); a tese sobre a consciência de si como lembrança interiorizante (*Er-Innerung*) das etapas decisivas de seu desenvolvimento; a dialética da consciência de si como uma dialética do distinto e do indistinto (*Dialektik des Unterschiedenen*); as considerações sobre a “substância ética” (*sittliche Substanz*) como superação da subjetividade imediata, “natural” etc.”.[\[ii\]](#)

É interessante observar que György Lukács se apegava principalmente à *Fenomenologia do espírito* e à *Ciência da lógica*, e não à grandiosa *Estética* de Hegel, para extrair o “núcleo racional” da dialética, (a “verdadeira ontologia”) e, com ela, fundamentar sua “estética marxista”. Nesta, a arte deixa de ser a “manifestação sensível” do Espírito, como em Hegel, e passa a ser entendida como uma forma especial de reflexo - a mimese. A defesa do realismo, nas incursões polêmicas de György Lukács nos anos 1930, ganha agora uma nova roupagem, ao migrar da esfera epistemológica para a ontologia.

a terra é redonda

A novidade aqui é a presença fundante do trabalho, tema central na *Ontologia do ser social*, mas que aparece também na *Estética*. No primeiro livro, György Lukács mostrou que o trabalho é atividade realizada em conjunto e, por isso, além da ação sobre a natureza se faz necessária uma ação sobre os próprios homens para a realização de um determinado fim. Trata-se, assim, nos dois casos, de realizar escolhas entre alternativas. No confronto com a natureza: escolher entre os valores de uso aqueles a serem perseguidos. No segundo caso: ação sobre a consciência dos outros homens. Passamos, pois, da esfera econômica para a ideológica, onde se situam as objetivações superiores, como o direito, a filosofia, a política e a arte.

A arte, dessa forma, é convocada a participar da disputa entre os valores alternativos que atravessam a vida social. Como reflexo antropomorfizador, ela se vê às voltas com o processo de reificação que relega os homens à condição de objetos. “Não existe ideologia inocente”, escreveu György Lukács em *A destruição da razão*. A arte, portanto, está no centro de uma disputa entre valores alternativos. Nesse ponto, ela dá sequência à teleologia do trabalho. Os melhores intérpretes de György Lukács insistiram na correlação entre trabalho e arte.[\[iii\]](#) As formas mais simples de trabalho já pressupõem um reflexo correto da realidade, bem como um conhecimento das cadeias causais presentes no objeto a ser transformado. O reflexo nunca é uma cópia mecânica da realidade, pois esta não é uma “coisa”, como diria Émile Durkheim e como a retratam os naturalistas, os quais, como o fundador da sociologia, se enquadram no positivismo. Jean-Paul Sartre, certa vez, afirmou que o fato social não é uma coisa, e sim uma coisa é que é um fato social, pois é produto da práxis social dos homens e, portanto, prenhe de significados. Entendida como processo, a realidade (o fato social) comporta tendências, latências, possibilidades abertas que desafiam os homens e os convocam à disputa pela direção do processo.

Inferências retrospectivas -a autonomização da arte

Na *Estética*, um motivo literário comum aproxima Lukács de Hegel: a odisseia.

A *Fenomenologia do espírito* narra a odisseia da consciência ao saber absoluto, através de sucessivos movimentos de alienação até atingir o conhecimento daquilo que ela é por si mesma. Na *Estética*, Lukács narra a odisseia da arte em seu longo processo de autonomização em relação à magia e à religião para, na sequência, acompanhar o seu movimento circular de partida e regresso à vida cotidiana. Nesse movimento, o sujeito perde-se de si no contato com a realidade exterior, e o indivíduo, graças a esse contato, retorna à vida cotidiana enriquecido pela experiência vivida.

Também na *Ontologia do ser social*, a história é interpretada também em chave hegeliana como “a explicitação do ser para-si do gênero humano”. O gênero humano, como vimos, começa sua trajetória com o salto representado pelo trabalho, sinalizando a passagem do ser orgânico para o ser social. O progressivo desenvolvimento da consciência humana rumo à autoconsciência replica a trajetória hegeliana da consciência “que se põe em consonância com a realidade” para, assim, tornar-se autoconsciente [\[iv\]](#).

Lukács adverte que o “centro” de sua obra se encontra na “fundamentação filosófica” do modo peculiar da positividade estética e, por isso, “não penetra nas concretas questões da estética”. O objetivo visado é o de esclarecer “o lugar que o comportamento estético ocupa na totalidade das atividades humanas e das reações humanas ao mundo exterior” [\[v\]](#). Trata-se, portanto, de uma investigação de natureza filosófica em que “domina” o “materialismo dialético”, e não o “materialismo histórico” projetado para a segunda e terceira partes (e que acabaram não sendo escritas).

Observo aqui o desvio em relação à perspectiva ontológica e ao seu caráter unitário nessa separação arbitrária entre sistema e história e a consequente divisão do marxismo em duas “disciplinas” separadas. Tal divisão, curiosamente, não existia em Hegel, fato que mereceu os melhores elogios de Lukács, mas reaparece na *Estética* para talvez realçar a “ortodoxia” do empreendimento.

O caráter unitário da realidade, reivindicado pela dialética, faz com que as mesmas categorias se reprezentem em todos os campos. Estas não são “o resultado de uma produtividade enigmática do sujeito”, mas “formas constantes e gerais da própria realidade objetiva [\[vi\]](#). São, portanto, “categorias reflexivas” ou “determinações de reflexão”, como Lukács afirmou

a terra é redonda

com ênfase na *Ontologia*.

