

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Programa de Pós-Graduação em Filosofia**

Carolina de Paula Peters

**DE VOLTA À CORRENTE DA VIDA:  
VIVÊNCIA RECEPTIVA E VIDA COTIDIANA NA  
*ESTÉTICA* DE GYÖRGY LUKÁCS**

Belo Horizonte  
2023

Carolina de Paula Peters

**DE VOLTA À CORRENTE DA VIDA:  
VIVÊNCIA RECEPTIVA E VIDA COTIDIANA NA  
*ESTÉTICA* DE GYÖRGY LUKÁCS**

**Versão final**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito à obtenção do título de Mestre em Filosofia, na Linha de Pesquisa Ética e Filosofia Política.

Orientadora: Prof. Dra. Ester Vaisman Chasin

Belo Horizonte  
2023

100 Peters, Carolina de Paula.  
P481d De volta à corrente da vida [manuscrito] : vivência  
2023 receptiva e vida cotidiana na Estética de György Lukács /  
Carolina de Paula Peters. - 2023.  
192 f.  
Orientadora: Ester Vaisman.  
  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas  
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia  
  
1. Filosofia – Teses. 2. Lukács, Gyorgy, 1885-1971.  
3. Estética - Teses. 4. Arte - Teses. I. Vaisman, Ester.  
II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de  
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**DE VOLTA À CORRENTE DA VIDA: VIVÊNCIA RECEPTIVA E VIDA COTIDIANA NA ESTÉTICA DE GYÖRGY LUKÁCS**

**CAROLINA DE PAULA PETERS**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Ética e Filosofia Política.

Aprovada em 10 de fevereiro de 2023, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Ester Vaisman Chasin - Orientadora (UFMG)

Prof. Miguel Vedda (UBA)

Prof. Ronaldo Vielmi Fortes (UFJF)

Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Ester Vaisman Chasin, Professora Magistério Superior - Voluntária**, em 13/02/2023, às 14:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Miguel Angel Vedda, Usuário Externo**, em 13/02/2023, às 15:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ronaldo Vielmi Fortes, Usuário Externo**, em 14/02/2023, às 12:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2061310** e o código CRC **05B9E784**.



*Para Murilo*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora, Ester, por acolher com generosidade um projeto que à época não passava da intuição de uma leitora circunstancial da obra lukácsiana. Sem ela, talvez a intuição não tivesse conquistado a densidade necessária a um problema de pesquisa, passível de ser devidamente investigado e posto à prova, nem poderia hoje apresentar seus resultados – cujas insuficiências apenas podem ser creditadas a mim. Pela companhia nas leituras, pela escuta atenta e rigorosa, pelas críticas jamais condescendentes, meu muito obrigada.

Agradeço também aos membros titulares da banca de defesa, os professores Miguel Vedda e Ronaldo Vielmi Fortes, além de Ana Selva Albinati, suplente, pela generosidade de aceitarem o convite para debater meu trabalho e pela leitura criteriosa deste texto, cuja versão definitiva incorpora várias das ponderações e reparos sugeridos durante a arguição.

Correndo sempre o risco, pelo qual já peço desculpas antecipadas, de esquecer alguém, listo aqui algumas pessoas que, durante os anos de pesquisa e redação desta dissertação, tiveram participação decisiva, e pelas quais sou imensamente grata:

Minha mãe, que mesmo em meio a tantas incertezas nunca duvidou de mim.

Meu pai, com quem aprendi a viver entre livros e enfrentar as vicissitudes da escrita acadêmica, e tia Lilian, nossa primeira doutora, pela sua dedicação à pesquisa científica no Brasil.

Minha grande amiga Lívia, sempre perto, sempre, mesmo tão longe. Também Paulinha e Lazameth, pela companhia inestimável, na vida e nas lutas. Vocês são imprescindíveis!

Mari Brecht, com quem não canso de trocar figurinhas sobre literatura e colapsologia, e que tantas vezes me ofereceu um teto no último ano; assim como a Clarissa, pela recepção sempre calorosa (mesmo quando faltou água quente), carinho tão necessário no turbulento 2022.

Niege, confidente dos dramas acadêmico-militantes.

Marina Franconeti, pelas nossas discussões sobre filosofia e estética desde os tempos do grupo de estudos no Ensino Médio, minha melhor companhia para momentos sublimes no Theatro Municipal.

Meus colegas do PPGFIL-UFMG, Myreli, Tamíris, Eric e Filipi, pela interlocução durante essa temporada filosófica, que, espero, persista.

Bárbara Perez, parceira na Monitoria em Ciência da Literatura, durante a graduação, uma das primeiras pessoas a ouvir a versão preliminar do meu projeto de mestrado, tomando cerveja num fim de tarde quente em Copacabana.

Martha Alkimin, minha orientadora de Iniciação Científica durante a graduação em Letras na UFRJ, responsável por me reconciliar com a academia, e Danielle Corpas, em cuja disciplina de pós-graduação, “Formas do Cotidiano”, pude apresentar pela primeira vez algumas das minhas leituras iniciais da *Estética* lukácsiana.

As companheiras do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas (PACC-UFRJ), especialmente a professora Luciana di Leone e a Estela Rosa, prova de que o processo de escrita não precisa ser solitário, pelo contrário, pode ser compartilhado, cercado de cuidado e afeto.

Adelaide, comadre e camarada, pelas conversas sobre arte e política. Mulher, é bom demais ser sua contemporânea.

Finalmente, mais uma vez e apesar de tudo, ao Murilo:

escrever sóbria e de dia  
é obra sua não por  
razões morais mas  
pelo sossego que  
namorar contigo  
tr[ouxe]

“Um comunista”, Adelaide Ivánova (2021).



“[...] pois a literatura inflete o curso, para tangenciar a vida nas suas preocupações concretas.”

*Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido (2012, p. 255).

## RESUMO

A presente pesquisa foi dedicada à relação entre vivência estética receptiva e vida cotidiana no pensamento tardio de György Lukács (1885-1971), particularmente em *A peculiaridade do estético*, de 1963. Seu principal objetivo consistiu em delinear, no interior do complexo categorial dessa obra, a reflexão do autor acerca da confluência entre arte e cotidianidade do ponto de vista da recepção das obras de arte, assinalando sua possível repercussão sobre os demais âmbitos do ser social, notadamente a reverberação do estético sobre o comportamento ético, mas delimitando também as relações entre arte e política. A partir da leitura imanente, buscou-se reconhecer na textualidade lukácsiana os principais móveis teóricos dessa formulação que articula o “mundo fechado” das obras de arte às questões de ordem prática, próprias do cotidiano: a generalização da categoria aristotélica da *catarse*, levada a cabo pelo marxista húngaro; a caracterização da *missão desfetichizadora da arte*; o problema da (in)determinação na objetividade estética; a passagem entre *der Mensch ganz* e *der ganze Mensch* como distinção entre o sujeito receptor e a subjetividade cotidiana; além de suas considerações acerca do *antes e depois da vivência receptiva*. Preliminarmente, esta dissertação realiza uma revisão de literatura, destacando entre os estudos lukácsianos aqueles trabalhos que de maneira mais ou menos direta contribuíram para o tratamento da questão; então apresenta um breve esboço biográfico-bibliográfico, que busca situar no curso do itinerário intelectual de Lukács o projeto de sua grande *Estética* e, posteriormente, no seu interior, a discussão acerca da função social da arte, em geral, e, mais especificamente, do efeito estético e da vivência receptiva, objeto desta investigação. Partindo do pressuposto da identidade sujeito-objeto na esfera estética, na exposição da análise categorial optou-se por abstrair razoavelmente aquelas constelações concernentes à dimensão subjetiva das vivências receptivas daquelas relativas à objetividade do caráter evocador das autênticas obras de arte, indissociáveis na atividade receptiva, mas que para fins da devida compreensão teórica puderam ser relativa e circunstancialmente destacados.

**Palavras-chave:** György Lukács; vivência estética receptiva; vida cotidiana; missão desfetichizadora da arte.

## ABSTRACT

This research was dedicated to the relationship between receptive aesthetic experience and everyday life in the late thought of György Lukács (1885-1971), particularly as it figures in his book *The Peculiarity of the Aesthetic*, from 1963. Its main objective was to delineate, within the categorical complex of this work, the author's conceiving on the confluence between art and everyday life regarding the reception of works of art, also pointing out their possible repercussions on other spheres of the social being, notably the reverberation of the aesthetic on ethical behavior, but also delimiting the relationships between art and politics. Through immanent reading, we sought to recognize in Lukacsian textuality the main theoretical motives of this formulation, which articulates the "enclosed world" of works of art to questions of a practical nature, typical of everyday life: the generalization of the Aristotelian category of *catharsis*, operated by the Hungarian Marxist; the characterization of *art's defetishizing mission*; the problem of (in)determination in aesthetic objectivity; the becoming *ganze Mensch* of *der Mensch ganz* as distinguishing between the receiving subject and everyday life's subjectivity; finally his considerations on *before* and *after the receptive experience*. Preliminarily, this thesis carries out a literature review, highlighting those scholars who anyhow contributed to the issue; then it presents a brief biographical-bibliographic sketch, which seeks to place the project of his great *Aesthetics* in the course of Lukács' intellectual itinerary and, subsequently, within it, the discussion about the social function of art, in general, and, more specifically, on the aesthetic effect, and receptive experience, object to this investigation. Based on the assumption of subject-object identity in the aesthetic realm, in exposing the analysis of categories, it was decided to reasonably abstract those constellations concerning the subjective dimension of receptive experiences from those relating to the objectivity of the evocative character of authentic works of art – both inseparable in receptive activity, but for the purposes of proper theoretical understanding only, relative and circumstantially isolated.

**Keywords:** György Lukács; receptive aesthetic experience; everyday life; defetishizing mission of art.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO. Vista para o Danúbio .....	14
1. UMA VIDA NÃO É SUFICIENTE .....	45
1.1 Sorte em tempos de catástrofes.....	58
1.2 A necessária descompressão.....	71
2. É PRECISO DIZER <i>SIM</i> AO MUNDO.....	88
2.1 Um mundo adequado à humanidade .....	106
2.2 Jogo livre à imaginação.....	118
3. DE VOLTA À CORRENTE DA VIDA .....	132
3.1 A alma inteira em movimento .....	144
3.2 <i>Nostra causa agitur</i> .....	160
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
REFERÊNCIAS .....	184
Literatura primária .....	184
Literatura secundária.....	186



*György Lukács entrevistado por Péter Rényi em seu gabinete, 1967. Foto de Zoltán Szalay.*

## INTRODUÇÃO. Vista para o Danúbio

Convém dizer que meu primo mora num andar bastante elevado [...]. Além disso, a morada do meu primo está localizada na região mais bonita da capital, [...] da janela de um pequeno gabinete ele abarca num lance de olhos todo o panorama [...]. Eu me sentei em frente do primo, num pequeno tamborete que mal cabia no espaço da janela. De fato, a visão era singular e surpreendente.

*A janela de esquina do meu primo*, E. T. A. Hoffmann (2010, pp. 11-13).

Com a autoridade conferida por seus mais de dois mil e oitocentos quilômetros de extensão, a este curso d'água cumpriu ser nada menos que “rio”.<sup>1</sup> Nascido no coração da Floresta Negra, ele flui até o mar Negro quando, ali pelo meio do caminho, é abraçado pela cidade que costurou com pontes, por sobre seu leito, as antigas localidades opostas às margens de Óbuda e Buda e de Peste. De norte a sul, as águas rasgam a capital húngara quando, na altura da *Szabadság híd*, um olhar furtivo as captura – sentado à escrivaninha, no apartamento de quinto andar, o filósofo o vê de soslaio sob a Ponte da Liberdade enquanto se dedica a escrever uma estética, e o Danúbio, antes de alcançar seu delta, deságua no prefácio:

Se imaginarmos a cotidianidade como um grande rio, podemos dizer que dele se desprendem, como formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte; elas se diferenciam, se constituem de acordo com suas finalidades específicas, alcançam sua forma pura nessa peculiaridade – que nasce das necessidades da vida social – para logo, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida humana, desembocar novamente na corrente da vida cotidiana. Esta, então, se enriquece constantemente com os resultados supremos do espírito humano, os assimila às suas necessidades práticas cotidianas e, assim, logo dá lugar, como questões e como exigências, a novas ramificações das formas superiores de objetivação (LUKÁCS, 1966a, pp. 11-2; 1987a, pp. 7-8)<sup>2</sup>.

A poderosa imagem que abre *A peculiaridade do estético* evoca, plasticamente, a densa paisagem categorial investigada por György Lukács ao longo

<sup>1</sup> Batizado pelos povos indo-europeus que viveram à sua margem, a etimologia do nome Danúbio remonta a “rio” em língua celta e iraniano antigo. Cf. verbete “River”, em Mallory e Adams (1997, p. 486).

<sup>2</sup> Todas as citações retiradas de *A peculiaridade do estético*, objeto privilegiado deste trabalho, foram traduzidas de próprio punho a partir do cotejamento entre a tradução espanhola (LUKÁCS, 1966a; 1966b; 1967), feita por Manuel Sacristán, e o texto estabelecido pela segunda edição alemã (LUKÁCS, 1987a; 1987b), revisado por Jürgen Jahn. Nos poucos casos em que a versão espanhola se distancia substancialmente da dicção original, intervindo sobre a sintaxe e escolha lexical, optei sempre pela tradução direta. Nestes casos específicos, a referência foi feita somente à edição alemã.

das mais de mil e quinhentas páginas redigidas no gabinete do *Belgrád rakpart*, número 2. Apesar do tamanho, tratava-as apenas do primeiro volume – único concluído – do projeto de uma estética em três tomos, cujo plano provisório Lukács apresenta no próprio prefácio, assinado em 1962.<sup>3</sup> Estavam previstos ainda um segundo livro, que sob o título “A obra de arte e o comportamento estético” se ocuparia da dedução da estrutura específica das obras de arte e seu conteúdo, conferindo assim a fisionomia própria às categorias, e ainda um terceiro, provisoriamente intitulado “A arte como fenômeno histórico-social”, de caráter mais marcadamente historiográfico, além desse primeiro tomo, que chegou solitário a nós, e tem como centro a fundamentação filosófica da forma peculiar do pôr estético, a derivação das categorias específicas da estética e a delimitação do estético a respeito dos demais campos da atividade humana.

Já de relance, a metáfora do rio nos permite vislumbrar importantes aquisições intelectuais, as quais inevitavelmente conduzem o autor – ainda que sem o intuito de estudar propriamente problemas da história da arte, mas buscando tão somente “esclarecer fatos ou linhas de desenvolvimento relevantes para a teoria geral” (LUKÁCS, 1966a, p. 18; 1987a, p. 14) – ao debate estreito com a tradição estética e, até certo ponto, igualmente com a história da filosofia, seja para reivindicar descobertas ou rejeitar teorizações.

Aqui, a arte não aparece como uma essencial sensibilidade para o belo, faculdade inata, eterna e supratemporal, cujas categorias possam ser aprioristicamente tomadas, mas é reconhecida como um conjunto de “aptidões nascidas numa certa etapa do desenvolvimento histórico” (TERTULIAN, 2008, p. 200), uma conquista das sociedades humanas em seu metabolismo com a natureza.

Parece inevitável fazer referência, neste ponto, a dois textos fundamentais no caminho de Lukács para a elaboração de um pensamento estético, como ele próprio o definiu, *a partir de Marx*. Primeiramente, os famosos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844, incursão inaugural do Mouro nos estudos da economia política, cuja leitura foi considerada um divisor de águas no itinerário intelectual do autor húngaro, como veremos mais adiante. Nesses manuscritos marxianos, é apontado o caráter histórico-social dos sentidos humanos e do desdobramento das categorias estéticas no “engendrar prático de um *mundo*

---

<sup>3</sup> Cf. Lukács (1966a, pp. 12-14; 1987a, pp. 8-10).

*objetivo*”. À diferença do animal, que “forma apenas segundo a medida e a carência da *species* à qual pertence”, o humano, como ser genérico, “sabe produzir segundo a medida de qualquer *species*, e sabe considerar, por toda a parte, a medida inerente ao objeto”, razão pela qual também é capaz de dar forma “segundo as leis da beleza” (MARX, 2010a, p. 85). Um segundo texto, os esboços preparatórios para a escrita de *O capital*, conhecidos como *Grundrisse*, onde se lê, nesse mesmo sentido:

Um consumo sem objeto não é consumo; portanto, sob esse aspecto, a produção cria, produz o consumo. [...] Ela também dá ao consumo a sua determinabilidade, seu caráter, seu fim. [...] Fome é fome, mas a fome que se sacia com carne cozida, comida com garfo e faca, é uma fome diversa da fome que devora carne crua com mão, unha e dente. Por essa razão, não é somente o objeto do consumo que é produzido pela produção, mas também o modo do consumo, não apenas objetiva, mas também subjetivamente. A produção cria, portanto, os consumidores. [...] O objeto de arte – como qualquer outro produto [humano] – cria um público capaz de apreciar a arte e de sentir prazer com a beleza (MARX, 2011, p. 47).

Não parece, portanto, mero acaso que o problema da beleza, pedra angular da estética idealista, tenha lugar apenas nas páginas finais da obra lukácsiana, já no penúltimo capítulo, mais pela importância que lhe foi conferida ao longo da história da filosofia da arte do que por sua significação objetiva na análise dos objetos estéticos. Ao introduzir os “Problemas da beleza natural”, ele assim justifica a posição que o tema ocupa no sumário de *A peculiaridade do estético*:

Enquanto geralmente a estética inicia com a análise da unidade e da diversidade do belo na natureza e na arte, nós desenvolvemos as questões de princípio da estética com completa independência dela, para abordá-la apenas depois de buscar esclarecer a relação entre o agradável [concernente ao âmbito da cotidianidade] e o estético [propriamente dito – C.P.] (LUKÁCS, 1967, p. 263; 1987b, p. 552).

O processo de autonomização dos pores estéticos, contudo, de modo algum significa a desvinculação absoluta em relação aos demais âmbitos da vida e atividades humanas; a convicção de que a arte “nunca se deixa tratar de modo isolado” (LUKÁCS, 2011, p. 402), manifestada por Lukács já em décadas anteriores, ganha nesta obra publicada em 1963 novos contornos, iluminando traços de seu desenvolvimento teórico posterior: “A *Estética*, na verdade, era a preparação para a *Ontologia*, à medida que trata do estético como momento do ser, do ser social” (LUKÁCS, 2017, p. 175), declarou ao final da vida em entrevista autobiográfica.