Elogiando o “universalismo filosófico” e o “modo sistemático de sintetizar” de Hegel, Lukács pretendia, nas três partes previstas de sua *Estética*, realizar “uma aproximação – apenas parcial – desse elevado modelo”.[\[vii\]](#) Sem muita dificuldade, os críticos perceberam os limites dessa aproximação, bem como as deficiências de alguns capítulos (cinema, arquitetura, música). Isso, sem falar na insólita inclusão de um capítulo inteiro dedicado à jardinagem.

O mesmo privilégio, contudo, não foi concedido à lírica, presença central nas obras juvenis pré-marxistas.[\[viii\]](#) A poesia, aliás, foi sempre um desafio permanente para o marxismo, pois este, prioritariamente, privilegia o caráter histórico e social das objetivações estéticas. Como captar o reflexo do mundo exterior na subjetividade do artista numa esfera tão mediada como a poesia? O primeiro teórico marxista a enfrentar esse espinhoso desafio, Christopher Caudwell, fez uma aproximação ousada entre marxismo e psicanálise freudiana. Com esse procedimento, entretanto, rompeu com o realismo: a poesia para ele é irracional, pois brota nos mecanismos mais obscuros do psiquismo, do inconsciente. Ela não reflete a realidade, mas sim a subjetividade isolada do artista. A sua função educacional consistiria em preparar emocionalmente os indivíduos para a vida social, preparação essa que tem como substrato não a própria vida social, mas uma instância anterior, a-histórica, impenetrável à razão: o inconsciente. Desse modo, o determinismo social cedeu lugar à indeterminação [\[ix\]](#).

O universalismo pretendido por Lukács – nunca totalmente alcançado – repercutiu na própria estruturação da obra, levando-a a um “crescimento desordenado”. Guido Oldrini observou a propósito: “A falta de organicidade do crescimento da *Estética* penetra do mesmo modo nos seus conteúdos, perturbando o rigor doutrinal da exposição” [\[x\]](#).

Apesar de suas lacunas, do crescimento desordenado, da falta de organicidade e de rigor doutrinal, da ausência da lírica, a *Estética* é um momento forte e insuperável nos estudos marxistas sobre a arte, lembrando sempre que a referência central de Lukács continua sendo a literatura e seu empenho em valorizar o realismo, obsessão que o acompanha desde os anos 1930 e que lhe serve de referência para estudar as demais formas artísticas. Mas aqui surge outra dificuldade.

Na literatura, o realismo pressupõe o método narrativo, o recurso à tipicidade, a “adequada acentuação do essencial”, o narrador onisciente etc. Ao generalizar o método realista literário, Lukács deparou-se com a resistência oferecida pelas demais formas de objetivação artística. Guido Oldrini, constatando o fato, afirmou: “Difícil encontrar espaço em um realismo do tipo em artes como a pintura ou a escultura ou a música” [\[xi\]](#). De fato, o objeto mimeticamente reproduzido pela música não é a realidade objetiva, mas “a vida interior do homem”. A passagem realidade-vida interior-música inclui, portanto, uma nova mediação. Atuando sobre a vida interior, o mundo próprio da música é um reflexo duplicado, a mimese da mimese. Sendo assim, somos conduzidos a uma escorregadaria “objetividade indeterminada”.[\[xii\]](#)

Questões pontuais à parte, a obra de Lukács nos apresenta uma poderosa reflexão sobre a estética. Embora modestamente afirme que o que fez não é original, mas apenas uma explicitação das ideias de Marx, a *Estética* abre caminhos novos que vão muito além dos textos marxianos, bem como das teorias anteriores sobre arte. O empenho para explicitar a peculiaridade do estético e relacioná-lo com as demais atividades humanas e, portanto, determinar a especificidade do reflexo estético, parte de um dado primeiro: a vida cotidiana. Esta não é mais o reino da “inautenticidade” (Heidegger) e nem o território da alienação (Adorno), mas o chão firme onde os homens atuam e onde se realiza a luta pelos valores que deveriam orientar o desenvolvimento social. Estamos, portanto, diante de uma guinada ontológica original e inovadora.

O ponto de partida é a conduta do homem na vida cotidiana, concebida através da imagem heraclitiana de um rio em seu curso ininterrupto: dele se desprendem, nas formas superiores de recepção e reprodução da realidade, o reflexo científico e o estético. Nascidas das necessidades da vida social, essas formas de objetivação se autonomizam gradativamente para “voltar a desembocar no rio da vida cotidiana” [\[xiii\]](#). A vida cotidiana, portanto, é ponto de partida e de chegada, permanentemente enriquecido pelo desenvolvimento do conjunto das atividades humanas. A arte, nesse registro, não é como em algumas teorias um “parque nacional” protegido que, em seu isolamento, pretende manter-se distante das “inautenticidades” do mundo real. A compreensão da arte como uma das atividades humanas, contrariamente, se faz

a terra é redonda

dentro de um registro ontológico, pois “trata do estético como momento do ser, do ser social” [\[xiv\]](#).

A arte nem sempre existiu e a sensibilidade estética não é um dom inato, mas parte integrante do processo de humanização ou, como disse Marx nos *Manuscritos de 1844*, “a formação dos cinco sentidos é obra de toda a história passada”. Produto tardio do desenvolvimento histórico, a arte lenta e progressivamente foi afirmando a sua autonomia em relação às outras formas de atividade (trabalho, magia). Lukács não pretende nos contar toda a história da humanidade para explicitar a formação e desenvolvimento das categorias que irão formar o reflexo estético.