Gestada no interior da própria cotidianidade, a forma estética de recepção e reprodução da realidade – jamais um espelhamento mecânico, sempre uma seleção refigurada pela atividade de um sujeito criador – supera a vinculação imediata entre teoria e prática, característica do comportamento e pensamento cotidianos. Essa diferenciação visa atender a fins específicos que, não obstante, “emergem da vida cotidiana [...] como necessidades, como questões colocadas pelo povo”.<sup>4</sup> Confrontada com tais “conteúdos socialmente determinados” por seu aqui e agora histórico, à arte cumpre “dar-lhes, sempre na forma concreta, a resposta devida, final e duradoura” (LUKÁCS, 1966b, p. 218; 1987a, p. 515), resposta que posteriormente retornará ao leito da vida vivida através de múltiplas mediações, contribuindo para fomentar ainda novas exigências.

Com justeza, Béla Királyfalvi (1975, p. 142, tradução minha) destacou a precisão do filósofo na construção da metáfora, afinada ao intuito de demonstrar o caráter não transcendental, mas imanente do estético, uma vez que, nela, “o que é ‘afluente’ da arte não se origina em um reino místico, mas sim na realidade objetiva, nas necessidades da vida social, refletindo-as de acordo com os princípios peculiares à estética”. Da nascente à foz, a comparação “é coerente também com a crença de Lukács no papel positivo da arte na melhoria da ‘qualidade da vida’, contribuindo para o crescimento ético-estético do ‘homem inteiro’” – atenhamo-nos um instante a esta última expressão, entre aspas.

Encontramos na *Estética* dois sintagmas nominais quase idênticos, “*der ganze Mensch*” e “*der Mensch ganz*”. Aparentemente uma nuance gramatical, ela revela efetivas e relevantes determinações categoriais, uma vez que o uso do adjetivo qualificativo ou do advérbio de modo como predicativo do sujeito diferencia o *humano inteiro* da vida cotidiana, imerso na heterogênea cotidianidade com todos os seus sentidos, do *humano inteiramente* tomado pela vivência estética, intensamente mergulhado no meio homogêneo de um tipo de arte determinado. Na medida em que diz respeito ao objeto em análise nesta dissertação, voltaremos a abordar mais adiante, em maior detalhe, a diferenciação e relação estabelecidas por

---

<sup>4</sup> “A vida do povo é, de fato, esta dimensão imediata, primária da vida. Representar a história ‘por baixo’ significa, assim, torná-la sensível, concreta, tal como ela é na esfera das relações cotidianas, com suas consequências boas e más. No entanto, a literatura não está limitada pela percepção comum e pode, por isso, retratar a vida cotidiana de uma forma qualitativamente superior. Esta superioridade avulta numa capacidade de síntese. Para Lukács, os grandes personagens literários são respostas a problemas colocados pelas experiências do povo. ‘São grandes porque possuem essa capacidade sintetizadora, porque conseguem dar respostas aos problemas que mais profundamente movem a vida do povo neste instante’” (PATRIOTA, 2010, p. 73).

Lukács entre os dois termos. Por ora, entretanto, interessa tão somente enfatizar que a experiência intensiva<sup>5</sup> proporcionada pelo caráter evocador das obras de arte não se imprime sobre uma página em branco, mas se oferece a sujeitos receptores vindos sempre da vida vivida – e que a ela retornarão.

“O ‘afluente’ da arte não traz novas ‘águas’ de fontes desconhecidas para ampliar o ‘rio’; ele retorna as velhas ‘águas’ de uma forma purificada e qualitativamente melhorada” (KIRÁLYFALVI, 1975, p. 142, tradução minha), de modo que entre a corrente da arte e o leito da cotidianidade – entre o conteúdo vital esteticamente conformado e *o correr da vida que embrulha tudo*, como diria Riobaldo – se estabelece uma relação de “influência recíproca” (LUKÁCS, 1967a, p. 218; 1987b, p. 509), uma unidade na diversidade, ainda que essa reciprocidade não implique que as produções artísticas atuem – ou possam ser induzidas a atuar – deliberada e imediatamente sobre a vida social.

Seja como for, a empreitada levada a cabo em *A peculiaridade do estético* expressa, no campo da filosofia da arte, a “necessidade de ver na experiência cotidiana o fundamento real das formas de objetivação mais elevadas, assim como a única base a partir da qual estas formas podem ser explicadas” (VEDDA, 2006, p. 72, tradução minha), tendo em conta a inquirição de sua gênese e função social.

Uma síntese desse empreendimento intelectual de monta arremata a metáfora do rio supracitada: “O comportamento cotidiano humano é, ao mesmo tempo, começo e fim de toda atividade humana” (LUKÁCS, 1966a, p. 11; 1987a, p. 7), fórmula concisa que pode ser tomada como premissa basilar das derradeiras investigações do filósofo, não só no domínio estético.<sup>6</sup>

Não obstante, quando observamos a fortuna crítica existente acerca do pensamento estético lukácsiano da maturidade – aqueles estudos dedicados aos

---

<sup>5</sup> Já em seu ensaio sobre “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”, de 1936, ele frisava que “Esta consciência concreta potencia[liza] e eleva – tal como ocorre no desenvolvimento pleno, na exasperação máxima das paixões – aquelas capacidades que estão adormecidas no indivíduo e que, na vida, só possui de forma embrionária e latente. A verdade poética do reflexo da realidade objetiva consiste no fato de que, como realidade representada, aparece tão-somente aquilo que já estava contido no homem como possibilidade. A superação poética consiste em conduzir à plena maturidade suas possibilidades adormecidas” (LUKÁCS, 1968, p. 171).

<sup>6</sup> Vejamos como o mesmo movimento que leva do rés-do-chão da vida cotidiana às grandes questões do espírito, e então novamente à cotidianidade, reaparece na introdução de *Para uma ontologia do ser social*: “[...] resulta claro que justamente a ontologia se eleva do solo do pensamento cotidiano e nunca mais poderá tornar-se eficaz caso não seja capaz de nele voltar a aterrar – mesmo que de forma muito simplificada, vulgarizada e desfigurada” (LUKÁCS, 2012, p. 30). O eco da imagem fluvial é incontestável, embora a metáfora telúrica, referida à filosofia, imprima ainda ao movimento de retorno à vida cotidiana um senso de necessidade, até de tarefa. Sobre o estatuto conferido à filosofia no interior do pensamento lukácsiano da maturidade, cf. Vaisman (2014).

escritos posteriores à década de 1930, momento de seu exílio em Moscou, quando, após o contato com os recém descobertos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de Marx, assinala o início da busca por “uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava nem de Kant nem de nenhum outro” (LUKÁCS, 2017, p. 114), a qual finalmente redundaria nas sistematizações alcançadas em *A peculiaridade do estético* –, constatamos um desequilíbrio entre os dois polos indicados na sentença lapidar, predominando o interesse pelas questões mais estreitamente ligadas à gênese e aos fundamentos histórico-sociais da arte, ou voltados a inquirir sobre o reflexo estético e os modos de figuração da realidade objetiva. Em outras palavras, aos pontos de partida, não de chegada.

Em parte, a preponderância desses temas se explica pelo movimento do próprio itinerário intelectual do filósofo, seja porque no curso de seus escritos a arte deixa de ser “definida, em primeiro lugar, como ‘forma’, e a forma autêntica [...] considerada, no próprio artista, uma realidade *a priori*” (TERTULIAN, 2008, p. 29) para ser reconhecida como um produto relativamente tardio do desenvolvimento humano, suscitando problemas de pesquisa daí decorrentes; seja porque na interlocução de Lukács com a tradição literária e teórica e, principalmente, ao se engajar em debates (eventualmente, verdadeiros embates) com artistas e críticos contemporâneos, os temas da mimese e da criação artística ganharam maior relevo.

Além disso, é preciso considerar que parte substantiva de sua vasta produção bibliográfica no período consiste em ensaios de crítica literária, nos quais a análise das obras particulares e sua relação com o tempo presente em cada caso sobressai às considerações de talhe filosófico mais gerais sobre o estético como fenômeno histórico-social.

Assim, tendo em vista o material disponível e a impressionante recorrência de certos temas nos escritos lukácsianos, também parcela significativa da literatura secundária acaba por se concentrar em alguns poucos eixos de investigação. Dentre eles, o mais eminente (as más línguas dirão famigerado) procura ressaltar o debate em torno do assim chamado realismo crítico, contemplando também as polêmicas abertas contra as vanguardas artísticas da virada do século XIX para o XX. Para nos atermos a poucos exemplos, representativos por analisarem uma extensa bibliografia primária referente ao período em foco, menciono o trabalho de Ana Cotrim (2016), que investiga a elaboração da concepção lukácsiana do realismo nos

anos 1930 como movimento de aproximação ao marxismo no campo da estética; a pesquisa de Carlos Eduardo Jordão Machado (2016), que busca recompor o debate travado entre Lukács, Ernst Bloch, Bertolt Brecht e Theodor W. Adorno em torno do Expressionismo; e o estudo de Paula Araújo, que acompanha as considerações do autor sobre a literatura realista de Balzac e Tolstói dos ensaios críticos até a grande estética, embora “deixando de fora uma importante discussão” feita nesses textos acerca da “constituição dos sentidos humanos, o que interfere tanto do ponto de vista da produção das obras de arte quanto de sua recepção” (ARAÚJO, 2015, p. 39), algo a que voltaremos em outros momentos ao longo desta dissertação.

Ainda nesse bojo, quando abordada, a problemática da finalidade ou função social das expressões artísticas aparece, geralmente, subordinada ao tratamento do momento prévio de sua composição, não em face do comportamento receptivo. Destaco, nesse sentido, os apontamentos feitos por Miguel Vedda sobre a relação entre o trabalho como atividade finalística e o pôr estético, onde aponta como um aspecto importante da “estética ontológica” de Lukács a “ênfase sobre as causas e repercussões secundárias” (VEDDA, 2014, p. 279) da atividade artística; a investigação de Ana Selva Albinati (2014), acerca da relação entre a perspectiva individual do artista e uma “perspectiva ética” no realismo; além do artigo “El para sí específico del arte y sus funciones”, de Guido Oldrini, em que, apesar de afirmar que “[a] arte não somente nasce da vida, mas – e aqui se revela bem a função de seu específico para si – também retorna a ela, satisfazendo a necessidade social de realização de uma unidade imediata, sensível entre singularidade e universalidade, indivíduo e gênero humano”, reconhece um “único sujeito agente” na arte, “o criador” (OLDRINI, 2015, p. 47, tradução minha). Espero que a exposição da presente pesquisa demonstre suficientemente a incorreção da assertiva, ao revelar o âmbito de atividade do sujeito receptor na esfera estética, assunto ao qual nos deteremos no nosso segundo capítulo.

Caso análogo ocorre com as considerações sobre o efeito catártico, tecidas no bojo das discussões entre Lukács e Brecht. Remeto aqui a “Distanciamento ou catarse? (Sobre as divergências entre Brecht e Lukács)”, de Nicolas Tertulian (2016a, pp. 275-96), que indica importantes convergências entre as considerações lukácsianas sobre a *catarse* e o sentido de “distanciamento” almejado pelo dramaturgo alemão, e “Georg Lukács or Bertolt Brecht?”, em que Béla Királyfalvi

discute as noções de “empatia, estranhamento, emoção e outros componentes do efeito estético” nas considerações dos dois autores sobre a catarse, tendo em vista “a dialética do processo criativo realista” (KIRÁLYFALVI, 1985, p. 341, tradução minha), não a receptividade estética.

Definitivamente, perscrutar as condições de possibilidade da “produção artística enquanto tal” (MARX, 2011, p. 62) foi um passo fundamental no estabelecimento de uma estética amparada pelo pensamento marxiano. No entanto, já em seu estudo sobre a particularidade como categoria estética, iniciativa preliminar à publicação da grande obra, Lukács frisava que, mesmo para Marx, “naturalmente, a gênese social é um ponto de partida, mas a tarefa real da estética só começa quando tal gênese é esclarecida” (LUKÁCS, 2018, pp. 260-61). O comentário é tecido a partir da seguinte passagem da Introdução dos *Grundrisse* sobre a poesia homérica:

[...] é possível Aquiles com pólvora e chumbo? Ou mesmo a *Ilíada* com a imprensa ou, mais ainda, com a máquina de imprimir? Com a alavanca da prensa, não desaparecem necessariamente a canção, as lendas e a musa, não desaparecem, portanto, as condições necessárias da poesia épica? Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. *A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável* (MARX, 2011, p. 63, grifos meus).

Sem deixar de considerar seus fundamentos sociais, a tônica da análise propriamente estética recai, aqui, sobre a peculiaridade dessas configurações, a autonomia – sempre relativa – que lhes confere eficácia perene, embora, ao mesmo tempo, historicamente determinada: “É verdade que o Édipo de Sófocles contém uma grande quantidade de ensinamentos para o historiador da Antiguidade”, admite nosso autor, comentando o trecho, “mas é igualmente verdade que nove décimos dos espectadores ou dos leitores deste drama nada sabem ou sabem muito pouco destes pressupostos históricos” (LUKÁCS, 2018, p. 262). *De onde, afinal, deriva a força evocativa das obras de arte?* Eis a questão legada por Marx e que embala as páginas finais da monografia lukácsiana sobre a particularidade. A resposta oferecida pelo filósofo húngaro, ainda provisória em sua determinação categorial, dava conta de que,

[...] 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, 2018, p. 263).<sup>7</sup>

Ainda que, em circunstâncias determinadas, certas obras se mostrem capazes de incitar à ação ou de sugerir posicionamentos de ordem prática,<sup>8</sup> a eficácia do efeito evocativo é frequentemente indireta e sinuosa.

A despeito disso, nas autênticas obras de arte os grandes dilemas do gênero humano se dão a conhecer sensivelmente. Imediatamente evocados pela forma estética na figuração de um destino, a um só tempo, individual e típico de seu *hic et nunc*, como é o caso da tragédia do rei tebano, esses conteúdos refletidos artisticamente não proporcionam somente prazer estético momentâneo, mas repercutem *depois* sobre a personalidade do receptor, enriquecendo-a ao serem colocados “incessantemente em confronto” com aqueles conhecimentos “que ele mesmo adquiriu” (LUKÁCS, 2018, p. 266, modificada; 1969, p. 781) *antes* da arte, na vida.

Importante dizer que a eficácia aqui reivindicada não está atrelada a qualquer conteúdo historicamente preciso. “Faz parte dos preconceitos modernos”, escreveu o autor duas décadas mais cedo, “a crença de que a autenticidade histórica de um fato traz consigo a garantia de seu efeito literário” (LUKÁCS, 2011, p. 374). O trecho se encontra nas páginas conclusivas de *O romance histórico*, que apresenta, no quesito aqui analisado – tomar a capacidade evocativa como um traço decisivo do estético – formulações exemplares.

Escrito no contexto da ascensão do nazifascismo na Europa em seus primeiros anos, mas publicado pela primeira vez somente entre 1936 e 1937,<sup>9</sup> ele

---

<sup>7</sup> O poeta Antonio Cicero, que ademais possui formação filosófica, faz do mesmo trecho marxiano uma bela leitura, que merece ser citada: “Quem verdadeiramente ama um poema – como Marx, por exemplo, ama os poemas de Homero – ama-o porque considera que ele lhe pertence e lhe diz respeito de um modo extremamente íntimo: porque intimamente conhece e, reciprocamente sabe ser conhecido pelo poema que ama. Acolher desse modo um poema e amá-lo é tê-lo por uma expressão acabada de alguma dimensão fundamental do próprio ser. ‘*De te fabula narratur*’, como dizem as palavras de Horácio que o autor de *Das Kapital* gostava de citar” (CICERO, 2017, p. 81). Uma pena que ele, em seu kantismo, acabe por ignorar um passo fundamental do manuscrito de Marx (justamente aquele citado anteriormente nesta Introdução), que fundamenta a historicidade das categorias e trata da formação da sensibilidade estética, recaindo logo em uma visão essencialista da beleza artística.

<sup>8</sup> Um exemplo bastante ilustrativo e recorrentemente utilizado por Lukács (1987a, pp. 794-96; 2018, p. 268) são as gravuras de Honoré Daumier, de forte conteúdo político e originalmente destinadas à publicação periódica, regida pelo calor da hora. Em entrevista concedida a Adelbert Reif para a revista *Forvm* n. 185, publicada em maio de 1969, ele chega inclusive a comentar: “Nunca as pinturas *happening* tiveram o impacto social que tiveram os desenhos de Daumier” (LUKÁCS, 2020a, p. 117).

parte do pressuposto de que primeiramente a Revolução Francesa e, então, as guerras revolucionárias que se seguiram, com a ascensão e queda de Napoleão, fizeram da história uma *experiência das massas*. Escreve ele:

Entre 1789 e 1814, as nações europeias viveram mais revoluções que em séculos inteiros. E a celeridade das mudanças confere a essas revoluções um caráter qualitativamente especial, apaga nas massas a impressão de “acontecimento natural”, torna o caráter histórico das revoluções muito mais visível do que costuma ocorrer em casos isolados. Para darmos apenas um exemplo, basta ler as memórias juvenis de Heine em *O livro de Le Grand*, em que ele retrata com vivacidade o modo como a rápida mudança dos governos afetou o menino Heine. Se a essa experiência vem unir-se o reconhecimento de que tais revoluções ocorrem no mundo inteiro, fortalece-se extraordinariamente o sentimento de que existe uma história, de que essa história é um processo ininterrupto de mudanças e, por fim, de que ela interfere diretamente na vida de cada indivíduo (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Quadro que após 1848, uma vez sufocada a Primavera dos Povos, ganha ainda novos contornos, primeiramente com o apagamento das contradições inerentes ao desenvolvimento histórico sob o capitalismo pela ideologia do progresso e logo com sua respectiva crise, abrindo espaço a uma concepção segundo a qual “à história, no brilho colorido de sua distância, de seu exotismo, de sua alteridade em relação ao presente, cabe realizar este anseio: fuja-mos deste mundo de desolação!” (LUKÁCS, 2011, p. 253), máxima que dá a tônica da apologética burguesa.

A questão levantada por Lukács de modo algum compete unicamente à historiografia, mas diz respeito, sobretudo, à “vivência que as massas têm da própria história” e que é compartilhada pelas mais amplas camadas sociais, “mesmo aquelas que não têm nenhum interesse pela ciência da história e não fazem nenhuma ideia de que houve uma mudança nessa ciência” (LUKÁCS, 2011, p. 213), posto que se manifesta na própria cotidianidade – no texto em tela, volta seu interesse ao que chama *vida popular* –, ganhando, além disso, expressão literária,<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Impressão que não aconteceu sem alguma dificuldade. Vivendo então em Moscou, Lukács recorda que “a publicação de *O romance histórico* era impossível na Rússia, apesar de tê-lo apresentado a uma editora” (LUKÁCS, 2017, p. 138) e mesmo inserido no corpo do texto menções de deferência ao Secretário-Geral do PCURSS.