Recorre às pesquisas de autores como Gordon Child, Lévy-Bruhl, Frazer, Pavlov, Thompson etc., e, com esse referencial histórico e antropológico, pretende esclarecer a estrutura categorial que acompanhou a formação da arte. Recorre ainda às “inferências retrospectivas”, seguindo o método do “presente como história”, que concebe “as tendências evolutivas, os pontos de partida genéticos visíveis nos estados iniciais, a partir das objetivações plenamente desenvolvidas” [\[xv\]](#).

O resultado da empreitada, segundo a fina observação de Rainer Patriota, é desnorteante: “Seu movimento categorial expande-se por acúmulo e adensamento, gerando complexos e círculos temáticos cada vez mais ricos de mediações. No entanto, as conexões estabelecidas pelo filósofo surpreendem, escapando aos caminhos convencionais. A própria argumentação reproduz este procedimento, ramificando-se com demasiada facilidade, distanciando-se do eixo temático e desenvolvendo-se em sentidos inesperados” [\[xvi\]](#).

O rastreamento genético das categorias estéticas acompanha o processo histórico, vale dizer, o “recuo das barreiras naturais”. Análise categorial e história são pensadas em sua unidade. Lukács, assim, estuda as manifestações básicas presentes na natureza, as quais foram paulatinamente desenvolvidas com os recursos próprios da arte: o ritmo, a simetria, a proporção, a ornamentística – as chamadas “formas abstratas do reflexo estético”. No primeiro volume da *Estética*, Lukács estuda detalhadamente a migração dessas manifestações naturais para o mundo das finalidades humanas, para o terreno artístico.

Os elementos do ritmo, desde sempre, estão presentes na natureza (dia e noite, as quatro estações que se sucedem) e na existência somática do homem (respiração, palpação). Estamos ainda no mundo natural, pois somente com o advento do trabalho, do trabalho feito em conjunto, o ritmo passa a ter uma utilidade social, servindo para cadenciar o esforço humano, estabelecer uma regularidade e previsibilidade na tarefa e, desse modo, mitigar a fadiga. O ritmo, nesse momento, é um fenômeno da vida cotidiana, muito distante da forma abstrata que assumirá na arte.

Durante o regime escravista, diz Lukács citando Bücher, a cadência do trabalho era regida por “sons semi-animais”, “sem sentido”, expressando um lamento, um conteúdo emocional, uma evocação da autoconsciência. Reflexo da realidade, o ritmo manteve o seu caráter formal, mas ganhou um conteúdo emocional que paulatinamente foi se desenvolvendo até universalizar-se, desprender-se do trabalho, tornar-se autônomo e, assim, adentrar-se nos domínios da estética, deixando de ser um complemento do trabalho. A função evocativa de forma embrionária se transforma em dominante, em *telos*.

A terceira e última das formas abstratas de reflexo, a ornamentística, explicita com clareza um momento avançado do processo de autonomização da arte. Tanto os animais quanto os humanos retiram da natureza objetos para utilizar como adornos. Os animais, contudo, são movidos por necessidades fisiológicas, enquanto os homens procuram responder às necessidades sociais – por exemplo, inserir sinais de pertencimento a uma determinada comunidade. Arrancados das conexões objetivas do mundo real, os objetos naturais explicitam conexões abstratas de índole predominantemente geométrica como, por exemplo, na tapeçaria. Aqui, entretanto, não chegamos ao domínio da estética, pois o belo ainda está a serviço da utilidade. O processo efetiva-se somente quando as formas geométricas se libertam da utilidade para tornar-se um conteúdo visado pelo artista.

O reflexo estético, além de pressupor um conhecimento do material trabalhado, possui também um caráter evocador: ele exige a intensificação de traços significativo que na realidade imediata da vida cotidiana permanecem latentes. Desse modo, o reflexo artístico não é uma mera cópia do real, mas a transfiguração deste para o mundo próprio dos significados

humanos. O longo processo de gestação da arte concretizou-se plenamente na Grécia, naquele período que Marx chamou de “infância da humanidade”. A arte grega, produto de uma sociedade escravista há séculos desaparecida, transcendeu o condicionamento social proporcionando, ainda hoje, segundo Marx, “deleite estético” e persistindo como “norma e modelo insuperáveis” do fazer artístico.

O rastreamento categorial feito por Lukács assinala o longo processo através do qual as diversas formas de objetivação progressivamente ganham autonomia e se especializam ao perseguir seus fins específicos. Mas todas elas refletem a mesma realidade objetiva com as mesmas categorias que adquirem características e pesos específicos em cada área de atuação.

Indivíduo e gênero

A todo momento, na *Estética*, a arte é contrastada com a ciência, já que ambas são formas de conhecimento. O conhecimento conceitual da ciência segue em paralelo ao conhecimento por imagens fornecido pela arte. Lukács distingue o caráter antropomorfizador da arte do desantropomorfizador da ciência, da totalidade intensiva gerada no reflexo estético da totalidade extensiva da ciência etc.

A arte, assim considerada, nos fornece uma totalidade fechada, um “mundo próprio” adequado ao homem, uma realidade sensível e evocativa. O escritor cria um “meio homogêneo”, depurado das contingências, em que se concentram e se explicitam as tendências presentes na realidade. Desse modo, o descritivismo nivelador cede lugar à narração que acentua os traços essenciais. “Caracteres típicos”, “situações típicas”, “particularidade”, são esses os recursos da arte para superar a ênfase na generalidade abstrata ou na mera singularidade e, assim, retratar de forma concentrada os dramas humanos. Mas, para isso, o escritor precisa mergulhar profundamente na realidade e dela fornecer um reflexo fiel. Deve também ir além: explicitar as potencialidades do real que são adequadas aos fins humanos, vale dizer, tomar partido na defesa da *humanitas*, reafirmar o papel humanizador da arte [\[xvii\]](#).