<sup>10</sup> Lukács não é o único, nesse momento histórico que se abre na década de 1930, a apontar para a questão das repercussões da Revolução Francesa e posteriores desdobramentos, do ponto de vista da experiência histórica e percepção do decurso temporal dos acontecimentos, no âmbito da crítica literária. Basta aludir ao belo ensaio de Erich Auerbach sobre Stendhal, “Na mansão de La Mole”, onde se lê: “Diferencia-se [a Revolução Francesa] do movimento da Reforma, não menos violento e que não agitou menos as massas, pelo *tempo* muitíssimo mais rápido da sua difusão, do seu efeito sobre as massas e das mudanças práticas da vida num espaço relativamente amplo [...]. Começava para a Europa aquele processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos

não como simples conteúdo, mas atuando sobre a própria forma estética, particularmente no romance (a épica moderna por excelência), para bem ou para mal:

Os clássicos do realismo podiam figurar poética e plasticamente esses aspectos da vida humana porque, em suas obras, todas as potências sociais ainda se manifestavam como relações humanas. Uma mudança importante no destino, como a falência iminente do velho Osbaldiston em *Rob Roy*, dá a Scott a possibilidade de desenvolver com tranquilidade, a partir da dramaticidade social e humana da situação e sem precisar fazer descrições dificultosas do ambiente, os diversos negócios dos mercadores de Glasgow. [...] À medida que a maneira de considerar a sociedade e a história torna-se cada vez mais privada, tais conexões vivas se perdem. A vida profissional parece morta; tudo o que é humano é inteiramente coberto pela areia do deserto da prosa da vida capitalista [...] na medida em que fixam e eternizam os traços mortos dessa prosa, limitando sua figuração à descrição do ambiente “coisificado”, na medida em que conservam em sua impossibilidade de figurar aquilo que Thackeray – com um sentimento correto, mas decerto a partir de uma situação falsa – caracterizou como “infigurável”, mas retratam-no ao mesmo tempo por meio da substituição da figuração, com descrições “científicas”, isto é, meras descrições de coisas e relações entre coisas esplêndidas nos detalhes (LUKÁCS, 2011, pp. 251-52).

Assim, o vigoroso estudo sobre Walter Scott busca oferecer um contraponto à estética naturalista, para a qual

As vivências puramente privadas e individuais das personagens não têm nenhum vínculo com os acontecimentos históricos e, por isso, perdem seu verdadeiro caráter histórico. E, com essa separação, os próprios acontecimentos históricos tornam-se exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo (LUKÁCS, 2011, p. 253).

Lukács procura, portanto, demonstrar, a partir da análise de romances e dramas também de outros autores, não apenas do escocês, que “o problema específico da forma na grande épica e na tragédia é precisamente o tornar imediata a totalidade da vida [...] *despertar a experiência da totalidade da vida*” (LUKÁCS, 2011, p. 119, grifo meu), na contracorrente das mistificações a que o escritor se encontra, a seu tempo, sujeitado. Efeito estético tomado como critério de valoração

---

históricos em si como do conhecimento deles por todos [...]. Uma tal evolução estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então; o *tempo* das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Quem pretender dar a si próprio razão de sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos” (AUERBACH, 2011, pp. 409-10).



da prosa literária, de caráter, poderíamos adiantar, aliás, desfetichizador, em consonância com o que desenvolveria anos mais tarde.

No caso específico das obras de *temática histórica* – enfatizemos que, para Lukács, o motivo do enredo não é suficiente para que o romance histórico se constitua como um gênero próprio da épica –, o que se busca destrinchar é a “experienciabilidade [*Erlebbarkeit*] da atmosfera histórica” (LUKÁCS, 2011, p. 73) imanente à configuração artística, na qual o acontecimento passado, em suas tendências fundamentais, é vivenciado pelos leitores ou espectadores como pré-história do seu tempo presente. O retorno a Scott, grande representante dessa literatura, é assim justificado:

Ele é um patriota, orgulhoso do desenvolvimento de seu povo. Isso é absolutamente necessário para a criação de um verdadeiro romance histórico, que traz o passado para perto de nós e o torna experienciável. Sem uma relação experienciável com o presente, a figuração da história é impossível. Mas, na verdadeira grande arte histórica, essa relação consiste não em referências a acontecimentos contemporâneos – o que Púchkin ridicularizou sem nenhuma piedade nos imitadores incompetentes de Walter Scott –, mas na revivificação do passado como *pré-história* do presente, na vivificação ficcional daquelas forças históricas, sociais e humanas que, no longo desenvolvimento de nossa vida atual, conformaram-na e tornaram-na aquilo que ela é, aquilo que nós mesmos vivemos” (LUKÁCS, 2011, p. 73).

Mas que esse caráter patriótico não se confunda com qualquer ufanismo passadista, pelo contrário, é índice de uma profunda vinculação com a vida popular:

Entre as personagens nobres de seus romances [...] há relativamente poucas personagens concebidas de forma positiva. Ao contrário, Scott mostra, em geral de modo humorístico, satírico ou trágico, as fraquezas e a decadência humana e moral das camadas altas. É verdade que o pretendente em *Waverley*, Maria Stuart em *The Abbot* e até mesmo o príncipe regente em *The Fair Maid of Perth* mostram traços simpáticos e amáveis, porém a linha principal da figuração vai no sentido de mostrar sua incapacidade de cumprir suas missões históricas. Nesse caso, *a poesia da objetividade histórica de Scott consiste no fato de que nós, a partir da atmosfera do todo, vivemos ao mesmo tempo e sem análises pedantes os motivos históricos e sociais objetivos dessa incapacidade pessoal* (LUKÁCS, 2011, p. 75, grifos meus).

Não por acaso, os principais protagonistas de seus enredos – escolha de composição considerada por Lukács o maior mérito do escritor na figuração dos eventos históricos – são pessoas comuns, a exemplo do que ocorre em *Rob Roy*, apesar da referência direta ao rebelde jacobita escocês feita no título do romance.

Pouco antes de seu falecimento, ele revelaria que a motivação para escrever um livro tão robusto sobre Scott consistia no fato de que seu destino pessoal constituía um “episódio revelador” do desenvolvimento inglês, pois:

[...] ele foi o primeiro romancista a compreender que os homens são modificados pela história. Essa foi uma grande descoberta, imediatamente reconhecida como tal por grandes escritores europeus como Púchkin, na Rússia, Manzoni, na Itália, e Balzac, na França. Todos eles perceberam a importância de Scott e muito aprenderam com ele. Coisa curiosa, contudo, na própria Inglaterra Scott não teve discípulos. Também ele foi incompreendido e esquecido (LUKÁCS, 1979, p, 92).

Na antessala da Segunda Guerra Mundial, tendo em vista, por um lado, as falsificações históricas operadas por escritores simpáticos ao Reich, por outro, a debilidade de certa literatura produzida por autores progressistas, a lição tomada a Scott – mas não só a ele – consistia em um aprendizado elementar para a literatura contemporânea acerca das tarefas colocadas aos escritores e limitações impostas à figuração artística dos grandes acontecimentos. A arte literária, escreve ele,

[...] dá às manifestações da vida uma expressão mais clara, articulada, compreensível, verdadeira e próxima da essência da vida que a expressão dessas manifestações na própria vida. Precisamente por isso, a realização genial, a obra genial permanece fora do alcance da figuração literária. O literato não pode figurá-la de modo mais claro e nítido do que ela se mostra na realidade. Ele pode figurar sua conexão com a vida, o efeito que ela produz na vida, mas não a obra propriamente dita. [...] Por isso, os grandes ficcionistas do passado, que tinham uma visão clara das possibilidades e dos limites da literatura, figuraram as realizações geniais das grandes personalidades apenas *por meio de seus efeitos*. Assim como todos os grandes autores épicos do passado – da Helena de Troia, de Homero, à Anna Kariênina, de Tolstói –, eles retrataram a beleza sempre por seus efeitos e não por vãs tentativas de evidenciá-la por descrições. Goethe afirma que a conquista de Troia não pode ser figurada, pois, “como momento completo de um grande destino, ela não é nem épica nem trágica e, em uma narrativa verdadeiramente épica, só pode ser vista a distância, seja retrospectiva ou prospectivamente”. As realizações geniais das grandes personalidades históricas possuem esse mesmo caráter completo (LUKÁCS, 2011, pp. 373-74, grifos do autor).

Ainda que o “efeito” aqui referido não seja o efeito propriamente estético, mas tão somente uma impressão causada por um fato ou figura sobre os indivíduos – sejam eles reais ou ficcionais –, a passagem supracitada discute um aspecto que será central nas posteriores reflexões lukácsianas acerca do impacto das obras de arte sobre a subjetividade receptiva, e que discutiremos mais adiante nesta dissertação ao abordar o problema da determinação e indeterminação na objetividade estética, pois ao listar alguns exemplos de composição de personagens

literárias que considera particularmente bem sucedidos, Lukács aborda uma contradição fundamental enfrentada pela mimese artística de modo geral:

Visto que a realidade como um todo é sempre mais rica e multifacetada que a mais rica obra de arte, nenhum detalhe que reproduza com exatidão a realidade, portanto, um detalhe biograficamente autêntico, um episódio autêntico etc. consegue, em sua faticidade, alcançar a realidade (LUKÁCS, 2011, p. 366).

Se cabe à arte proporcionar, como dito mais acima, “a experiência da totalidade da vida”, ou seja, da realidade em sua dimensão extensiva, a obra, como um pequeno mundo acabado e fechado em si mesmo, formação fatalmente parcial, não pode mais que oferecer a vivência intensiva daqueles elementos considerados mais significativos, deixando aberta uma margem de manobra para a interpretação que reivindica uma postura ativa do receptor.

Mas deixemos por enquanto o assunto da objetividade própria da esfera estética e retomemos o fio de Ariadne que nos trouxe até aqui para seguir adentrando no labirinto da produção intelectual lukácsiana. Se retrocedermos um pouco mais, veremos que a problemática das relações entre vida e arte é muito anterior à década 1930, como aponta um dos maiores intérpretes de sua obra:

A convicção de que a grande arte é sempre inspirada pelo sentimento de uma possível harmonia entre a interioridade e a exterioridade, entre a alma e o destino, entre as aspirações e a realidade do mundo objetivo aparece, de maneira difusa ou explícita, desde os primeiros trabalhos de Lukács (TERTULIAN, 2008, p. 67).

Nesse sentido, basta lembrar que foi sob o sugestivo título *A alma e as formas*, no qual a vida anímica humana aparece congregada às criações artísticas, que Lukács reuniu os ensaios escritos ainda nos primeiros anos do século XX, que logo se tornariam internacionalmente célebres. Neles, encontramos não apenas o problema de uma *vivência* específica da arte, o qual parte da compreensão da recepção estética como uma experiência sensível diante das obras, cujo conteúdo configurado se apresenta para nós, mediado pela forma, não como argumentos logicamente expostos, mas como imediatidade sensível – embora cumpra mencionar que o reconhecimento da imediatidade da recepção estética, nesses ensaios de juventude, é estendido também à crítica de arte, concepção posteriormente rejeitada –, como se encontra também um tratamento da relação entre forma estética e comportamento ético.

Não há como perder de vista, entretanto, que, nessas primeiras formulações estéticas, é possível “observar a conjunção de uma consciência aguda da especificidade da literatura entre as atividades espirituais e da propensão do jovem Lukács a apoiar suas intuições em concepções retiradas da *Lebensphilosophie*” (TERTULIAN, 2008, p. 41) – muito embora não se deva nem sequer possa reduzir o tratamento conferido por ele à *Erlebnis*, ainda que indiscutivelmente tributário do aparato conceitual da filosofia da vida, a um mero decalque das concepções de Wilhelm Dilthey e Georg Simmel, muito pelo contrário.<sup>11</sup>

Não é, de modo algum, o intuito desta pesquisa apreender as distintas acepções de *Erlebnis* mobilizadas ao longo da trajetória intelectual de Lukács. Mas uma vez que nos ocuparemos particularmente da categoria em *A peculiaridade do estético*, restringindo o escopo da investigação ao período de maturidade do autor húngaro, faz-se necessário justificar, mesmo que brevemente, de modo satisfatório e desde já a decisão tomada quando da definição do objeto de pesquisa.

A análise de algumas passagens do escrito juvenil pode contribuir com o esclarecimento da questão. Em “Metafísica da tragédia: Paul Ernst”, o último e talvez um dos mais conhecidos ensaios do conjunto, ele assim distingue a vivência estética da experiência cotidiana:

A vida verdadeira é sempre irreal, sempre impossível em face da vida empírica [...] não pode durar, ninguém poderia suportá-lo, ninguém poderia viver nas suas altitudes – nas altitudes da própria vida, das possibilidades últimas da própria vida. É preciso recair no torpor, é preciso negar a vida para poder viver (LUKÁCS, 2015, p. 218).

---

<sup>11</sup> Uma vez que a filosofia da arte do jovem Lukács e sua originalidade em face dos interlocutores de sua juventude não é objeto desta dissertação, a título de contraste parece suficiente apontar que, enquanto Dilthey, partindo da compreensão de que “sujeito e objeto, unidade vital e coisa também são extremamente aparentados, semelhantes, cheios de analogias espantosas” (DILTHEY, 2014, p. 144), toma a *Erlebnis* como modo essencial de todo conhecimento, o húngaro desde então enfatizava a categoria na estética, âmbito em que de fato a subjetividade desempenha um papel de relevo. Em todo caso, posteriormente, tais teorias do conhecimento e suas respectivas teorias da história, marcadas por “uma acentuada concepção antiprocessual da natureza e da ciência natural”, na qual, além disso, “a história parece-lhes expressão do individual, do ‘irrepetível’ etc.” (LUKÁCS, 2010a, p. 139), passariam a ser alvo de uma crítica sistemática do autor, em razão de seu “empenho por encontrar uma localização, uma posição, cuja base inquebrantável é formada pela subjetividade (sensações em Mach, vivências em Dilthey etc.), mas que, sem recorrer à realidade existente em si, negando em casa caso o conhecimento de tal realidade, pretende, não obstante, ser apropriada para encontrar e garantir uma objetividade *sui generis*” (LUKÁCS, 2012, p. 80), inclusive no campo da teoria e crítica da arte, onde todavia segue utilizando a categoria. Quando, por exemplo, em *O romance histórico*, já abordado brevemente nesta introdução, ele se refere à “vivência” na história e na ficção histórica, faz questão de se diferenciar das doutrinas subjetivistas, como se evidencia em um comentário tecido a respeito de Benedetto Croce, cf. Lukács (2011, p. 222).

Aqui, a vida autêntica engendrada pela arte – que encontra na forma trágica sua expressão *par excellence*, posto que o desfecho trágico encerra em si o sentido último de uma existência invariavelmente heroica como ação una e acabada –, apesar da evidente natureza ética, não se realiza no mundo empírico, antes se apresenta como “um grande instante, uma duplicação que se desdobra para fora do cotidiano” (MACHADO, 2004, p. 42), concebido pelo então jovem autor em chave definitivamente negativa. A vida cotidiana, diz ele:

[...] é uma anarquia do claro-escuro, em que nada se realiza plenamente, em que nada chega ao fim; se um coro começa a cantar, logo surgem outras vozes para perturbar o conjunto. *Tudo flui e se mistura num fluxo impuro e sem controle*; tudo é destruído, tudo é ceifado, nada jamais floresce a ponto de se tornar vida real. Vida: poder viver algo até o fim. A vida: nada é completamente vivido até o fim. De todas as coisas, a vida é o que há de menos real e vivo; pode-se descrevê-la apenas negativamente, ou seja, sempre irá surgir algo no caminho para interromper tudo... (LUKÁCS, 2015, p. 218, grifos meus).

Que diferença da corrente vigorosa, de modo algum desprovida de forma, imaginada na metáfora do rio, cujos conteúdos são ampliados pelas produções do espírito, mas que igualmente se mostra capaz de alargar a vida espiritual humana com as aquisições da “multiplicidade desordenada da vida” (LUKÁCS, 2015, p. 65). Em seu lugar, no texto de juventude, a cotidianidade surge unicamente como um fluxo impuro, caótico e informe, ao qual, com violência, uma força ética inconciliável com a prática cotidiana busca em vão conformar.

Contra esse quadro conceitual rígido, incapaz de conceber instâncias de transição entre as diversas esferas do ser, bem como, nelas, a presença das mesmas categorias (o que veremos mais adiante, no último tópico do primeiro capítulo, ao abordar a determinação categorial em *A peculiaridade do estético*), “a força do que meramente é aniquila o próprio dever-ser” (LUKÁCS, 2015, p. 236), estilhaça-o, para nos valermos do verbo de imensa força expressiva que aparece no título de outro dos ensaios.

“Quando a forma se estilhaça ao colidir com a vida”, dedicado à malfadada história de amor do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard com a jovem Regine Olsen, toma como objeto a pretensão kierkegaardiana de uma existência ética univocamente orientada, como na criação artística. Escreve ele a respeito: “Kierkegaard sempre disse: quero ser honrado, e essa honradez não poderia significar menos que o dever – no sentido puro da palavra – de viver sua vida

segundo princípios poéticos” (LUKÁCS, 2015, p. 69); parâmetros de uma forma todavia frágil, que se fez em pedacinhos no confronto com a dura arbitrariedade da vida.

Diante do ímpeto ético-estético do filósofo, expresso no gesto da dissolução de seu noivado com a moça que visava preservar o romance dos dois em sua pureza ideal – esforço fadado ao fracasso desde o princípio –, o ensaísta não deixava de se perguntar:

Mas existe verdadeiramente um gesto frente à vida? Não seria um auto-engano – ainda que heroicamente belo – acreditar que a essência do gesto esteja contida numa ação, num movimento de aproximação ou distanciamento – duro como pedra e, no entanto, capaz de encerrar tudo em si com força implacável? (LUKÁCS, 2015, p. 66).