Importante aqui realçar a concepção ativa de reflexo. Não se trata de uma entrega ao em-si da realidade que condena a consciência ao papel de espelho passivo. Lukács, ao contrário, enfatiza a intencionalidade da consciência que opera uma seleção e acentuação dos traços significativos do real que são conformes aos interesses humanos. Há uma dialética conduzindo as relações sujeito-objeto: nem espelhamento mecânico e nem completa autonomia do estético conseguida pela preservação da “bela alma” em sua recusa de deixar-se impregnar pelas impurezas do mundo objetivo.

Nicolas Tertulian, atento à questão, observou que Lukács “situia a intensificação da consciência de si e a ênfase *sui generis* da subjetividade no centro de sua concepção estética. O movimento circular entre a consciência de si e o conhecimento do mundo, entre o conhecimento de si e o enraizamento na experiência do mundo, entre a interioridade e a exterioridade permanece sua tese central”, para concluir que “a impregnação da subjetividade pelos atributos do mundo objetivo determina, na combustão da criação artística, não sua reabsorção ou sua anulação na objetividade, mas, ao contrário, sua verdadeira eclosão” [\[xviii\]](#).

O realismo concebido como entrega ao real e, ao mesmo tempo, intensificação da subjetividade, traz para o primeiro plano o caráter evocativo da arte, religando o indivíduo ao gênero graças à catarse, à identificação com os dramas vividos pelos personagens. O efeito catártico da arte realista mostra que o indivíduo não é uma peça solta, mas parte integrante da vida do gênero. Lukács, numa das diversas menções ao tema, observou que na arte “o processo evolutivo da humanidade se refere imediatamente a cada homem singular. Pois a evocação artística se propõe antes de tudo que o receptor viva como coisa própria a refiguração do mundo objetivo dos homens. O indivíduo deve encontrar-se a si mesmo - seu próprio passado ou seu presente - nesse mundo, e tomar assim consciência de si mesmo como parte da humanidade e de sua evolução” [\[xix\]](#).

Importa enfatizar essa ligação indivíduo-gênero que deixa para trás a antiga oposição presente nas obras pré-marxistas, bem como a visão classista de *História e consciência de classe*. A referência que a partir daí orientará Lukács é a crítica de

a terra é redonda

Marx a Feuerbach, autor preso a um naturalismo sensualista. Marx assinalou a distância que separa o ser orgânico do ser social: o fato do primeiro ser mudo. Os animais, ao procriarem e educarem seus filhotes, servem ao gênero, mas sem ter consciência da existência do gênero. Numa entrevista de 1969, Lukács refere-se às *Teses sobre Feuerbach* para afirmar que “o homem, ainda que em um nível muito primitivo, é membro consciente de uma tribo” e, por isso, há exigências do gênero em relação ao indivíduo e deste em relação ao gênero. O homem, portanto, é “uma unidade indivisível de indivíduo e gênero humano” [\[xx\]](#). Antonino Infranca utiliza a expressão *in-dividuum* para designar aquela unidade que tornou possível a comunicabilidade da arte e a mimese, a possibilidade de se fazer escutar a voz humana - *de te fabula narratur*.

A partir dessa visão que reconcilia indivíduo e gênero, a arte é considerada como momento importante do processo de humanização, autoconsciência, memória da humanidade. Nas palavras de Lukács: “É uma grandeza de nosso tempo que o destino da humanidade penetre cada vez mais intensamente como realidade na consciência dos homens, que os homens aprendam a viver a si mesmos no presente como partes da humanidade, e que o passado se lhes apresente cada vez com mais claridade como caminho percorrido e superado” [\[xxi\]](#). A arte é, pois, definida de modo sintético como “a consciência de si do homem como espécie”.

A ênfase na positividade do reflexo estético assinala a diferença em relação a Walter Benjamin em sua crítica à história oficial e em sua proposta de “escovar a contrapelo” a história para salvar o que dela foi esquecido. A mesma diferença se estende a Adorno que vê na arte a possibilidade de resgatar aquilo que foi reprimido e negado pelo processo civilizatório.

O último capítulo da *Estética* faz um minucioso acompanhamento do longo processo de autonomização da arte através de uma narrativa densa que acumula informações históricas e filosóficas, num andamento ziguezagueante, repetitivo, que acena em diferentes direções. O objetivo do autor é explicitar a luta da arte para se emancipar da magia e da religião. Na filosofia, a referência inicial é Aristóteles, o “descobridor da peculiaridade do estético”. Opondo-se à visão platônica da arte a serviço da imitação humana da transcendência, de cópia da cópia, Aristóteles propôs temas que seriam caros a Lukács, como a força pedagógica da arte e o papel central concedido à catarse. A tradição religiosa era assim contestada, dando início ao longo combate de autonomização da arte, que colocava em campos opostos a orientação terrena, cismundana, reivindicada pela arte contra a sua subordinação à transcendência. Movimento semelhante ocorreu na ciência em seu embate para libertar-se da tutela religiosa.