Ao que, no interior do esquema de então, fundamentado sobre a oposição cabal entre arte e cotidianidade, podia de todo modo responder: “Onde começa a psicologia”, a saber, as oscilações e incongruências da personalidade viva, “cessa a monumentalidade” (LUKÁCS, 2015, p. 78) pretensamente artística; qualquer intuito de grandiosidade humana alcançada por um gesto ético-estético inequívoco é interdito, afinal:

[...] poesia e vida se separam com uma clareza trágica definitiva. A psicologia da poesia é sempre unívoca, pois é sempre uma psicologia *ad hoc*, e embora pareça se ramificar em várias direções, suas múltiplas camadas também são sempre unívocas, com a diferença de que só podem configurar o equilíbrio da unidade final de um modo mais intrincado. *Na vida nada é unívoco, pois nela não existe nenhuma psicologia ad hoc, nela não são apenas os motivos aceitos em prol da unidade que desempenham um papel, nem todas as melodias precisam ter um fim.* Na vida a psicologia não pode ser convencional; na poesia sempre o é, por mais complicada e sutil que seja a convenção. Na vida, apenas um espírito completamente limitado pode ter o sentimento da completa univocidade, na poesia, apenas a obra completamente fracassada pode ser ambígua nesse sentido (LUKÁCS, 2015, p. 79, grifos meus).

Seu balanço do intento kierkegaardiano é taxativo, “quanto esforço em vão!” (LUKÁCS, 2015, p. 81), registra ao final do ensaio, pois, como via, somente na arte, jamais na vida, uma tal pureza subjetiva – condizente ao rigorismo ético de que a seu modo ele próprio partilhava –, poderia ser alcançada. Juízo alinhado à conclusão de que não há vida mais antipoética que a dos grandes poetas, à qual

chega no ensaio a propósito da filosofia romântica da vida elaborada por Novalis.<sup>12</sup>  
Em *A alma e as formas*, Lukács:

[...] não apenas toma como suposta uma cisão intransponível entre fatos e valores e – correlativamente – entre ciência e ética, entre teoria e práxis, entre natureza e razão, mas que, ademais, invariavelmente coloca o espírito e seus produtos acima da realidade material e externa. Deste pensamento dualista se deduz um implacável rigorismo ético: apenas sobre a base do cumprimento severo do dever o indivíduo pode garantir a própria integridade; o interesse não está posto na transformação do mundo, mas na preservação da pureza subjetiva (VEDDA, 2006, p. 59, tradução minha).

Seja como for, já naquelas linhas, nosso autor se manifestava expressamente “contra a ‘arte de viver’”, muito embora sua “rejeição [à] arte como princípio de vida” se fizesse “em nome de uma ética que se constitui gradativamente e de maneira muito contraditória” (LUKÁCS, 2017, p. 196). Várias décadas mais tarde, não deixaria de anotar, referindo-se ao início de sua trajetória crítica, que o seu assim chamado “Período Kierkegaard”, afinal, também “não [ocorreu] sem Regine Olsen” (LUKÁCS, 2017, p. 194), em referência ao romance nunca consumado com Irma Seidler, que cometeu suicídio em maio de 1911.

Retomando o curso do argumento aqui apresentado a respeito da *Erlebnis* na obra lukácsiana, o que se destaca, portanto, não são incompatibilidades absolutas entre as preocupações iniciais e tardias de Lukács, mas uma viravolta em seu itinerário, de modo que a categoria aparentemente contígua passa a emergir no interior de um complexo radicalmente diverso, sobre o qual ora nos debruçamos. Tal como aparece nos escritos da maturidade, a *vivência estética receptiva* expressa o nexos entre a suspensão das atividades e pensamentos cotidianos, indispensável à fruição artística, e as novas exigências da cotidianidade que se segue a esse ato – a contestação sobre o *antes*, em um *depois* qualitativamente transformado pela experiência sensível da arte, cenário no qual a catarse é tomada como uma categoria geral da estética, não mais restrita às representações no âmbito público, em particular às encenações trágicas, conforme propalado na poética aristotélica, aproximando-se à concepção do efeito catártico de Goethe, para quem a categoria não se dirige ao espectador, mas é constitutiva da própria estrutura da obra.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cf. “Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis”, Lukács (2015, pp. 83-98).

<sup>13</sup> Tendo como mote um capítulo – entre tantos – do debate travado entre Lukács e Adorno, concernente à apropriação feita por cada um dos autores acerca da obra de Goethe, Miguel Vedda destaca como a adoção de uma teoria generalizada da catarse a partir do escritor alemão atenua o “radicalismo” voluntarista que outrora deu o tom de sua posição juvenil. Diz ele: “A teoria da catarse pretende corrigir o ‘radicalismo’ das posições

No corpo de *A peculiaridade do estético*, esses apontamentos ganham maior densidade conforme o autor se dedica à “modesta tarefa” de “mostrar que a arte autêntica tem, por sua essência, uma tendência desfetichizadora” – enfatize-se a palavra *tendência*,<sup>14</sup> que escapa a qualquer hiper determinação reducionista ou esquematismo, reconhecendo antes um campo de possibilidades que uma ação unívoca –, “à qual não pode renunciar sob pena de autodissolver-se” (LUKÁCS, 1966b, p. 383; 1987a, p. 664). Indica, portanto, uma relação entre a essência do estético, sua peculiaridade, e não apenas a eficácia, como igualmente o caráter desse efeito evocador, a *missão desfetichizadora* encampada pela arte; relação que permite inclusive assinalar critérios de valoração artística. Na dicção do próprio Lukács:

[...] as formações estéticas são reflexos da realidade objetiva, e seu valor, sua significação, sua verdade repousam sobre a capacidade que tenham de captar corretamente a realidade, reproduzi-la, e evocar nos receptores a imagem da realidade que subjaz a elas mesmas. Assim, pois, o fato de ser fechada em si [*ihre Geschlossenheit*], sua “imanência”, sua “substantividade” não podem significar um isolamento da realidade; a “imanência” não pode ser a de um “puro” sistema formal, nem implicar em indiferença a respeito do efeito da obra (LUKÁCS, 1966b, p. 41; 1987a, pp. 358-59).

Retomando a metáfora do rio, esse tipo de afirmação me conduziu a levantar a hipótese de que, nas reflexões lukácsianas sobre a arte que culminam na composição da *Estética* de 1963, é devida tanta atenção à implicação da vazão da arte nos pensamentos e ações cotidianos quanto aos conteúdos vitais onde jaz seu nascedouro, dando um passo adiante para dizê-lo de outro modo, levantei a hipótese de que havia ali considerações substanciais acerca da recepção das obras de arte, ainda que não parecessem, à primeira vista, tão evidentes quanto aquelas

---

extremas remontando-se ao *tertium datur* aristotélico. Daí a desconfiança de Lessing e Goethe – como a de Hegel – ante as almas belas. A pureza individual não basta para obter o bem social, e frequentemente o indivíduo que luta por manter intocada sua virtude só consegue acentuar, com sua *hybris*, a perversidade objetiva. [...] A catarse que Goethe propõe pretende reduzir a rigidez dos indivíduos demoníacos para reintegrá-los na sociedade. As paixões exageradas, uma vez purificadas e reduzidas aos seus justos limites, conduzem à probidade, ou fazem delas virtudes. Em *A peculiaridade do estético*, Lukács evoca o exemplo de Coriolano que renuncia a seu orgulho para obter o bem de sua pátria” (VEDDA, 2013, p. 33).

<sup>14</sup> Já nos escritos de crítica e teoria da literatura, o autor apontava que “aspectos da concepção de mundo que determinam, [...] em direções decisivas, a própria forma que toma a criação literária não são também mais do que simples tendências. Descobrimo-los, efetivamente, em graus muito diversos de intensidade, de rigor, de consciência etc., não somente num único escritor, mas até mesmo no interior duma só das suas obras” (LUKÁCS, 1991, p. 78). Os apontamentos feitos acerca da tendência desfetichizadora da grande arte (bem como das deformações fetichizadoras) guardam bastante afinidade com os precedentes, ora citados, sobre o realismo/antirrealismo como tendências em disputa no interior da configuração literária.



feitas sobre a criação artística.<sup>15</sup> Foi precisamente junto a esse desaguadouro, interessada por aquilo que a arte pode devolver à vida em razão de seus efeitos e capacidade evocadora, que se ancorou esta pesquisa. Antes, contudo, de chegarmos à foz, é necessário seguir a jusante, a começar pela revisão da literatura secundária que de algum modo se ocupou deste tema.

Até o momento, o rol de comentários reservados às considerações de Lukács acerca do efeito e da eficácia estéticos é ainda bastante restrito, e eventualmente voltam-se a considerações de cunho mais generalizante sobre as possibilidades de repercussão das produções artísticas sobre o curso da vida cotidiana, como faz Leandro Konder ao indicar que:

A ação pela qual os seres humanos transformam a realidade e se transformam eles mesmos [...] depende *também* de convicções que se formam pouco a pouco, de mudanças sutis na percepção e na sensibilidade, de fantasias e deslocamentos nos desejos [proporcionados pelo contato com as obras de arte – C.P.] (KONDER, 1996, p. 30, grifo meu).

Disso se ocupa o derradeiro capítulo de *A peculiaridade do estético*, intitulado “A luta libertadora da arte”, onde Lukács tanto aborda o processo de libertação da criação artística em relação à doutrina religiosa, processo no qual as configurações estéticas conquistam sua imanência, a referencialidade ao mundo terreno, em oposição à transcendência almejada pela religião, quanto alude ao âmbito – restrito e mediato, mas nem por isso menos relevante – de contribuição não de obras singulares, mas do conjunto das produções artísticas e de sua ceterioridade conquistada para a emancipação humana.

Todavia, que a arte cumpra um papel na vida societária não implica que exista para facilitar imediatamente tarefas sociais. Contrário às prescrições dogmáticas, a posição de Lukács é diametralmente oposta à pretensão stalinista de conceber o artista como um “engenheiro de almas”, cujas criações poderiam ser controladas e compostas com precisão calculada, a fim de alcançar objetivos específicos de propaganda política, mas de modo algum exclui a arte do rol de

---

<sup>15</sup> A bem da verdade, a relevância da questão da recepção na *Estética* já havia sido apontada, como fez Ester Vaisman ao escrever que “na contramão das tendências dominantes, mesmo no interior do marxismo, as linhas diretrizes da investigação de Lukács são devidas ao reconhecimento marxiano da objetividade como propriedade originária dos entes. Já na fase de preparação de sua *Estética*, Lukács procurou investigar a base ontológica tanto do pôr estético quanto da recepção da obra de arte” (VAISMAN, 2009, p. 446, grifos meus), embora não tenha ganhado até o presente momento tratamento específico.

tarefas da Revolução. Poucos anos após a publicação de *A particularidade do estético*, em 1968, o autor concede uma entrevista à revista de cinema húngara *Filmkultúra*, na qual afirma que:

Se o povo fosse tão atrasado quanto sustentam os burocratas em tais casos, a revolução socialista não poderia ter sido realizada. Se, por outro lado, fosse tão avançado quanto dizem em outros casos os burocratas, não teria sido necessário realizar a revolução. Mas uma vez que nem uma coisa nem outra são verdadeiras, a revolução socialista teve de ser feita e, portanto, *o filme e as outras artes devem trabalhar para levar a revolução adiante e despertar a consciência dos homens* (LUKÁCS, 2020a, p. 82, grifos meus).

A discussão sobre o papel revolucionário que poderia ser cumprido pela arte ensejou ainda alguns outros trabalhos que, com maior ênfase na análise categorial, privilegiam, na leitura da obra lukácsiana de maturidade, a relação entre estética e política. Exemplo disso é o instigante artigo de Fredric Jameson, em que busca demonstrar como a análise de textos da juventude do autor, particularmente as inacabadas *Filosofia da arte e Estética de Heidelberg* – redigidas, respectivamente, de 1912 a 1914 e entre 1916 e 1918, enquanto Lukács residiu na cidade alemã, apenas postumamente publicadas na íntegra –, ajudaria a iluminar, em *A peculiaridade do estético*, esta que permanece “uma questão em aberto, talvez agora abandonada aos arquivistas, não mais às comissões do partido” (JAMESON, 2015, p. 4, tradução minha), ainda que não bastem pare resolvê-la. Aliás, a conclusão do artigo é justamente o reconhecimento da ausência de uma resposta satisfatória à interrogação sobre o tratamento da política na estética lukácsiana.

Embora seja necessário admitir que a “discussão sobre o impacto da arte (e seus possíveis efeitos e consequências políticas) é relativamente negligenciada nesses manuscritos, pela razão óbvia de que Lukács deixou de trabalhar neles ainda no início do projeto” (JAMESON, 2015, p. 5, tradução minha), o crítico estadunidense compreende que a noção de *Erlebnis* aí presente, à qual Lukács identifica o valor imanente das obras de arte, mesmo que ainda fortemente influenciada pela filosofia da vida de Dilthey, parece em certo sentido antecipar, no campo da arte, o “*Standpunkt*” de *História e consciência de classe* e, a partir daí, os posteriores desdobramentos teóricos em torno do realismo crítico.

Distinta de um apriorístico momento axiológico ou qualquer verdade lógica, a vivência dos objetos estéticos pelo sujeito receptor, dado o caráter individual

atribuído à *Erlebnis* nesses manuscritos do jovem Lukács, implica sempre um “mal-entendido”. Esse *Missverständnis* constitutivo, longe de significar um fracasso do efeito estético, reivindica uma nova concepção de forma artística, diante da qual a experiência estética se mostra “utópica [...] ou, para falar de outro modo, é em si um Absoluto (ameaçado apenas pela multiplicidade de tais absolutos ou, em outras palavras, pelo relativismo e pluralismo)” (JAMESON, 2015, p. 13, tradução minha). Em certo sentido, alega Jameson, o *Standpunkt* representa uma reformulação da categoria de *Missverständnis*, uma vez que tal posição ou ponto de vista se coloca como um contraponto ao objetivismo naturalista reificado, o que na arte realista aparece como “tomada de partido” em relação ao mundo:

A descrição pode valer tanto para a produção quanto para a recepção: o criador da obra deve, de algum modo, encontrar um ponto de vista que sirva de fundamento para uma representação da totalidade, tanto do sujeito quanto do objeto; e o receptor, leitor, espectador, presumivelmente, também será transformado por meio de um processo que não é o deleite pelo puro ornamento nem a contemplação passiva de realidades empíricas inertes, mas *Erlebnis* em sua forma mais transcendental e utópica (JAMESON, 2015, p. 24, tradução minha).

Mais tarde, já em *A peculiaridade do estético*, a consideração sobre o mal-entendido constitutivo da vivência das conformações artísticas seria retomada, segundo o autor do artigo, na remissão ao “erro necessário” hegeliano; mas é sobretudo a discussão a respeito da forma, implicada no reconhecimento do caráter nunca inequívoco do efeito estético, que lhe interessa na questão. Uma citação retirada por Jameson da *Filosofia da arte de Heidelberg* poderia ser, no sentido de acompanhar seu argumento, bastante elucidativa:

Pois a astúcia cruel e insidiosa dessa forma consiste justamente no fato de que ela impulsiona o ímpeto de expressão com maior intensidade no puramente qualitativo, conferindo à expressão o poder arrebatador e encantador do efeito imediato, porém, efeito, eficaz e afetado [*Wirkung, Wirkendes und Gewirtes*] – precisamente pelo veículo do efeito, a incomparabilidade do qualitativo – nunca prosperam na unificação e na realização efetiva, pelo contrário, deixa-os quase definhando em um claro-escuro, nunca completamente iluminado (LUKÁCS, 1974, p. 32; apud JAMESON, 2015, p. 14, tradução minha).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Para evitar “ruídos” com a sobreposição de expressões idiomáticas, uma vez que a tradução para o inglês feita por Jameson não implica nenhuma nuance interpretativa, optei aqui por traduzir a passagem por ele analisada diretamente do original.

As considerações tecidas pelo então jovem filósofo acerca da assimilação e redução da realidade refigurada na obra de arte, à luz de Konrad Fiedler e sua “pura visualidade”, guardam certa afinidade com as páginas dedicadas, quatro décadas mais tarde, à categoria de “meio homogêneo”, ressaltando que, na mimese artística, “a heterogeneidade da vida e da experiência deve, de algum modo, ser transformada em uma *homogeneidade* que pouco tem a ver com a mundanidade daquele ponto de partida” (JAMESON, 2015, p. 15, tradução minha). Do ponto de vista categorial, a novidade apresentada na formulação estética da maturidade a esse respeito é que o meio homogêneo se apresenta como *medium* da transformação de *der ganze Mensch* em *der Mensch ganz*, processo no qual:

[...] a pessoa real será concentrada em uma totalidade de virtualidades e potências – uma totalidade como que reduzida a um único meio homogêneo, no qual toda a subjetividade se transformará de alguma forma em um espaço de potencialidade singularmente densa, e tudo isso por meio de uma redução daquela existência anterior rica e heterogênea (JAMESON, 2015, p. 16, tradução minha).

Na passagem do humano inteiro da vida cotidiana a sujeito receptor inteiramente tomado pela vivência dos objetos estéticos, logo de volta à cotidianidade, mas modificado, de algum modo, pela eficácia da arte, Jameson vislumbra um espaço possível de confluência entre estética e política, e assim dedica seus três parágrafos finais a breves considerações sobre a catarse na *Estética*, categoria que poderia, segundo ele, auxiliar na compreensão da questão. Não abandona, contudo, a ressalva enunciada logo nas primeiras linhas:

[...] o que tantas vezes nos parece antiquado na teorização de Lukács talvez seja menos seus gostos clássicos firmemente arraigados do que sua insistência na especificidade da experiência estética, contra a tendência histórica moderna e pós-moderna em direção à dissolução dessa categoria e uma difusão da arte e da cultura por todo o mundo anteriormente “exterior” (JAMESON, 2015, p. 8, tradução minha).

Ou seja, não é tanto o cânone pessoal, mas a insistência de Lukács na autonomia do estético – em que pese esta não significar de modo algum um ensimesmamento da arte, tão somente uma legalidade própria que a diferencia com nitidez das demais atividades humanas –, que o afastam definitivamente das tendências contemporâneas na filosofia da arte, as quais chegam a almejar a completa dissolução da arte na política.

Apesar do esforço mobilizado para traçar esse amplo panorama da produção lukácsiana, recorrendo não somente aos textos propriamente estéticos, mas ao marco político representado por *História e consciência de classe*, e embora chegue a apontamentos sugestivos acerca do tema, Jameson permanece ao final do artigo sem “uma solução filosófica ou estética satisfatória para a questão da passagem de *der ganze Mensch* a *den Menschen ganz* e suas possíveis consequências políticas” (JAMESON, 2015, p. 26, tradução nossa), limite que, talvez, seja a fronteira do próprio trajeto seguido por ele no interior da obra do marxista húngaro.<sup>17</sup>

Seguindo a pista deixada por Jameson no artigo supracitado, Hermenegildo Bastos se lançou a analisar uma questão que considerou decisiva em relação à eficácia estética e aos condicionantes da articulação entre arte e política:

[...] o que possibilita esse posicionamento do escritor, que capta o significativo motivo histórico-filosófico e pode, assim, orientar o receptor a reviver as situações passadas como se fossem suas próprias experiências vitais? (BASTOS, 2019, p. 2).