As condições históricas que favoreciam ou dificultavam a autonomização da arte mereceram comentários esparsos de Lukács em suas referências à Grécia, à Idade Média, à Reforma e à Contra-reforma, à ascensão do capitalismo, à revolução russa etc. Do mesmo modo foram citados pintores como Fra Angélico, Rafael, Michelangelo etc. que, mesmo compartilhando o sentimento religioso do período em que viveram, lutaram para libertar a arte da transcendência, colocando a representação do homem no centro da figuração estética.

A defesa da imanência e a recusa da transcendência tem como elemento decisivo a catarse. Não se trata mais, como em Aristóteles, da purificação das paixões, pois Lukács, em registro ontológico, busca conectar o indivíduo ao gênero humano. Assim, a catarse “levanta o homem acima de sua privacidade imediatamente dada, e lhe mostra amplas e profundas perspectivas, vinculações de seu destino estreitamente pessoal e limitado com a essência do mundo circundante” [\[xxii\]](#). De volta à realidade cotidiana, o indivíduo, que passou por essa experiência desfetichizante, pode olhar o mundo com outros olhos.

Na sociedade capitalista, entretanto, os elos que ligam o homem à sociedade, o homem com os outros homens, são ocultados pelo domínio nivelador da mercadoria. Diz Lukács: “o homem da presente sociedade capitalista vive em um mundo completamente coisificado cuja dinâmica decompõe todos os elos mediadores concretos entre o homem e a sociedade, com o qual reduz todas as relações concretas do homem com seus semelhantes, com as totalidades dos tipos mais diversos, a uma relação direta entre a mera privacidade e puras abstrações econômico-sociais” [\[xxiii\]](#).

A missão desfetichizadora da arte realista, centrada na defesa da *humanitas*, teve início com o prolongado processo de autonomização da arte em relação à magia e à religião. Em diversos momentos, Lukács insiste que a religião mantém o

indivíduo na privacidade, restrito que está à salvação de sua alma, façanha de uma individualidade que se relaciona com a divindade, sem mediações. (Observo, a propósito, que essas reflexões de Lukács foram realizadas antes do advento da Teologia da Libertação que passou a enfatizar o caráter coletivo da salvação).

A falta de sentido da existência terrena no mundo da reificação, diz Lukács, faz com que o homem busque um sentido no mais além. A necessidade religiosa, portanto, é pensada em termos ontológicos e não mais epistemológicos. A ideologia não é um “erro”, um produto da superstição, um desvio da consciência como pensavam os iluministas. Ela responde a profundas necessidades existenciais e sociais.

Contra o mais além da religião, a arte clama pela imanência de sentido, pelo retrato fiel do mundo dos homens, pelo princípio socrático do “conhece-te a ti mesmo”. A reivindicação da cismundanidade, da imanência do sentido, volta-se contra as correntes artísticas que se valem da alegoria, seja em sua antiga versão religiosa, seja na arte de vanguarda.

Alegoria e símbolo

Aristóteles definiu a alegoria como uma “metáfora continuada”, uma forma figurada na qual se representa uma coisa para indicar outra, representa-se algo concreto para indicar uma ideia abstrata. O exemplo clássico do procedimento alegórico é a figuração da justiça: uma mulher de olhos vendados, com uma espada na mão e uma balança na outra. Trata-se evidentemente de uma representação arbitrária, pois uma mulher de olhos vendados é alguém que não enxerga, uma mulher com uma espada é uma guerreira, com uma balança é uma comerciante etc. Essa figuração caótica, entretanto, só ganha sentido interpretada fora de sua imediatez. É a ideia de justiça, no caso, que confere sentido a essa imagem caótica. Sem ela, sem o recurso ao outro, a um universal, a um elemento transcendente que remete para além daquilo que é representado, para um *al di là*, a representação torna-se sem sentido.

Contra a alegoria se desenvolveu o realismo (ou símbolo) que procura uma figuração imanente. A clássica oposição entre os dois procedimentos foi formulada por Goethe e citada por Lukács na *Estética*: “Há uma grande diferença se o poeta busca o particular para o universal, ou se ele contempla o universal no particular. Do primeiro nasce a alegoria, em que o particular só vale como exemplo, como paradigma do universal; o segundo, no entanto, é próprio da natureza da poesia: expressa um particular sem pensar no universal ou sem indicá-lo”.[\[xxiv\]](#)

As categorias universal e particular foram também mobilizadas pelo filósofo neohegeliano Benedetto Croce em sua crítica à alegoria. Segundo o seu entendimento, a imagem artística “é tal quando une a um sensível um inteligível, e representa uma ideia”. A alegoria, contrariamente, tem um caráter “frígido e antiartístico”; ela “é a união extrínseca ou aproximação convencional e arbitrária de dois fatos espirituais, de um conceito ou pensamento e uma imagem, pelo qual se estipula que essa imagem deve representar aquele conceito”. Esse insanável dualismo se resolveteria no símbolo, pois nele “a ideia não está mais presente por si, pensável separadamente da representação simbolizadora, e esta não está presente por si, representável de maneira viva, sem a ideia simbolizada. A ideia se dissolve toda na representação (...) como um torrão de açúcar dissolvido em um copo de água, que está e opera em cada molécula da água, mas já não encontramos como torrão de açúcar”.[\[xxv\]](#)

Apesar da matriz hegeliana, os dois autores seguem caminhos diferentes na defesa do símbolo. Para Croce, a arte é um produto da intuição. Falando sobre a poesia em Breviário de estética, afirma que ela é “intuição lírica” ou “intuição pura”, na medida em que é pura de qualquer referência histórica e crítica à realidade ou irreabilidade das imagens de que se entretece, e capta o palpitar da vida em sua idealidade”.[\[xxvi\]](#) A intuição lírica, produto da intuição (e não da percepção), permanece separada de qualquer contato com o mundo exterior. Nada mais distante da concepção realista de Lukács, que entende a arte como reflexo, realçando enfaticamente o seu caráter social e histórico.

O ciclo problemático do agradável

No quarto volume da *Estética* encontra-se um surpreendente capítulo intitulado “O ciclo problemático do agradável”,

a terra é redonda

momento em que Lukács estuda a “fronteira fluida” entre a grande arte e as produções menores como as novelas, filmes policiais, *comics* etc., que podem agradar, despertar nosso interesse, mas não se enquadram no que Lukács entende por arte. A inclusão desse capítulo no interior da arquitetura geral da obra causa estranheza.

Guido Oldrini o considera um desvio, “acrescentando à desordem mais desordem” numa obra que, segundo afirmou, padece de gigantismo desordenado. O crítico italiano observa que Lukács: “se ocupa de uma questão a qual longe de entrar de novo em uma só das “questões marginais da mimese estética”, como questão específica (...) poderia ser a introdução para um tratamento geral unificado de toda as semiartes ou pseudoartes, ou das artes inclinadas a tarefas estranhas (como a beletrística em relação à literatura), sem, no entanto, nunca entrar em qualquer relação com as artes autênticas” [\[xxvii\]](#) .

Agnes Heller, em direção oposta, embora reafirme a centralidade das “artes autênticas” no pensamento de Lukács, observou que ele às vezes “parece surpreendentemente próximo de algumas posições teóricas pós-modernas. Um homem que sentia tanto atração pela unidade da vida e cultura nos festivais populares teria seria o último a fazer objeções aos *happenings*. Do mesmo modo simpatizaria profundamente com a ideia das “práticas artísticas” na vida cotidiana. (...). Desconfiava dos “sumos sacerdotes” da cultura e considerava que o mercado cultural era um *locus* muito menos apropriado para a arte e a literatura do que a esquina de qualquer rua” [\[xxviii\]](#).

Tanto a cobrança de rigor expositivo defendida por Oldrini quanto a atitude benevolente e simpática que Heller atribuiu a Lukács (certamente produto da longa convivência da discípula com o mestre) não abrem mão da defesa da especificidade do reflexo estético. A questão posta, portanto, diz respeito à incômoda presença desse corpo estranho, da pseudoarte, no interior das sisudas reflexões estéticas - seja ela vista como desvio ou com benevolente simpatia. De qualquer modo, estamos diante de uma exclusão, pois a arte paira acima não só das obras menores que podem nos agradar e entusiasmar como também da imediatez da vida cotidiana que elas não conseguem transcender. Para realçar a “altivez” da arte, Lukács empregou uma imagem topográfica: “a totalidade de fenômenos da vida é uma paisagem ondulada da qual se destacam como cumes ou como altas cadeias montanhosas as obras de arte” [\[xxix\]](#).

O papel superior conferido à arte, contudo, não é feito em contraposição à vida. Esta, observa Lukács, não é um material imperfeito a ser “corrigido” pela arte, como quer o idealismo, e nem, acrescentamos nós, uma negação, como quer Adorno. Não é correto, também, dissolver o estético na vida cotidiana dos homens como pretendem certas tendências artísticas. A arte, como vimos anteriormente, nasce da vida cotidiana e a ela retorna para ampliar a consciência dos homens. Reside aqui o “critério decisivo” que separa, segundo Lukács, as duas formas de objetivação: a arte supera a singularidade privada conectando o indivíduo ao gênero. Esse movimento de superação, que educa o homem ao colocá-lo em contato com a epopeia do gênero, não existe nas formas menores, independentemente das técnicas por elas utilizadas, dos conteúdos enfocados e das inovações formais. Nelas, a singularidade privada se mantém sem se superar, restringindo-se à classe social, à nacionalidade etc., sem produzir uma elevação na consciência social dos homens.

Sendo assim, Lukács admite implicitamente os limites de sua estética, restrita que fica às obras primas. Estas, contudo, são poucas e convivem com outras que “parecem artísticas, penetram no campo da arte e são maioria estatística”. A barreira entre elas persiste. Lukács retoma a propósito a frase do Antigo Testamento, segundo a qual muitos são os chamados, mas poucos os eleitos, para acrescentar: “há ainda muitos mais que nem sequer são chamados (...), mas há que observar que resulta esteticamente imprescindível traçar com o maior rigor os limites entre os não chamados, os chamados e os eleitos, e, por outra parte, que também é imprescindível reconhecer, inclusive a partir do ponto de vista da estética, a necessidade e a justificação existenciais desse amplíssimo movimento que não alcança o estético senão em excepcionais culminações” [\[xxx\]](#) .

Há, portanto, que entender as necessidades existenciais que levam a imensa maioria do público a consumir as produções artísticas incluídas no “ciclo problemático do agradável”. Para satisfazer o público, diz Lukács, formou-se uma “indústria” do agradável que, à semelhança da indústria cultural de Adorno, satisfaz a necessidade de “emoções agradáveis”. Mas tais necessidades não devem ser desprezadas, pois são “momentos da vida” e, como tal, deveriam merecer a atenção dos que

a terra é redonda

entendem o marxismo como uma ontologia do ser social. Lukács afirma a respeito da pequena literatura que o fracasso estético “não anula o seu papel na vida cotidiana dos homens” [\[xxxii\]](#).