Assim como o estadunidense, também o recentemente falecido professor da Universidade de Brasília reconhece no tratamento conferido por Lukács à catarse uma via possível para essas aproximações; seu passo adiante, entretanto, consiste em ter encontrado em uma imagem recorrente da *Estética* – a atalaia, ponto elevado a partir do qual é possível obter uma visão privilegiada e abrangente do mundo a seus pés; metaforicamente, posição a partir da qual os grandes artistas se defrontam com suas relações sociais reais, constituindo o centro organizador de uma percepção totalizante da realidade mimeticamente apreendida – um símile do *Standpunkt* que lhe permitiu sugerir uma correlação entre esta categoria eminentemente política e a “percepção desfetichizada do mundo” imanente às autênticas obras de arte, cuja capacidade evocadora “transmite ao receptor um mapa da situação histórica e um guia para a ação”, dito de outro modo:

---

<sup>17</sup> Sem se aprofundar propriamente nas categorias da *Estética* lukácsiana, Vitor Sartori aponta que “enquanto o complexo estético traz consigo as potencialidade da especificidade do gênero humano para-si, a política está fadada a permanecer no estreito limite do gênero humano em-si”, oferecendo uma interessante ponderação às tentativas de aproximação entre arte e política feitas a partir dos escritos de Lukács e Marx, posição associada por ele a uma “concepção ontopositiva da politicidade” (SARTORI, 2014, p. 330) que, no limite, terminaria por identificar, em termos marxianos, emancipação política e emancipação humana.

É próprio da arte despertar vivências de mundo. Uma obra de arte é eficaz (*wirkend Werk*) se no mundo nela representado os homens revivem e reconhecem, com emoção, a si mesmos, aos seus destinos. Se uma obra é evocadora, este efeito tem que conter, consciente ou inconscientemente, direta ou indiretamente, o despertar de seu partidarismo (BASTOS, 2019, p. 13).

Bastos já se ocupara da catarse e da missão desfetichizadora da arte em um texto anterior – ainda que sumariamente, dado o caráter das “Notas sobre o efeito estético” –, chamando a atenção para as potencialidades da arte no cumprimento de sua função social, a qual “não se soma à qualidade da obra”, afinal, “é porque se trata de uma obra de arte autêntica que ela produz efeitos estéticos emancipadores” (BASTOS, 2016, p. 147). Nessas notas, porém, a problemática é encarada por um prisma distinto, destacando as relações entre ética e estética, não a dimensão política.

Ao tratar do caráter desfetichizador da grande arte, por exemplo, ele sublinha o fato de que “a dialética de interior e exterior é condição fundamental do ser social. A missão desfetichizadora da arte consiste em recompor essa unidade dialética sempre posta em perigo pelas diversas formas de estranhamento” (BASTOS, 2016, p. 145), rota de investigação do problema que parece bastante fecunda.

Abordando as aproximações (e extrapolações) entre ética e estética, Lukács enfatiza, no forro da tradição filosófica, uma linha fiada na própria vida: é da essência da eticidade aspirar a uma conduta humana em que o preceito ético corresponda ao núcleo mais íntimo da personalidade, visar a uma relação o mais orgânica possível entre a prática externada e a interioridade do sujeito, assemelhando-se, desse modo, à estrutura do reflexo estético, em que interno e externo, forma e conteúdo, conformam uma unidade sensível e significativa imediata. Bastos, por sua vez, comenta:

São raros os momentos em que essa completeza pode ocorrer na vida cotidiana – nos grandes gestos éticos, sem dúvida, mas estes não são comuns e corriqueiros. Como a arte, diferentemente da ação ética, é mimese da vida e não a vida propriamente dita, essa completude está sempre presente (BASTOS, 2016, p. 145).

Daí a importância das considerações sobre a catarse como categoria geral do estético para “pensar as relações dialéticas entre a arte e a vida cotidiana, pois é aí, pelo processo catártico, que se produzem os efeitos da arte” e onde “também se

evidenciam os elos entre a estética e a ética” uma vez que “a subjetividade estética é não só uma intensificação da subjetividade média cotidiana, mas também, e simultaneamente, a restauração da sua integralidade” (BASTOS, 2016, p. 148) graças à repercussão do efeito catártico.

Posição semelhante à de Királyfalvi, que ao apresentar o pensamento estético lukácsiano da maturidade ao público estadunidense sublinha que Lukács “considera que o efeito último da arte é de natureza ética”, sem deixar, entretanto, de ponderar:

Com isso, ele não quer dizer que a arte busca interferir na vida prática dos homens, que oferece sermões, códigos morais ou lições objetivas. Ele está falando de um processo (emocional e racional) longo, sutil, desigual que ocorre no receptor após o efeito estético propriamente dito (KIRÁLYFALVI, 1974, p. 507, tradução minha).

Apesar de igualmente breves – aliás, brevíssimos, não ultrapassando dez páginas cada –, ambos os textos, de Bastos e Királyfalvi, procuram indicar em linhas gerais uma constelação categorial que possa dar conta do problema. O primeiro concentra seus comentários sobre o caráter realista e desfetichizador da mimese artística, relacionando o efeito catártico à intensificação do vivido almejada no meio homogêneo da arte, enquanto o segundo, partindo da caracterização lukácsiana do estético como autoconsciência do gênero humano e memória da humanidade, atém-se ao aspecto subjetivo da vivência receptiva, sem se referir, no entanto, ao fundamento objetivo do efeito evocador.

Tendo transitado, durante esta Introdução, entre esses dois importantes escritos estéticos lukácsianos, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, de 1956, e *Die Eigenart des Ästhetischen*, de 1963, convém lembrar e corroborar a tese defendida por Rainer Patriota (2010) de que é a relação sujeito-objeto, não o problema da particularidade, que concentra em torno de si o complexo categorial decisivo da grande estética lukácsiana, tese que reforça o argumento em favor da relevância do problema abordado nesta dissertação.

Lukács, ao tratar dos “Traços gerais da relação sujeito-objeto na estética”, assinala que o artisticamente conformado – *die Dichtung*<sup>18</sup> – é, tanto para o artista que cria quanto para o receptor que vivencia, “a um só tempo, descobrimento do

---

<sup>18</sup> Lembra Antonio Candido como algumas línguas, a exemplo do alemão, “demonstram com mais força do que a nossa o alto conceito que geralmente se faz da poesia como categoria privilegiada de criação espiritual” (CANDIDO, 2006, p. 18).

núcleo da vida e crítica da vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 465; 1987a, p. 740), ressaltando “a duplicidade do objeto estético, por ser um em-si e, ao mesmo tempo, inseparavelmente existente apenas para o humano” (LUKÁCS, 1966b, p. 468; 1987a, p. 743). As obras de arte, portanto, se constituem no “equilíbrio tenso entre subjetividade e objetividade que emerge como uma nova síntese estética unificada e imediata, substancial e evocadora” (LUKÁCS, 1966b, p. 472; 1987a, p. 746), podendo não somente desvelar, através de uma forma sensivelmente apreensível, os conflitos histórico-sociais que os engendram, como ensejar decisões diante deles.

Buscando oferecer sua modesta contribuição para o preenchimento de uma entre várias lacunas existentes na recepção e estudos sobre a obra de Lukács – não mencionemos as vulgarizações nem “a imensa solidão teórica a que esteve constrangido o seu trabalho” (VAISMAN, 2013, p. 118) –, o objetivo desta investigação foi delinear, no interior do complexo categorial de *A peculiaridade do estético*, a reflexão lukácsiana acerca da recepção das obras de arte, em geral, mas particularmente da literatura, o objeto privilegiado das análises críticas do filósofo desde os primeiros escritos (e campo de atuação da pesquisadora que aqui se manifesta), bem como sua possível repercussão sobre os demais âmbitos do ser social, notadamente a reverberação do estético sobre o comportamento ético, mas delimitando também as relações entre arte e política.

Desde o princípio, uma pergunta moveu estas linhas: *O que a arte pode devolver à vida?* A questão não surgiu como dúvida conceitual decorrente do estudo acadêmico minucioso, o que, confesso, talvez tivesse facilitado as coisas, mas foi suscitada pela atividade de crítica literária como um certo incômodo diante das minhas próprias análises da prosa brasileira contemporânea que se poderia (sem nenhum demérito) chamar “engajada”. O contato com as reflexões de Lukács permitiu reformulá-la como uma interrogação acerca da possibilidade de verificar uma diferença de qualidade entre um *antes* e um *depois* da vivência estética receptiva; não como elevação moral de uma interioridade, no limite, isolada, mas “um abalo tal na subjetividade do receptor que”, diante da imagem da realidade evocada pelas obras de arte, “suas paixões ativas na vida adquiram novos conteúdos, nova direção”, uma “comoção que, com razão, se pode chamar ética



[*sittlich*]” (LUKÁCS, 1987a, p. 779),<sup>19</sup> fazendo confluír a suspensão temporária das atividades e pensamentos cotidianos, indispensável à eficácia do efeito catártico, e as exigências da vida cotidiana que logo se impõe.

Reconhecemos, pois, na noção de *vivência receptiva* [*rezeptive Erlebnis*] e na generalização da categoria aristotélica da *catarse*, levada a cabo por Lukács, os principais móveis teóricos dessa reflexão que articula o “mundo fechado” das obras de arte às demandas de ordem prática, próprias da cotidianidade. Os capítulos que seguem buscam explicitar as categorias e núcleos problemáticos concernentes à questão. Esses dizem respeito, por um lado, à dimensão subjetiva das vivências receptivas e, por outro, à objetividade do caráter evocador das autênticas obras de arte.

Circunscrever essa constelação segundo suas determinações, sua lógica interna à formação ideal em análise, é ainda mais importante uma vez que “A obra de arte e o comportamento estético”, volume que, segundo o plano esboçado pelo autor, abordaria detida e sistematicamente a relação recíproca da recepção, jamais foi redigido. Considerando, entretanto, que as categorias explicitadas em *A peculiaridade do estético* são o resultado de décadas de intensa atividade teórica e experiência crítica ensaística, ou, para remeter a uma expressão luminosa, representam uma “descompressão espiritual operada [...] na evolução de Lukács” (TERTULIAN, 2008, p. 64), outros escritos lukácsianos precedentes, além de entrevistas e correspondências onde o autor é convocado a se manifestar sobre o assunto, contribuem para aclarar a questão, seja por afinidade, seja por contraste com posições anteriores, finalmente abandonadas. Afinal,

[...] que outro pensador contemporâneo foi capaz de renunciar crítica e deliberadamente, como ele fez por diversas vezes, ao prestígio de obras consagradas? Renúncia que chegou ao total divórcio delas, a ponto mesmo de manifestar completa desidentidade autoral por textos que teriam feito, cada um de *per se*, a inconfessa e sempre almejada glória de carreira de

---

<sup>19</sup> Tertulian chama a atenção não somente para a relação entre ética e estética característica da concepção lukácsiana de *catarse* – de caráter mundano, diverso do êxtase religioso –, mas igualmente para o papel das obras de arte na formulação de princípios éticos: “Como sempre em Lukács, a arte é o terreno privilegiado do qual retira os exemplos para ilustrar suas convicções éticas. O processo de criação artística implica a superação da pura particularidade, rumo a um vivido essencial, e à constituição de um “mundo” onde a interioridade do sujeito chega a se expressar plenamente: os sentidos perdem seus vínculos contingentes, o princípio do ter cede lugar ao do ser e a dialética dos sentimentos e das paixões se expande livremente, culminando no efeito catártico final. A *catarse* é um conceito chave na estética e na ética de Lukács: é a realização do equilíbrio por intermédio de um puro movimento imanente (pela dialética interna dos afetos e das paixões), sem nenhum apelo à transcendência” (TERTULIAN, 2010, p. 28).

qualquer um, inclusive dos melhores e mais respeitáveis (VAISMAN, 2013, p. 118).

A definição do sumário responde, portanto, à necessidade de, por um lado, constituir, fundamentando textualmente, um corpus de análise e, por outro, expor, de modo satisfatório pela leitura imanente dos textos elencados, os dois aspectos do problema anteriormente referidos, subjetivo e objetivo, indissociáveis na recepção das obras de arte, mas que para fins da devida investigação teórica podem ser relativa e circunstancialmente destacados.

Assim, esta dissertação se inicia com o capítulo “Uma vida não é suficiente”, que busca oferecer um panorama do itinerário intelectual de Lukács, apresentando de modo breve o que a fortuna crítica reconhece como a “virada ontológica”, ocorrida no pensamento lukácsiano a partir da década de 1930, e situando *A peculiaridade do estético* no quadro de sua vasta produção teórica para, posteriormente, localizar no seu interior o tratamento conferido ao problema em tela. O capítulo, como se verá nos demais, desdobra-se em dois subtópicos. O primeiro deles intitula-se “Sorte em tempos de catástrofes”, remetendo a uma sentença do próprio autor, e é dedicado ao período do exílio em Moscou, quando se lançam as bases para a formulação de generalizações em filosofia da arte a partir de Marx, projeto que em 1963 assume forma com a publicação da *Estética*. Nesse contexto, saliento a importância da descoberta dos *Manuscritos de 1844*, de Marx, e a parceria com o crítico soviético Mikhail Lifschitz no embate contra a doutrina estético-política stalinista. Já o segundo tópico, chamado “A necessária descompressão”, em alusão ao comentário de Nicolas Tertulian reproduzido logo acima, destina-se a reconstituir a determinação categorial levada a cabo na obra em tela, circunscrevendo as constelações relativas à relação entre arte e vida cotidiana pelo prisma da recepção. Trata-se de um passo preparatório fundamental para a posterior exposição das duas dimensões do comportamento receptivo já mencionadas.

Se o primeiro capítulo tem um caráter mais panorâmico sobre a produção estética lukácsiana em face de seu contexto histórico, recorrendo para isso, além de aos próprios escritos de Lukács, entrevistas e documentação epistolar, aos comentadores consagrados, panorama que serve de preâmbulo a um esboço do quadro categorial de *A peculiaridade do estético*, os dois capítulos restantes, núcleo

propriamente dito desta dissertação, concentram-se no aprofundamento da análise das categorias e questões pertinentes ao nosso objeto.

Ao longo do segundo capítulo, “É preciso dizer *sim* ao mundo”, são expostas as considerações lukácsianas acerca da essência evocadora da arte, do caráter desfetichizador do efeito estético e sua eficácia, interrogando, junto ao autor, o quanto é possível (pre)determiná-lo objetivamente. Também será abordado o modo como o reconhecimento da mimese realista e do partidarismo como princípios fundamentais do estético, debate que serviu de pano de fundo para suas intervenções de crítica literária nas décadas anteriores, é posto na *Estética* em novos termos, em razão da natureza diversa do escrito, que não mais busca a análise de obras singulares, mas generalizações no campo da filosofia da arte. Quanto à estrutura do capítulo, a parte introdutória se encarrega de apresentar a concepção lukácsiana de fetichismo e a missão desfetichizadora da arte como questão concernente tanto ao conteúdo quanto à forma estética, tendo em vista a determinação dos diferentes gêneros artísticos pelo meio homogêneo através do qual as obras são configuradas. Em seguida, o tópico “Um mundo adequado para a humanidade” se debruça sobre o conteúdo objetivo da vivência receptiva e sobre a maneira como, ao dar expressão à autoconsciência humana, o pôr estético busca conformar um mundo adequado às necessidades da humanidade, não como projeção utópica, mas investigando tendências da própria realidade objetiva. Finalmente, o tópico “Jogo livre à imaginação” trata da categoria da objetividade indeterminada e busca reconstituir alguns momentos da leitura lukácsiana do *Laocoonte*, de Lessing, a fim de expor a função determinante do meio homogêneo em orientar a evocação.

O terceiro e último capítulo, cujo título é “De volta à corrente da vida”, aborda a concepção de catarse apresentada e *A peculiaridade do estético*, em vista das considerações de Lukács acerca da relação entre as esferas ética e estética, relação particularmente produtiva no que diz respeito à interação ininterrupta entre vivência estética e vida cotidiana. Assim como os dois capítulos precedentes, também este se divide em três partes. O primeiro trecho introduz os apontamentos lukácsianos a respeito das instâncias de transição entre a prática ética e o comportamento estético, sem deixar de salientar o caráter peculiar de cada uma. Trata-se de um passo preparatório basilar para a exposição posterior do esquema receptivo na arte,

que para o autor de modo algum se restringe ao momento único da fruição artística, mas abrange tanto o antes quanto o depois das vivências receptivas, e da fundamentação filosófica da generalização da categoria da catarse, dois assuntos correlatos de que se ocupa o tópico “A alma inteira em movimento”. Nessas duas partes iniciais, além da textualidade lukácsiana, a leitura imanente de poemas citados pelo próprio autor na construção de seu argumento nos ajudará a formar uma imagem conceitual mais nítida do conteúdo do efeito catártico e da função mediadora da forma artística em sua eficácia. Por fim, no tópico “*Nostra causa agitur*”, trataremos da libertação do estético do âmbito religioso e da função social peculiar à arte, não como um fim em si mesmo, mas como um meio para o desenvolvimento da personalidade individual e do gênero humano, aproveitando o contexto para discutir, junto a Lukács, o papel que cumpre à arte na e para a revolução.

Finalmente, as Considerações finais têm caráter conclusivo e buscam sistematizar as análises categoriais e reflexões desenvolvidas ao longo da dissertação em face da definição do objeto e hipótese inicialmente levantada, discutidas contra o plano de fundo do itinerário de pesquisa e os dilemas prementes do tempo brasileiro, que provocam o interesse da crítica artística.

## 1. UMA VIDA NÃO É SUFICIENTE

“Não minha vida em sentido imediato. Somente como (humanamente como) resultou da vida esta direção de pensamento, este modo de pensar (este comportamento) para com a vida.”

*Pensamento vivido*, Lukács (2017, p. 186).

“A vida, mesmo se longa, sempre será curta”

Wisława Szymborska (2011, p. 140)

“Vida longa – e inegavelmente ainda produtiva”, anota Lukács (2017, p. 186) no roteiro para *Pensamento vivido*, autobiografia recolhida em forma de diálogo por István Eörzi e Erzsébet Vezér pouco antes do falecimento do filósofo. Um modo singelo de se referir às cerca de sete décadas de intensa atividade intelectual e prática da qual resultou a extensa produção que permite considerá-lo “um dos pensadores mais marcantes da cultura marxista contemporânea”, reconhecimento que parte “não [...] apenas dos intérpretes, que, de um modo ou de outro, vieram a se alinhar em torno da obra do pensador húngaro, mas também de seus próprios adversários” (VAISMAN, 2013, p. 118) diretos, nas tantas polêmicas em que se envolveu, ou mesmo outros intelectuais de matizes teóricos fundamentalmente opostos ao seu, que não deixaram de expressar sua consideração.<sup>20</sup> Trajetória iniciada logo cedo, *ainda* em curso no momento do enunciado acima reproduzido e

---

<sup>20</sup> Um caso notório é o de George Steiner, que viu nele “o único grande talento filosófico a emergir da cinzena servidão do mundo marxista” (STEINER, 1998, p. 289), comentário ao qual temos o dever de contrapor ao menos dois nomes contemporâneos de Lukács, Antonio Gramsci e Walter Benjamin, cujas vidas e, portanto, obras filosóficas, foram prematuramente abreviadas pelo nazifascismo. Nicolas Tertulian, em seu último livro publicado em vida, *Pourquoi Lukács?*, dedica um capítulo aos pontos de contato entre Lukács e Steiner, no qual aponta como o “professor de literatura comparada da Universidade de Genebra, autor de obras célebres como *A morte da tragédia* ou *Tolstói ou Dostoiévski*” – se algo soa familiar neste último título, lembremos que Steiner assina a apresentação da edição estadunidense de *Realism in our time*, coletânea onde se encontra o polêmico (e tantas vezes mal lido) “Franz Kafka ou Thomas Mann?” – “sempre deu testemunhos da admiração pela obra de Lukács, designado por ele em várias ocasiões como um de seus mestres” (TERTULIAN, 2016b, p. 173, tradução minha), embora guardasse ressalvas, nem sempre justificadas, em relação às posições políticas e cânone pessoal do filósofo, além de expressar concepções teóricas em boa medida inconciliáveis com a arquitetura do pensamento lukácsiano, por exemplo o apreço de Steiner pela filosofia de Heidegger. Outro caso é o da – nesse sentido – insuspeita Susan Sontag, que apesar das críticas mordazes desferidas contra o húngaro não deixou de considerá-lo “a principal figura viva dentro das fronteiras do mundo comunista a falar um marxismo que os não marxistas inteligentes podem levar a sério”, reconhecendo em Lukács “não só o mentor de novas agitações intelectuais na Europa Oriental e na Rússia” dos anos 1960, “como também, inclusive fora dos círculos marxistas”, uma figura com “peso intelectual de longa data” (SONTAG, 2020, p. 113). Nesta mesma resenha, ela ainda destaca, em relação às tantas desventuras que compõem a biografia de Lukács, como o autor alcançou “a árdua proeza de ser marginal e, ao mesmo tempo, central numa sociedade que torna a posição do intelectual marginal quase intolerável”. Ao longo deste capítulo, ocuparemos-nos de algumas das *proezas*, que denotam seu “grande talento para a sobrevivência pessoal e política” (SONTAG, 2020, p. 116).

levada a cabo quase até o último suspiro, deixando, não obstante, muito por fazer, como ele mesmo confessaria em outra ocasião:

Comecei minha verdadeira obra aos setenta anos. [...] Até 1930, todos os meus escritos consistiam em experiências intelectuais. Depois foram esboços e preparativos. Ainda que ultrapassados esses escritos serviram de estímulo a outros. Pode parecer estranho que eu tenha tido de esperar setenta anos para me dedicar à redação da minha obra. Uma vida não é o suficiente (LUKÁCS, 2020a, pp. 29-30).

Depoimentos como este, em que reflete sobre o desenvolvimento de suas ideias filosóficas e a lenta maturação, em seu pensamento, de “um tema tão inusual” quanto o problema ontológico – ou, melhor dizendo, “a possível existência de uma ontologia em Marx[,] uma questão que fatalmente foi recebida com grande estranheza, até por seus discípulos mais diletos” (VAISMAN, 2007, p. 248) –, ao qual consagrou seus últimos escritos e cujo tratamento encontra em *A peculiaridade do estético* um passo fundamental, são recorrentes nos textos autobiográficos e nas entrevistas concedidas por Lukács, sobretudo em seus anos finais. Neles, resta nítido que:

A incursão lukácsiana no debate da ontologia não é de modo algum fruto de inclinações particulares ou pessoais, mas surge do reconhecimento de uma série de questões teóricas que deveriam ser tratadas a partir de uma nova perspectiva. As adversidades de seu tempo impunham – assim julgava o pensador húngaro – a enorme tarefa de retornar à obra de Marx, no intuito de reformular cabalmente as perspectivas teóricas vigentes, de buscar respostas aos descaminhos provocados pela vulgata stalinista que dominou quase toda a tentativa de compreensão teórica dos fenômenos mais importantes do século XX, além das graves distorções que provocara na recepção da obra de Marx (VAISMAN, 2007, p. 253).

São testemunhos, portanto, que prestam contas de uma filosofia exigente consigo mesma em seu esforço resolutivo de compreensão racional do mundo, algo que no caso da estética significou “desde o início [...] a busca de uma forma de interpretação das manifestações literárias” – e artísticas, em linhas gerais – “que não fosse mera abstração de seus conteúdos peculiares” (VAISMAN, 2013, p. 118), interessada em investigar as condições de possibilidade da arte e seu papel na vida humana.

Dessa exigência, como não poderia ser diferente, resultou um itinerário permeado por numerosas viravoltas e rupturas declaradas com formulações e escritos pregressos – percurso que, para além das revisões pontuais, sofreu na

década de 1930 uma inflexão particularmente notável, verdadeira guinada em sua produção, que se constituiu em *topos* tanto de suas autodeclarações quanto, posteriormente, das interpretações de sua obra, ligando as descobertas e aquisições intelectuais feitas durante o período passado em Moscou à posterior busca por uma ontologia do ser social.<sup>21</sup>

Tudo isso, para não mencionar a costumeira “indiferen[ça] em relação aos meus trabalhos intelectualmente ultrapassados” (LUKÁCS, 2003, pp. 48-49), acrescida das “famosas ‘autocríticas’, pelas quais rolou muita tinta e que foram largamente exploradas por seus críticos e seus adversários” (TERTULIAN, 2016b, p. 292, tradução minha), postura que até certo ponto se constituiu em marca da personalidade intelectual de Lukács.

Talvez se possa objetar que uma parcela dessas mudanças de opinião não teve origem na revisão teórica rigorosa, mas foi eventualmente motivada por coerção externa. Muitos, aliás, o fizeram:

Seus adversários e seus detratores, é verdade, obtiveram sucesso em cercar seu nome e sua obra de uma reputação de conformismo e assujeitamento ao Partido, pintando-o como um pensador que teria sacrificado sua independência de espírito (para sustentá-lo suas famosas autocríticas são frequentemente citadas) às injunções vindas do exterior (TERTULIAN, 2016b, p. 291, tradução minha).

Quem sabe por uma lição tomada da “submissão meramente formal às tolices dos adultos, o ‘protocolo’” (LUKÁCS, 2017, p. 188) que, segundo ele mesmo conta, tantas vezes lhe permitiu fugir aos castigos maternos durante a infância (já dizia um defunto autor, *o menino é o pai do homem...*), fato é que Lukács jamais negou ter cedido ao que considerou como recuos táticos:

Em uma carta enviada ao seu editor Frank Benseler, em 26 de fevereiro de 1962, na qual ele evocou o “desagradável círculo de lendas” criado em torno de suas “autocríticas”, ele observou, não sem bom humor, que

---

<sup>21</sup> Sobre a localização de uma “virada ontológica” na obra lukácsiana já a partir dos anos 1930, com ênfase nos escritos sobre arte, Guido Oldrini escreve: “Ora, se já aqui [nos ensaios de crítica e teoria literária do período moscovita – C.P.] Lukács antecipa tantos e tão significativos temas da grande *Estética*, a unidade/distinção entre reflexo artístico e científico, o predomínio não fotográfico mas dialético da porção da realidade refletida, a ‘questão da objetividade da forma’ e aquela da ‘partidariedade da objetividade’ (no sentido leniniano) que cada reflexo estético do real necessariamente exprime, o caráter de imanência, compacticidade e ‘imediate conclusividade’ da obra de arte, e assim por diante, – se se podem encontrar aí tantas antecipações, é exatamente porque já aqui Lukács tem claro que a especificidade do estético adquire significado somente em relação à sua diferenciação e à sua separação da sua base ontológica que, em última instância, é comum a toda práxis, isto é, somente na medida em que se faça do estético – sem prejuízo algum para sua autonomia – um momento da complexa imbricação da estrutura geral do real” (OLDRINI, 2002, pp. 61-62).

[enquanto] “alguns [o] chamavam de velha raposa, outros se assustavam com a autocrítica”, e sublinhou, utilizando as palavras de Goethe, quão desejável seria distinguir o que é “poesia” e o que é “verdade” em cada uma dessas histórias (TERTULIAN, 2016b, p. 293, tradução minha).<sup>22</sup>

Destituídas de convicção, mas tão autoconscientes quanto as manifestações que declararam voluntariamente um câmbio de curso ou o abandono de postulações anteriores, as autocríticas e concessões que alguém poderia chamar “extorquidas” lhe possibilitaram, por exemplo, preservar a própria vida aos expurgos stalinistas<sup>23</sup> e às perseguições de Mátyás Rákosi,<sup>24</sup> ou dar prosseguimento ao trabalho teórico mantendo o vínculo partidário,<sup>25</sup> mesmo em condições politicamente adversas. Era, afinal, “o preço a ser pago para prosseguir com a luta de resistência” (LUKÁCS,

<sup>22</sup> Pouco acima, na mesma carta, contudo, ele não deixa de salientar a Benseler que “você sabe desde meu ensaio sobre Makarenko como me sinto a respeito disso: a autocrítica é um meio de mudança interior, de crescimento interior, sem remorso retrospectivo: isto é, no sentido da atitude de Epicuro e de Spinoza em relação à vida” (LUKÁCS, 1962a, p. 1, tradução minha).

<sup>23</sup> Em 1968, rememorando o trabalho na *Literaturnyi Kritik*, ele disse: “Eu escrevi vários artigos para essa revista e nenhum deles tinha menos de três citações de Stalin – isso era uma exigência intransponível nessa época – e nenhum se dirigia diretamente contra a concepção stalinista de literatura. Mas seu conteúdo era sempre dirigido contra o dogmatismo stalinista” (LUKÁCS, 1979, p. 98). Nada disso impediu que o periódico fosse fechado, em 1940, após 7 anos de funcionamento, por um decreto do Comitê Central do Partido Comunista da URSS; por sua vez, a fama de “stalinista” colou em Lukács: “Em abril de 1961, Frank Benseler, seu editor, enviou-lhe o prefácio que Peter Ludz escreveu para uma coletânea de textos seus. Sociólogo e politólogo alemão, autor de duas outras antologias de textos de Lukács, Ludz afirmava em seu prefácio que o filósofo, durante o exílio na União Soviética, havia se sacrificado temporariamente à ‘degradação do pensamento teórico marxiano por Stalin’. Lukács rejeita energicamente essa asserção como ‘falsa’. E, um dado bastante significativo, ele recusa a periodização de sua atividade proposta por Ludz, que distinguia um quarto e um quinto períodos para estabelecer uma clivagem, melhor dizendo, uma oposição entre o período de 1930-1955 e o seguinte. Não há nenhuma razão, explicou ele a Frank Benseler, para fazer ‘uma distinção de princípio’ entre os escritos desses dois períodos, que compartilhavam do mesmo espírito. A única diferença era, segundo ele, que após o XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética (1956), ele pôde expressar abertamente ideias que antes era obrigado a transcrever em linguagem cifrada” (TERTULIAN, 2021, p. 93). Tertulian, além de grande intérprete da obra lukácsiana, foi uma figura que se empenhou decididamente na desmistificação do suposto “stalinismo” de Lukács. Além de “György Lukács e o stalinismo”, artigo originalmente publicado na revista *Les Temps Modernes*, em junho de 1993, dedicou ao tema, mais recentemente, um capítulo intitulado “Légendes et vérité: les ‘autocritiques’ et le ‘stalinisme’ de Lukács”. Cf. Tertulian (2021; 2016b, pp. 291-6).

<sup>24</sup> Na Hungria, desde o final dos anos 1940, “Lukács se encontrava numa situação no mínimo perigosa: foram organizados ‘grandes encontros’, nos quais se exigia que ‘se retratasse’, e ele recebeu advertências pessoais” (MÉSZÁROS, 2018, p. 32). O clima geral de perseguição não só a opositoristas como a qualquer manifestação de divergência fomentou, em seu reverso, a organização de grupos de jovens e intelectuais, a exemplo do Círculo Petöfi (nomeado em homenagem ao grande poeta magiar, herói da Revolução húngara de 1848), criado no início de 1956 em tensão com a direção partidária stalinista, que se tornou “o primeiro [fórum de discussão] a dar a possibilidade, aos diversos representantes dos diversos campos da ciência, de manifestar sua verdadeira opinião sobre a situação da ciência que lhes competia, e sobre a situação do país em geral”. A curta atividade do Círculo Petöfi não somente deu vazão aos debates represados entre a jovem *intelligentsia* húngara, como despertou “espontaneamente um interesse surpreendente” (MÉSZÁROS, 2018, p. 158) entre o operariado, cumprindo um papel importante na brevíssima Revolução de outubro de 1956, esmagada logo a princípios de novembro pelas tropas soviéticas.

<sup>25</sup> Em suas próprias palavras, agiu para “alivia[r] circunstâncias” (LUKÁCS, 2017, p. 207). A propósito das motivações: “Da primeira vez, ele quis evitar partilhar a sorte de Karl Korsch e se ver excluído do movimento, em um momento quando o perigo fascista aumentava sua força e em que ele desejava prosseguir seu combate no interior do movimento comunista; da segunda, ele assim esperava conservar a possibilidade de defender sua linha de pensamento sem se ver rejeitado e condenado ao silêncio total, ou ainda tão somente não partilhar da sorte de László Rajk e ter sua existência ameaçada” (TERTULIAN, 2016b, p. 293, tradução minha).



2003, p. 49), comenta a respeito de uma dessas ocasiões, embora a atitude não tenha logrado impedir definitivamente a interdição do trabalho político de Lukács. De todo modo, ele mesmo escreveu a respeito da restrição ao seu trabalho político partidário:

Minha autocrítica interna e privada chegou à seguinte conclusão: se era tão evidente que eu tinha razão, como tinha de fato, e, no entanto, não podia evitar uma derrota tão estrondosa [de suas posições no interior do partido húngaro e da Internacional – C.P.], era porque, de algum modo, minhas habilidades práticas e políticas demonstravam uma séria deficiência. Por isso, a partir desse momento, pude retirar-me com a consciência tranquila da carreira política e concentrar-me novamente na atividade teórica (LUKÁCS, 2003, p. 38).

Assim, por diversos momentos, restou-lhe como alternativa, a fim de seguir disputando suas posições internamente ao Partido, um combate de guerrilha travado no campo da filosofia. Nesse contexto, as discussões estéticas e a atividade de crítica literária empreendidas a partir do exílio moscovita se fizeram um posto avançado contra a imperante doutrina stalinista, que na teoria da arte teve em Andrei Jdanov seu principal representante, assunto a ser abordado no próximo tópico deste mesmo capítulo, “Sorte em tempos de catástrofes”.

Contudo, apesar dos revezes, não se pode desconsiderar que esse caminho foi transpassado também por importantes linhas de continuidade que o próprio autor soube em muitos momentos reconhecer. Por essas e outras, István Mészáros foi taxativo em recusar a ideia de uma “conversão total”, e apontou para a necessidade de um tratamento dialético do problema da continuidade/descontinuidade no pensamento de Lukács, alertando para o fato de que:

É sempre perigoso, se não arbitrário, dividir os filósofos em “o jovem X” e “o maduro X”, visando opor um ao outro. Os principais contornos de uma ideia sintetizadora fundamental podem – e devem – estar presentes na mente do filósofo quando ele elabora, em um texto específico, algumas de suas implicações concretas em textos particulares. Essa ideia pode passar, é claro, por mudanças significativas, os próprios contextos particulares requerem constantes reelaborações e modificações em consonância com as características específicas das situações concretas que têm de ser levadas em conta. Mas até mesmo uma conversão genuína do “idealismo” para o “materialismo” não implica necessariamente uma rejeição ou repressão radical da ideia sintetizadora original (MÉSZÁROS, 2013, p. 33).

Exemplar, nesse sentido, é uma nota autobiográfica deixada por Lukács, na qual pondera retrospectivamente que, “apesar de tudo”, mesmo nos escritos mais idealistas de sua juventude, a “análise teórica da literatura nunca abandonou

totalmente o chão da sociedade” (LUKÁCS, 2017, p. 191). Ou ainda outra nota, que fez ao avaliar sucintamente sua primeira iniciativa de redigir, ainda quando estudante em Heidelberg, uma *Filosofia da arte*, na qual registra, já à luz da *Estética* publicada meio século depois, o nexos entre as colocações juvenil e madura acerca da essência do estético:

Antiga posição gnosiológica do problema “[as obras de arte] existem... como [são] possíveis[?]”, pensada até o fim: “existem... surgiram por meio de que necessidade histórica?” Qual era e é a real função no desdobramento histórico do ser social? (LUKÁCS, 2017, p. 208).

Ou seja, ainda que não passasse então de uma tendência “primitiva e deformada” (LUKÁCS, 2017, p. 195), naquela variante – todavia original – da propositura kantiana sobre o juízo, apresentada por ele no manuscrito de Heidelberg, já estava presente um traço ontológico ao qual, no curso do tempo, conferiria contornos cada vez mais nítidos.<sup>26</sup>

Daí a difícil tarefa de fundamentar uma periodização de sua obra fugindo às repartições dualistas e hierarquizantes, atitude que, ademais, “estimulou” nos estudos lukácsianos “animosidades partidárias e apegos emocionais que findaram por prejudicar a recepção e compreensão de sua obra como um todo” (PATRIOTA, 2015, p. 266); desafio que no caso específico da investigação ora exposta significa circunscrever temporalmente um corpus de análise sem que isso implique operar uma incisão brusca, como se fosse possível extrair cirurgicamente o tratamento conferido à vivência estética receptiva em *A peculiaridade do estético* do conjunto das considerações sobre a *Erlebnis* proporcionada pelos objetos estéticos, tecidas desde seus primeiros escritos sobre arte.