O espírito militante de Lukács constata a exclusão dos “não eleitos” e dos “não chamados” bem como o fato de existirem necessidades existenciais da imensa maioria do público. Mas, como dar conta dessa enorme produção que coexiste com as poucas obras primas desfrutadas tão somente pela elite intelectual? Pode-se seguir o caminho fácil da denúncia da grande arte, de sua condenação como filha do privilégio, cúmplice da dominação classista ou, no limite, negar o caráter humanizador da arte, como fez o grande crítico George Steiner. Em diversos momentos, ele apontou a coexistência da sensibilidade estética com a barbárie.

Cito uma das passagens: “Homens como Hans Frank, que administrava a “solução final” na Europa oriental, eram ávidos conhecedores e, em alguns casos, intérpretes de Bach e Mozart. Sabemos que membros da burocracia dos torturadores e dos fornos que cultivavam um conhecimento de Goethe, um amor a Rilke [...]. Uma das principais obras conhecidas sobre a filosofia da linguagem, em toda a interpretação da poesia de Hölderlin, foi composta quase à distância de poder ouvir o que se passava em um campo de extermínio. A pena de Heidegger não se deteve, nem sua mente ficou muda”.[\[xxxii\]](#)

A arte, sozinha, não tem evidentemente o poder de deter a barbárie. Lukács foi muito cauteloso sobre a eficácia da arte e a predisposição do receptor. Muitos são os fatores que impedem ou dificultam a recepção da arte e o reencontro do indivíduo com o gênero humano. Além disso, Lukács coloca-se numa perspectiva histórica e antropológica, entendendo a humanização como um longo processo sujeito a recuos que interferem na fruição da arte.

A questão das fronteiras, contudo, permanece. Décadas após Lukács ter escrito a *Estética*, iniciou-se um debate nos departamentos literários sobre o cânon, as obras primas referenciais de cada período histórico [\[xxxiii\]](#). Evidentemente, os critérios de seleção adotados estão sempre sujeitos a revisões: obras que causam impacto num certo período podem ser reavaliadas, obras que ficaram na sombra passam a serem valorizadas. A par dos critérios literários, os movimentos identitários cobram ruidosamente a inclusão de obras que representem as chamadas minorias. O “campo literário”, como diria Pierre Bourdieu, passou a ser palco de uma acirrada disputa pelo reconhecimento que vai bem além dos critérios estéticos.

Lukács, como vimos, atém-se somente à grande cultura, aos “cumes” e às “altas cadeias montanhosas”, que coexistem com a “paisagem ondulada” onde prolifera uma subliteratura que segue os passos das obras canônicas, tenta copiar seus procedimentos sem conseguir superar a esfera do “meramente agradável”. Sua acachapante presença na vida cotidiana cobra do marxismo uma explicação. Trata-se de um difícil desafio para quem se acostumou a olhar para “cima”, para as obras canônicas. Poucos autores marxistas se dignaram a olhar para “baixo”, como fizeram Mikhail Bakhtin e Antonio Gramsci.

Mikhail Bakhtin escreveu obras importantes sobre a cultura popular ressaltando o seu caráter transgressivo. A comédia finalmente é valorizada, lembrando que a tradição estética que remonta a Aristóteles não a considerava arte, pois ela “não educa”.

Antonio Gramsci foi além de Mikhail Bakhtin ao estudar as diferentes formas da cultura popular (folclore, romances policiais, melodrama etc.), apontando o seu caráter contraditório e ambíguo, e não apenas transgressivo. A fascinação pela cultura consumida pelos “subalternos” transparece em uma de suas cartas: “Tenho uma bendita capacidade de encontrar aspectos interessantes até mesmo na produção intelectual mais baixa, como os romances de folhetim, por exemplo. Se tivesse oportunidade acumularia centenas e milhares de fichas sobre vários temas de psicologia social difusa” [\[xxxiv\]](#). Para dar conta dessas produções Gramsci rompeu com seu antigo mestre Benedetto Croce e sua interpretação “friamente estética”, tomando como modelo Francesco De Sanctis e sua crítica militante guiada por um “fervor apaixonado” de profunda humanidade e humanismo [\[xxxv\]](#).

Croce compartilha com Lukács o empenho de formular uma teoria estética tendo como referência Hegel. Mas, em sua

filosofia dello spirito a estética permanece num plano contemplativo, enquanto no marxista Lukács essas duas esferas espirituais - filosofia e estética - estão estreitamente ligadas à vida cotidiana, às paixões que conduzem os homens, à luta de classes. Nada, portanto, semelhante à "frieza" crociana.

Gramsci, por sua vez, deslocou a análise do campo estético, em que se situam Croce e Lukács, para o cultural. A arte, para ele, deve ser vista como parte integrante da cultura. Desse modo, abriu um caminho fecundo para se estudar aquela esfera que Lukács chamou de "o ciclo problemático do agradável", tão importante na vida cotidiana (ponto de partida e chegada da objetivação artística) que, não obstante, permaneceu fora de sua monumental estética, como um incômodo contraponto.

***Celso Frederico** é professor aposentado da ECA-USP. Autor, entre outros livros, de *Ensaios sobre marxismo e cultura (Mórula)* [<https://amzn.to/3rR8n82>]

Notas

[i] NETTO, José Paulo. "G. Lukács: um exílio na pós-modernidade", in *Marxismo impenitente* (São Paulo: Cortez, 2004).