Em todo caso, é necessário enfatizar que o objetivo deste trabalho tampouco é acompanhar a gênese e desdobramentos conceituais dessa categoria no decurso intelectual do autor. Aqui, a vivência receptiva nos interessa como nexos entre arte e

---

<sup>26</sup> Miguel Vedda, ao escrever acerca do itinerário intelectual de Lukács, comenta a mesma passagem de *Pensamento vivido*, dizendo: “À margem de certas semelhanças – entre as quais se encontra o empenho em preservar a autonomia da obra e em ressaltar as possibilidades utópicas da arte – a estética de maturidade se aparta em alguns pontos importantes. [...] Para o velho Lukács, as obras de arte são um *factum brutum*, e ao qual já não lhe interessa interrogar por suas condições de possibilidade; o objeto de sua indagação é assinalar a especificidade do estético dentro do conjunto das capacidades e atividades humanas; daí que a *teoria da comunicação* tenha que ser relevada aqui por uma *ontologia do ser social*. Essa modificação acarreta uma mudança metodológica decisiva: na *Estética de Heidelberg*, a esfera estética aparecia radicalmente contraposta à cotidianidade; no projeto filosófico tardio, por sua vez, Lukács converte a análise da vida diária em ponto de partida para o estudo das diferentes formas humanas de objetivação” (VEDDA, 2006, p. 71, tradução minha).

cotidianidade, tendo em vista a *transformação dos sujeitos receptores e da vida cotidiana*, de tal sorte que nesta dissertação, ao analisar comparativamente algumas passagens da obra tardia e juvenil do autor, tendo em vista a chamada “virada ontológica”, não se busca afirmar a completa incompatibilidade entre as formulações iniciais e maduras de Lukács (pelo contrário, isso implicaria em verdade assumir que há pontos de contato consideráveis e preocupações afins). O foco recai sobre o modo como, levando em conta a possibilidade de transformação da cotidianidade – um incontestado *revés* no seu itinerário<sup>27</sup> –, a categoria aparentemente contínua emerge, na *Estética*, no interior de um complexo radicalmente distinto.

Se pudéssemos, portanto, recorrer ao conselho de um grande crítico literário brasileiro, leitor singular dos escritos estéticos do húngaro, aliás, Antonio Candido nos recomendaria reconhecer que, afinal, “o que somos é feito do que fomos, de modo que convém aceitar com serenidade o peso negativo das etapas vencidas” (CANDIDO, 2012, p. 21). Aceitação serena dos percalços que, em alguma medida e sem abandonar sua boa dose de intransigência consigo mesmo, também Lukács soube a seu modo manifestar:

Não devemos ter medo das soluções de continuidade, que são a obra do tempo e dos homens. [...] Não esqueçam que *é impossível suprimir a continuidade*. Se digo que em um processo ocorreu uma inflexão, sempre afirmo isso no contexto da continuidade. E esse é o problema. Por isso quero voltar ao que disse antes: que importância tem o modo como os homens avaliam seu passado e, em geral, todo o passado? [...] Se fizemos coisas sérias e dignas de entusiasmo, devemos nos alegrar por elas. E, ao mesmo tempo, devemos agir com ódio diante daquilo que esses mesmos homens não fizeram na direção do progresso (LUKÁCS, 2020a, pp. 74-75, grifos meus).

Uma variação, bastante sintética, sobre o mesmo tema pode ser encontrada numa declaração feita quando questionado se seria um exagero ver uma continuação entre dois escritos seus: “Minha vida forma uma sequência lógica. Acho que no meu desenvolvimento não há elementos inorgânicos” (LUKÁCS, 2017, p. 108). Quem sabe a fórmula soe, a princípio, paradoxal ou mesmo contraditória, não apenas em face da vida bastante atribulada que coube ao depoente, como também porque ele desde cedo salientou “o necessário fracasso dessa tendência” de conceber a vida como um ato unívoco, um sistema fechado, ou buscar no vivido uma identidade entre forma e conteúdo assemelhada à unicidade poética. Por mais

---

<sup>27</sup> Cf. Vaisman (2007).

“ingênua e desarmada” (LUKÁCS, 1967a, p. 284, nota 2; 1987b, p. 920, nota 12) que tenha considerado posteriormente a crítica tecida então, já nos ensaios de juventude ele era categórico: “A vida jamais tem lugar num sistema de pensamento lógico, e, visto por esse ângulo, seu ponto de partida é sempre arbitrário” (LUKÁCS, 2015, p. 69). Deve-se advertir, no entanto, que o sentido extraído *a posteriori*, e que permite vislumbrar como a nova rota se articula ao passo anteriormente dado, não se confunde com o *gesto* que pretende ordenar a partir de princípios éticos uma vida ainda por viver.

Esse sentimento ou, antes, convicção a respeito da coerência interna de seu desenvolvimento teórico, atestada e valorada por parâmetros que lhe são exteriores e não por uma intenção íntima, previamente concebida, aparece com ainda maior nitidez em uma consideração feita a respeito da validade de seus próprios trabalhos publicados:

É a história que estabelece *a posteriori* se uma obra existe ou não. Quem quer produzir a obra da sua vida prepara-se, desde o início, para uma mentira. [...] Não digo que se deva mudar de opinião a cada instante, mas, quando existem argumentos de peso para o fazer, deve-se estar disposto a mudar de opinião. E se não existe esta disponibilidade em mim, então me falta honestidade intelectual, e esta falta é uma das maiores fraquezas do mundo moderno (LUKÁCS, 2017, p. 158).<sup>28</sup>

De fato, não foram poucas vezes que Lukács demonstrou tal disposição em romper com posições anteriores e, mais do que isso, reorientar por completo o sentido do seu trabalho quando confrontado por “argumentos de peso”, viessem da descoberta de escritos inéditos ou novas leituras, viessem da atenção prestada ao desenvolvimento histórico.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Em entrevista à *New Left Review* publicada apenas postumamente, falou a Perry Anderson sobre o assunto: “Eu devo lhe dizer que talvez eu não seja um homem muito contemporâneo, pois eu jamais senti frustração ou qualquer outro tipo de complexo em minha vida. É claro que eu sei o que isso significa em função da literatura do século XX e a partir da leitura de Freud. Mas jamais tive essa experiência. Quando percebo meus erros ou falsas direções na minha vida, já estou disposto a revê-los; eu nunca tive dificuldade em proceder assim ou em mudar de direção” (LUKÁCS, 1979, p. 100). Ainda em outra ocasião, comparando as mudanças em seu pensamento às manifestadas por Sartre no decorrer dos anos, avaliou o contraste entre os dois: “Quando a vida o obriga a mudar de ponto de vista, ele [Sartre] não quer mudar radicalmente” (LUKÁCS, 2020a, p. 33).

<sup>29</sup> Esse traço mostra-se com bastante nitidez nos comentários reservados a *História e consciência de classe*, por exemplo: “Nos anos 20, [Karl] Korsch, [Antonio] Gramsci e eu mesmo, cada um a seu modo, tentamos responder o problema da necessidade social e de sua interpretação mecanicista, herdada da II Internacional. Herdamos esse problema, mas nenhum de nós – nem mesmo Gramsci, que era talvez o mais dotado de todos – conseguiu resolvê-lo. Nós nos equivocamos, e hoje não teria nenhum sentido tentar reviver as obras dessa época como se elas ainda fossem válidas. No Ocidente, existe uma tendência a erigi-las em ‘clássicos da heresia’, mas hoje não temos mais necessidade delas. Os anos 20 representam uma época passada; são os problemas filosóficos dos anos 60 que nos devem preocupar” (LUKÁCS, 1979, p. 90).

O elenco de alguns poucos episódios de seus anos iniciais pode ajudar a esboçar os contornos de um quadro biográfico útil à análise da bibliografia pretendida neste capítulo. Esses fatos não se prestam apenas como aproximação a uma personalidade intelectual, mas, aqui arrolados, intentam perceber o autor em íntima relação com os dilemas de seu tempo – algo que, aliás, se concordarmos com um velho filósofo alemão, não poderia deixar de ser –, movimento que até certo ponto permite reconhecer nas sucessivas etapas de seu pensamento um caráter, por assim dizer, paradigmático:

Não se trataria de diminuir a significação considerável de todas as rupturas, de todos os deslocamentos e de todas as soluções de continuidade de seu *devir* ideológico; trata-se de descobrir a *organicidade* desse processo, sua causalidade íntima e seu valor *exemplar* enquanto história de um intelectual que, em sua evolução, sintetizou a história de seu século (TERTULIAN, 2008, p. 26).

Nascido em 1885, no seio de uma família burguesa de Budapeste, cidade então pertencente ao Império Austro-Húngaro, Lukács encontrou cedo, na biblioteca de casa, um mundo distinto da moral familiar e dos protocolos da tradição judaica correntes na vizinhança de Leopoldstadt,<sup>30</sup> conforme relata em uma recordação da infância:

A primeira experiência de leitura que me influenciou ocorreu quando eu tinha nove anos. Li, naquela época, a tradução húngara em prosa da *Ilíada*. Fiquei muito impressionado, pois tomei o partido de Heitor, e não o de Aquiles. Na mesma época, li também *O Último dos Moicanos*. Estes dois livros foram muito importantes para mim, pois, apesar de meu pai ser uma pessoa muito honesta e ordeira, como diretor de banco que era, defendia a opinião de que o critério da correção de uma ação era o sucesso. Aprendi com esses dois livros que o sucesso não é critério e que uma pessoa age corretamente mesmo se não alcança o sucesso. Isso é expresso de forma ainda mais clara em *O Último dos Moicanos* do que na *Ilíada*, pois aqueles índios que tinham sido oprimidos e subjugados tinham toda razão, e não os europeus (LUKÁCS, 2017, p. 47).

Mais tarde, ainda durante os estudos universitários, colaborou com a fundação da Thália, uma associação teatral pioneira voltada à formação de público entre as classes trabalhadoras; iniciativa que infelizmente teve vida curta, apesar de seu grande impacto no cenário cultural húngaro do início do século XX (ou, talvez, a

---

<sup>30</sup> Designação germânica do bairro de Lipótváros, localizado no Quinto Distrito da capital, que no início do século passado tornou-se o centro político e econômico da Hungria.

brevidade se justifique precisamente em função desse impacto).<sup>31</sup> A relação com o teatro não era recente, mas vinha da adolescência, quando se arriscou “a escrever dramas à Ibsen e Hauptmann”, aos quais ele mesmo reservou, ao relê-los já um pouco mais velho, um veredicto literalmente fulminante: “Felizmente não sobrou nada deles. Eram, com certeza, terrivelmente ruins. Lá pelos dezoito anos queimeei todos os meus manuscritos” (LUKÁCS, 2017, p. 46). Décadas depois, recordando o episódio, declararia a Perry Anderson:

Não tive remorsos. Essa experiência precoce me foi útil mais tarde, enquanto crítico literário, porque todas as vezes que eu me deparava com um texto que eu mesmo poderia ter escrito, sabia que essa era uma evidência infalível de que se tratava de um mau texto: esse era um critério verdadeiramente seguro (LUKÁCS, 1979, p. 100).

Se a carreira de dramaturgo não prosperou, o teórico da arte e crítico implacável (consigo mesmo, sobretudo) sobreviveu. Em 1907 concluiu seu primeiro livro, *História do desenvolvimento do drama moderno*, agraciado no ano seguinte com uma premiação que considerou imerecida, pois “achava que toda aquela gente” responsável pela atribuição do prêmio Krisztina-Lukács “não era competente para julgar o assunto” (LUKÁCS, 2017, p. 52). Desesperado por encontrar os defeitos laureados pelo júri incompetente, submeteu o livro a escrutínio:

É muito expressivo, do traço lukácsiano aqui posto em evidência, que ele confesse que “procurava em vão esse algo problemático”, e que, no caso, a ajuda tenha vindo de Leo Popper, a quem considerava “talvez o maior talento” que encontrou em sua vida e de quem afirma também que “possuía um senso infalível para a qualidade”. Ajuda que consistiu não da indicação do que não funcionava no livro, mas, ao contrário, do que “funcionava bem”. Bem mais adiante, sem desmerecer em nada o auxílio de Leo Popper, tornando a avaliar a obra, já em outro diapasão analítico, recordou: “a filosofia sotoposta a meu livro sobre o drama é, na verdade, a filosofia de Simmel”, o que, no contexto da historiografia literária húngara do começo do século, no entanto, significava um contraste total com a mesquinhez das

---

<sup>31</sup> A respeito do projeto da Thália: “Por volta de 1904 surgiu uma sociedade dramática húngara que, embora não possuísse sequer uma sede própria, estava determinada a elevar o padrão do teatro húngaro e aproximá-lo das massas, ou, mais precisamente, da classe trabalhadora. Os fundadores desta Thália original incluíam nomes como Sándor Hevesi, o excepcional diretor, a personalidade mais significativa do teatro húngaro na primeira metade do século, que foi convidado a dar palestras sobre Shakespeare na Inglaterra; György Lukács, o conhecido filósofo e crítico; e László Bánóczy, que foi seu presidente. O quarto membro, Marcel Benedek, escritor e historiador literário, descreveu os objetivos da Thália originalmente como: ‘(1) A apresentação periódica de obras de arte antigas e novas que não estejam incluídas no repertório dos teatros de Budapeste, mas tenham genuíno valor artístico ou cultural. (2) O encorajamento de um estilo moderno de atuação e direção contra os pedantismos predominantes do estilo convencional. (3) O trabalho de levar o teatro às massas, à classe trabalhadora’. A sociedade floresceu apenas por alguns anos, até que a polícia fechou suas instalações alugadas em razão de um ‘risco de incêndio’. É fácil compreender que as autoridades da época viam um ‘risco incendiário’ na política da Thália” (CZÍMER, 1967, p. 208, tradução minha).

variantes positivistas tanto do oficialismo literário como de seus opositores, entre os quais também se manifestava, em sua estreiteza, o impressionismo subjetivista a título de posição estética (VAISMAN, 2013, p. 118).<sup>32</sup>

Contraste com a prática corrente entre seus conterrâneos intensificado na ensaística programática, modalidade de escrita que se tornou marca de seu primeiro livro a alcançar repercussão europeia, publicado quando tinha apenas 25 anos de idade, e fez escola entre a intelectualidade do dito velho continente. Assim, a carta endereçada ao amigo Leo Popper, “Sobre a forma e a essência do ensaio”, com a qual inicia o volume *A alma e as formas*, é, antes de uma consideração sobre o ensaio como gênero textual, um “texto-manifesto” (TERTULIAN, 2008, p. 97) em defesa do seu caráter literário, no qual o jovem crítico apresenta seus princípios de análise e interpretação das obras de arte, discorrendo sobre a forma – para ele, então, artística – adequada para isso; posição contestada categoricamente pelo autor em sua maturidade, quando destinou críticas severas à ensaística de Oscar Wilde e, principalmente, Alfred Kerr, antes citado com certa deferência e em quem passou a destacar o solipsismo inexorável, resultante de uma concepção de crítica que tem como pressuposto a incomunicabilidade das vivências estéticas subjetivas.<sup>33</sup>

Como dito anteriormente, a leitura desses ensaios do início da década de 1910, nos quais o então jovem escritor discorre sobre a *Erlebnis* das formas artísticas, opondo-lhe à vida vivida do cotidiano, permite, por contraste, destacar o tratamento reservado à categoria da vivência no seu pensamento estético de maturidade, aspecto destacado nesta dissertação de mestrado. Com esse fim, foram analisadas, ainda durante a Introdução, algumas passagens pertinentes, a cujos comentários – assim espero – de alguma maneira se soma a revisão bibliográfica realizada agora, neste primeiro capítulo. No escopo deste panorama biográfico preliminar, porém, é outro aspecto de *A alma e as formas* que merece destaque. Refiro-me a uma frase de tom decididamente pessimista, retirada de “Metafísica da

<sup>32</sup> Agnes Heller, ao comentar a importância de Lukács para a formação da sua geração de intelectuais, ressaltou também esse aspecto da crítica de arte húngara até então: “A tradição cultural húngara foi e é acentuadamente antiteórica. Durante mais de um século, o ponto focal da vida cultural húngara foi tradicionalmente a literatura, e em particular a poesia. A crítica literária, ainda que muito respeitada, estava forçosamente feita de empirismo e senso comum. [...] Os poucos intelectuais que ousavam enfrentar esta tradição antiteórica não tinham outro auxílio que não a *busca de modelos* no Ocidente, particularmente na Alemanha”, como fez o próprio Lukács em sua juventude. Já “os membros da Escola de Budapeste” como ela mesma e outros contemporâneos seus, “tiveram a bem-aventurança de seguir a trilha de um filósofo de relevância considerável em seu próprio país” (HELLER, 1987, pp. 5-6, tradução minha).

<sup>33</sup> Cf. Lukács (1966b, p. 278; 1987a, p. 568).

tragédia”, e com a qual caracteriza seu presente como uma *época trágica*: “vivemos num tempo em que até as sombras trêmulas de uma ordem amistosa, projetadas na natureza por nossos covardes sonhos em nome de uma segurança postiça, desaparecem por completo” (LUKÁCS, 2015, p. 220), escreve.

Se quisermos nos valer das palavras de um contemporâneo seu, Walter Benjamin, poderíamos dizer que Lukács pertenceu àquela “geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história mundial” (BENJAMIN, 1994a, p. 114), e não lhe foi de modo algum indiferente. Diante desse quadro, tampouco foi súbito, como se pode aferir na passagem acima reproduzida, o *desespero* que, em suas posteriores recordações do período, confessa ter sentido quando da eclosão da Primeira Grande Guerra. Esse sentimento, entretanto, não o conduziu ao imobilismo, pelo contrário. O trecho redigido ainda em 1910 evoca, é certo, uma paisagem desalentadora, mas já então não deixava frestas abertas ao entusiasmo belicista, como aquele que acometeu importantes interlocutores seus daquela época, notadamente, Marianne e Max Weber:

Lembro-me de uma conversa com a senhora Marianne Weber, no final do outono de 1914. Ela queria minar minha resistência narrando alguns feitos heroicos concretos. Respondi apenas: “Quanto melhor, pior”. Nessa época, ao tentar alçar à consciência minha atitude emocional, cheguei aproximadamente ao seguinte resultado: as Potências Centrais provavelmente baterão a Rússia; isso pode levar à queda do czarismo: de acordo. Há também certa possibilidade de que o Ocidente triunfe sobre a Alemanha; se isso tiver como consequência a derrocada dos Hohenzollern e dos Habsburgos, estou igualmente de acordo. Mas então surge a pergunta: quem nos salva da civilização ocidental? (LUKÁCS, 2000, pp. 7-8).