[ii] TERTULIAN, Nicolas. "O pensamento do último Lukács", in *Outubro*, número 16, segundo semestre de 2007), p. 239.

[iii] Cf. VEDDA, Miguel. "La sugerión del concreto" (Buenos Aires: Gorla, 2006) e INFRANCA, Antonino. *Trabalho, indivíduo, história. O conceito de trabalho em Lukács* (São Paulo: Boitempo, 2014).

[iv] HEGEL, G. W. *Fenomenología del Espíritu* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 1966), p. 291

[v] LUKÁCS, Georg. *Estética*, vol. I (São Paulo: Boitempo, 2023), p. 153.

[vi] *Idem*, p. 196.

[vii] *Idem*, p. 154.

[viii] Cf. SILVA, Arlenice Almeida. "O lirismo em György Lukács", in *Kriterion*, 50, Junho, 2009.

[ix] Cf. CAUDWELL, Christopher. *Ilusión y realidad: una poética marxista* (Buenos Aires: Paidós, 1972).

[x] OLDRINI, Guido. *György Lukács e os problemas do marxismo no século XX* (Maceió: Coletivo Veredas, 2017), p. 387.

[xi] *Idem*, p. 388.

[xii] LUKÁCS, Georg. *Estética*, vol. 4, *Cuestiones liminares de lo estético* (Barcelona-México: Grijalbo, 1967), pp. 8 e 44.

[xiii] LUKÁCS, Georg. *Estética*, vol. 1, *cit.*, p. 154.

[xiv] LUKÁCS, Georg. *Pensamento vivido. Autobiografia em diálogo* (Santo André: Ad Hominem/Universidade Federal de Viçosa, 1999), p. 139.

[xv] LUKÁCS, G. *Estética*, Vol. 2 (Barcelona: Grijalbo, 1965), p. 153.

[xvi] PATRIOTA, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido. cit.*, p. 16.

a terra é redonda

[\[xvii\]](#) Não faz sentido, portanto, a crítica de José Guilherme Merquior que, em meio a elogios, afirma que Lukács tem uma “visão política da arte” atrelada a um sociologismo estreito prisioneiro dos fatores extra-literários: “A categoria do tipo, derivação da particularidade hegeliana, mediadora entre o singular e o universal, passa a constituir a medula de sua estética. Porém, se o tipo encarna uma tendência social - na verdade, o rumo mesmo do movimento social - seu reflexo abrange não só o presente, mas também, ou sobretudo, o futuro. Nem toda a realidade é socialista, já lembra Albert Camus. Nos *Ensaios sobre o realismo*, Lukács chega a considerar o tipo uma “figura profética”. Entretanto, de onde vem a determinação sobre o valor profético do tipo, se não do espírito político, do messianismo da teoria marxista?” MERQUIOR, José Guilherme, *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, pp. 70-71). A referência lukacsiana ao gênero humano nada tem de política (lembmando que muitos autores marxistas criticaram Lukács pelo seu apoliticismo). A defesa da *humanitas* e do caráter evocativo da arte, por sua vez, passa longe de qualquer imputação de sociologismo.

[\[xviii\]](#) TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético* (Unesp: São Paulo, 2003), pp. 262-263.

[\[xix\]](#) LUKÁCS, G. *Estética*, Vol. 3 (Barcelona-México: Grijalbo, 1967), pp. 308-309.

[\[xx\]](#) LUKÁCS, G. *Essenciais são os livros não escritos* (São Paulo: Boitempo, 2020), p. 134.

[\[xxi\]](#) LUKÁCS, G. *Estética*, Vol. 2, *cit.*, p. 192.

[\[xxii\]](#) *Idem*, p. 476.

[\[xxiii\]](#) *Idem*, p. 522.

[\[xxiv\]](#) *Idem*, p. 424.

[\[xxv\]](#) CROCE, Benedetto. *Breviário de estética. Aesthetica in nuce* (São Paulo: Ática, 1997), pp. 47-48.

[\[xxvi\]](#) *Idem*, p. 156.

[\[xxvii\]](#) OLDRINI, G. *György Lukács e os problemas do marxismo do século 20*, *cit.*, p. 378.

[\[xxviii\]](#) HELLER, Agnes. “Lukács y la Sagrada Família”, in Fehér, Heller, Radnoti, Tamas, Vadja, *Dialéctica de las formas. El pensamiento estético de la Escuela de Budapest* (Barcelona: Península, 1987), p. 182.

[\[xxix\]](#) LUKÁCS, G. *Estética*, Vol. 4, *cit.*, p. 217.

[\[xxx\]](#) *Idem*, p. 250.

[\[xxxi\]](#) *Idem*, p. 207.

[\[xxxii\]](#) STEINER, George. *No Castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefinição de cultura* (São Paulo: Companhia das Letras, 1991), p. 88. Observações semelhantes encontram-se em *Linguagem e Silêncio* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988): “temos pouquíssima evidência sólida de que os estudos literários contribuem efetivamente para enriquecer ou estabilizar a percepção moral, que humanizam. Temos poucas provas de que uma tradição de estudos literários de fato torna o homem mais humano”, p. 81.

[\[xxxiii\]](#) Cf. BLOOM, Harold. *O cânone ocidental. Os livros e a escola do tempo* (Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, terceira edição).

[\[xxxiv\]](#) GRAMSCI, A. *Cartas do Cárcere*, Vol. 1 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005), p. 176.

[\[xxxv\]](#) GRAMSCI, A. *Cadernos do Cárcere*, Vol. 6 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000), p. 66.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)

A Terra é Redonda