Essa pergunta desesperada, em sua irresolução, forneceu o plano de fundo para um *ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Desse “estado de ânimo”, diria ele, “nasceu o primeiro esboço da *Teoria do romance*” (LUKÁCS, 2000, p. 8), trabalho publicado pela primeira vez em 1916 e até hoje um cânone dos estudos literários, o qual, se por um lado alentou certo “pessimismo de matizes éticos em relação ao presente” (LUKÁCS, 2000, p. 15), não deixou, por outro, de incutir-lhe um caráter contestador.

À distância de quase meio século, ele sentencia: “*A teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo. [...] Que o livro culmine na análise de Tolstói, o seu relance de olhos sobre Dostoiévski, que ‘já não escreveu romances’, mostra que o autor”, no caso, o próprio Lukács, “não esperava uma nova forma



literária, mas expressamente um ‘novo mundo’” (LUKÁCS, 2000, pp. 16-17), ainda que o esperasse então de um modo voluntarista e utópico.

Ainda assim, quiçá fosse justamente essa a predisposição necessária para enfim, alcançadas as condições históricas e sociais necessárias, ser capaz de enfrentar a questão anteriormente posta:

A resposta vem com a Revolução de Outubro. A revolução russa foi a solução histórica para o meu dilema: ela impediu o triunfo da burguesia inglesa e francesa que eu temia. Mas devo dizer que a *Teoria do Romance*, com todos seus erros, clamava pela transformação do mundo que produzia a cultura que ela analisava. Ela compreendeu a necessidade de uma transformação revolucionária (LUKÁCS, 1979, p. 93).

Seja como for, era preciso ir além da mera compreensão da necessidade da revolução que, como se vê, desde cedo ocupou um lugar em seu pensamento estético, e igualmente responder às necessidades imediatas que passaram a confrontá-lo após o triunfo – ainda que efêmero – da revolução de 1918 e instauração da República Soviética Húngara, da qual se tornou Comissário do Povo para a Educação:

Enquanto na vida internacional eu podia experimentar livremente toda a paixão intelectual do meu messianismo revolucionário, o movimento comunista que se organizava progressivamente na Hungria me colocava diante de decisões cujas consequências gerais e pessoais, futuras e imediatas, eu tinha de conhecer em pouco tempo e transformar em fundamento de decisões subsequentes. [...] A vida me impingia, portanto, uma conduta intelectual que muitas vezes se opunha ao meu messianismo revolucionário idealista e utópico (LUKÁCS, 2003, pp. 10-11).

Nesse caminho, foi de fundamental importância a aproximação à obra marxiana (bem como aos escritos de Engels e Lenin), deixando de lado as lentes de Simmel, em um primeiro momento, e, posteriormente, de Hegel, que haviam orientado suas leituras de Marx até então:

Posso somente dizer que a prática com os clássicos do marxismo me ofereceu, pela primeira vez na minha vida, a possibilidade de viabilizar aquilo para o que sempre dirigi meus esforços, ou seja, apreender exatamente, descrever fielmente e exprimir de acordo com a verdade, em suas características histórico-sistemáticas, os fenômenos da vida espiritual tal como eles realmente são em si (LUKÁCS, 2008, p. 51).

Acompanhando o curso da trajetória intelectual de Lukács, é possível perceber no desvelar das categorias peculiares à arte, a um só tempo, a maturação de um entendimento sobre a história, sobre a realidade e a possibilidade imanente

de sua transformação radical a partir da prática humana; compreensão explicitada na determinação categorial realizada em *A peculiaridade do estético*, conforme veremos no tópico final deste capítulo, intitulado “A necessária descompressão”, à lembrança de uma expressão cunhada por Nicolas Tertulian. Antes disso, contudo, assumindo a premissa do nosso próprio autor, para quem “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” (LUKÁCS, 2008, p. 37), o trecho subsequente se destina a abordar um momento decisivo no itinerário lukácsiano, seja no âmbito teórico, seja em relação à práxis, de aproximação à textualidade marxiana.

### **1.1 Sorte em tempos de catástrofes**

“Sei naturalmente: apenas por sorte/ A tantos amigos sobrevivi. Mas hoje à noite, em sonho,/ Ouvei esses amigos dizerem de mim: ‘Os mais fortes sobrevivem./ E tive ódio de mim.”

“Eu o sobrevivente”, Bertolt Brecht (2019, p. 431).

“Roda de amigos, tantos, a vida inteira, um deles se chamou György Lukács, filósofo, quis traçar os rumos da literatura comunista na incerteza das circunstâncias, nos currais do pecê ousou pensar por sua cabeça, tentou acender uma lanterna na escuridão do stalinismo, pagou caro a audácia do pensamento e da ação, penou misérias.”

*Navegação de cabotagem*,  
Jorge Amado (1992, p. 320).

“Um dos presentes colocou Jdanov nas alturas. Graciliano [...] não se conteve:

– Esse Jdanov é um cavalo!”

*O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*,  
Dênis de Moraes (2012, p. 252).

A Memória, mãe das musas, nunca foi a mais confiável das deidades, mas nem por isso deixou de inspirar narrativas verossímeis. Este talvez seja o caso de uma recordação lukácsiana sobre seu primeiro encontro com David Riazanov. Responsável pela iniciativa pioneira de edição das obras completas de Marx e Engels, o russo “era um grande filólogo: não um teórico, mas um grande filólogo”. No início da década de 1930 dirigiu o Instituto Marx-Engels, em Moscou, cujo trabalho, “após sua destituição, [...] entrou em completo declínio” (LUKÁCS, 1979, p. 98). Recém-chegado à capital soviética e prestes a iniciar um trabalho conjunto no

Instituto, Lukács é recebido pelo diretor com uma saudação curiosa e sugestiva, na qual o decoro do pronome formal se misturava à piada que acusa um velho conhecido:

– *Ah, Sie sind kominterniert.*

Traduzir o neologismo alemão, realmente, não é fácil, mas está longe de ser impossível, como chegou a afirmar taxativamente o contador do caso.<sup>34</sup> Trocando em miúdos: Riazanov se via diante de um homem que, pouco antes, entrara na pauta da reunião do Comitê Executivo do Comintern – acrônimo para a Internacional Comunista – para ser repreendido<sup>35</sup> e, ao travar contato com essa figura notória, não conteve o chiste. Tratou logo de cumprimentar *Herr Lukács*, o “cominternizado”.

É triste pensar que, não muito tempo depois, também Riazanov se tornaria alvo da burocracia partidária, submetido, por sua vez, a uma reprimenda letal que fez dele, em janeiro de 1938, mais uma vítima dos expurgos stalinistas. Olhando em retrospecto para os dois meses que ele mesmo passara preso na União Soviética, já em 1941, quando a poeira parecia baixar, Lukács foi enfático: “isso só pode ser interpretado como sorte” (LUKÁCS, 2017, p. 128). Não é a única vez que, no longo depoimento autobiográfico por ele legado, refere uma graça concedida pela *Fortuna*: “sorte em tempos de catástrofes” (LUKÁCS, 2017, p. 210), anota no roteiro apresentado aos entrevistadores.

Trago à baila essa anedota, assim no corpo do texto, porque contribui para adensar o cenário contra o qual ocorrem “dois felizes acasos” (LUKÁCS, 2003, p. 46), determinantes na trajetória intelectual do nosso autor, momento em que

<sup>34</sup> O relato encontra-se em *Pensamento vivido*, cf. Lukács (2017, p. 116).

<sup>35</sup> Acusando-o de liquidacionista em razão das teses de estratégia apresentadas ao II Congresso do Partido Comunista Húngaro, assinadas sob o pseudônimo Blum, o Comitê Executivo da Terceira Internacional redigiu uma carta aberta, endereçada aos membros do Partido Comunista Húngaro, em que exigia a retratação do redator das Teses; esse documento pode ser lido em Lukács (1967b, pp. 727-52). Da advertência feita pela direção do Comintern resultou a primeira das já mencionadas autocríticas táticas feitas por Lukács. Anos mais tarde, em 1956, ele retornaria ao episódio em conferência: “É de amplo conhecimento que eu fiz autocrítica em relação às Teses de Blum, que admiti estarem erradas. Agora, um quarto de século depois, pode ser dito que essa autocrítica não foi ditada por minhas convicções à época, mas por uma informação: do contrário, teria sido expulso do Comintern por Béla Kun e seus camaradas. Minha atividade literária a partir de 1930 mostra em outro campo que não me desviei dos princípios essenciais das Teses de Blum. [...] Vocês não devem esquecer que o Comintern e o Profintern [seu braço sindical – C.P.] eram então da opinião de que a social-democracia era irmã gêmea do fascismo e de que o tempo para organizar sindicatos vermelhos independentes urgia. Para dar nome aos bois: as Teses de Blum tentaram preencher aquelas lacunas abertas pelo VI Congresso do Comintern, em luta contra o sectarismo” (LUKÁCS, 1967b, pp. 763-64, tradução minha). Sobre a motivação dessa primeira autocrítica, ver nota 25.

também traça os primeiros lineamentos do projeto que, décadas mais tarde, desaguaria em *A peculiaridade do estético*.

O primeiro, já várias vezes aludido nestas páginas, a descoberta dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, escritos até então inéditos, cuja leitura marca aquele que o próprio Lukács caracterizou como “o terceiro período do meu contato com Marx” (LUKÁCS, 2008, p. 40). O depoimento abaixo dá conta do impacto causado pelo texto marxiano, que ao lado de Riazanov ajudou a preparar para a publicação:

Durante minha estada em Moscou em 1930, Riazanov me mostrou os manuscritos que Marx tinha escrito em Paris em 1844. Vocês podem imaginar minha excitação: a leitura desses manuscritos mudou totalmente minha relação com o marxismo e transformou meu ponto de vista filosófico. Um especialista alemão da União Soviética trabalhava sobre esses manuscritos preparando sua publicação. Os ratos tinham roído esses papéis e havia várias partes em que faltavam letras ou até palavras. Dados meus conhecimentos filosóficos, eu trabalhei com ele, determinando letras ou palavras que faltavam. Muitas vezes havia palavras que começavam, digamos, por um “g” e que terminavam por um “s”; era necessário adivinhar o que havia entre essas duas letras. Acho que a edição que acabou sendo publicada estava muito boa – e sei porque eu colaborei nela (LUKÁCS, 1979, pp. 97-98).

Talvez o efeito avassalador possa ser creditado justamente ao ineditismo do texto, permitindo que a letra de Marx enfim surgisse para Lukács *como puro início/ [...] sem mancha nem vício*:<sup>36</sup>

É certo que eu poderia ter encontrado em seus outros textos, lidos anteriormente, ideias semelhantes para essa transformação teórica. Mas o fato é que isso não aconteceu, obviamente porque os lia desde o início com base em minha própria interpretação hegeliana, e somente um texto completamente novo poderia provocar esse choque (LUKÁCS, 2003, p. 46).

Choque ainda mais intenso devido ao momento propício em que foram recuperados aqueles manuscritos, quando se iniciou a revisão de certas interpretações então correntes da obra marxiana que, a exemplo do que fizeram Georgi Plekhanov (1856-1918) e Franz Mehring (1846-1919), haviam restringido sua contribuição a “uma teoria econômico-social”.<sup>37</sup> Ao tratar dos problemas

<sup>36</sup> Versos de “Revolução”, poema da portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (2004, p. 229).

<sup>37</sup> “A razão para isso é que, antes de Lenin, o marxismo, mesmo em seus melhores representantes teóricos, como Plekhanov ou Mehring, estava limitado quase exclusivamente aos problemas do materialismo histórico. Somente

concernentes à arte, a ortodoxia plekhanoviana defendia “uma estética em substância positivista”, enquanto Mehring, que além de dirigente do Partido Social-Democrata da Alemanha e importante biógrafo de Marx havia sido um esteta e historiador da literatura reconhecido inclusive fora dos círculos culturais socialistas, baseava-se na *Crítica do juízo* kantiana. Em que pese as circunstâncias sob as quais ocorriam – “o chamado debate sobre a filosofia, aberto por Stalin contra Deborin e sua escola” –, as discussões em curso permitiram a Lukács abordar o marxismo como “uma visão universal do mundo”, não mais uma teoria restrita às questões econômico-sociais. O entendimento de que “devia haver uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava nem de Kant nem de nenhum outro” (LUKÁCS, 2017, p. 114) derivava daí.

Tal estética tampouco podia ser resumida à “estéril ‘citatologia’” (LUKÁCS, 2008, p. 49), ou seja, à reunião das considerações estéticas feitas pelos “clássicos do marxismo” e aplicação direta das passagens recolhidas na análise de fenômenos estéticos singulares. Nesse sentido, foi preciso admitir que, a um só tempo, há e não há uma estética marxista. O paradoxo, que Lukács confessa logo nas primeiras páginas de *A peculiaridade do estético*, ainda no prefácio,<sup>38</sup> reconhece que a sistematização dos apontamentos esparsos de Marx, Engels e Lenin acerca da arte, embora sirvam para embasá-la, não são de modo algum suficientes, exigindo para seu estabelecimento investigações autônomas e formulações originais.

Essa empreitada foi possível graças ao segundo acaso ocorrido durante a temporada moscovita, concomitantemente à edição dos *Manuscritos*, o trabalho ao lado do então jovem crítico soviético, Mikhail Lifschitz:

Depois de muitas conversas, tornou-se claro para ambos que mesmo os melhores e mais capacitados marxistas, como Plekhanov e Mehring, não haviam apreendido com suficiente profundidade o caráter universal da concepção de mundo do marxismo e, por isso, não compreenderam que Marx também nos coloca a tarefa de edificar uma estética sistemática sobre um fundamento dialético-materialista (LUKÁCS, 2003, p. 47).

A parceria entre Lukács e Lifschitz (ou entre Yuri, equivalente russo para György, e Mischa, diminutivo de Mikhail, apelidos carinhosos com os quais

---

a partir de Lenin o materialismo dialético voltou ao centro das atenções” (LUKÁCS, 1966a, p. 15; 1987a, pp. 10-11).

<sup>38</sup> Cf. Lukács (1966a, p. 16; 1987a, pp. 11-12).

passaram rapidamente a se endereçar) ultrapassou a mera colaboração profissional, centrada sobretudo na edição da revista *Literaturnyi kritik*.<sup>39</sup>

Em uma carta de 24 de janeiro de 1945, “um pouco melancólico” e “com o coração apertado” em meio à conturbada preparação de sua partida da cidade, o húngaro revela a natureza de seu sentimento pelo amigo soviético, dizendo-lhe que “pela primeira vez desde os tempos de juventude” encontrava nele alguém “com quem pude viver em verdadeira comunidade espiritual e moral” (LUKÁCS, s.d., p. 10, tradução minha). Escolha cuidadosa de palavras. Datilografadas por um filósofo de sólida formação germânica, ainda que em um texto privado, nem a “melancolia”, repetida ainda outra vez no mesmo parágrafo, nem o termo *Gemeinschaft* são formas triviais para ser expressar.

Mesmo após o retorno de Lukács à Hungria, os dois mantiveram contato próximo, e a correspondência registra, além da troca de notícias familiares, o envio mútuo de textos recém-lançados e uma intensa comunicação acerca dos projetos teóricos em curso, tópico no qual, a partir de meados da década de 1950, o progresso e as dificuldades na pesquisa e redação de *A peculiaridade do estético* têm destaque.

É também uma carta, datada de 17 de junho de 1970, na qual responde às felicitações pelos seus 85 anos, que registra a força daquele encontro entre os dois para a trajetória de Lukács. Reproduzo-a abaixo em sua quase integralidade:

Querido Mischa!

Antes de mais nada, me perdoe pela demora em responder os amáveis desejos de feliz aniversário. Os tempos andam um tanto agitados e eu ainda precisava terminar o primeiro rascunho da Ontologia. Agora preciso me dedicar ao seu exame e revisão.

Sua carta me deixou muito feliz, principalmente porque me trouxe muitas recordações antigas. Não posso evitar esboçá-las brevemente agora.

---

<sup>39</sup> Em atividade entre 1933 e 1940, o periódico foi “o único jornal central da década de 1930 que se dedicava à teoria e crítica literária e era o principal porta-voz da campanha teórica contra a ‘sociologia vulgar’, cuja promoção também estava em alta. A *Literaturnyi kritik* era efetivamente dirigida por um grupo germano-soviético que incluía Lukács, Lifschitz, Vladimir Aleksandrov, Vladimir Grib, Igor Satz (que havia trabalhado como secretário de [Anatóli] Lunatcharski [quando este era Comissário do Povo para a Educação e Cultura, além de ser responsável pela tradução dos artigos de Lukács para o russo – C.P.] e Yelena Usievich (que exercia influência política por ter retornado do exílio em Zurique junto com Lenin e seu pai, o proeminente bolchevique Feliks Kon, no famoso trem de 1917, e que além disso, graças aos anos de emigração, dominava o alemão). A maioria deles fazia parte do círculo de Lunatcharski no Instituto de Literatura e Artes; de fato, o editor oficial, Pavel Iudin, diretor do Instituto de Filosofia, fora pupilo de Lunatcharski” (CLARK; TIHANOV, 2011, p. 112, tradução minha).

Sempre penso no nosso encontro em 1930 com grande felicidade. Foi a primeira e até agora a única vez, em minha longa vida, que me relacionei com um pesquisador muito mais jovem sem que nem sequer ocorresse a ideia da possibilidade de uma relação entre professor e aluno. Naquela época trabalhamos juntos na elaboração de uma estética específica do marxismo, em oposição à ortodoxia de Plekhanov, na União Soviética, à ortodoxia de Mehring, na Alemanha etc. Nossos escritos posteriores demonstram que minha impressão não era de modo algum subjetiva. Não há dúvida de que seu estudo sobre o desenvolvimento do jovem Marx tem um caráter muito mais geral e de princípio do que minha exposição do chamado debate Sickingen.<sup>40</sup> Então, quem vier aqui falar de uma relação escolar estará dizendo a mais pura bobagem, coisa que não corresponde aos fatos.

Nossa colaboração conjunta na *Literaturnyi kritik* seguiu a mesma linha. Mesmo entre o coletivo mais próximo (Usievich, Satz, Grib, Alexandrov) não havia nada semelhante. Além disso, esse trabalho coletivo chegou ao fim com a interrupção da *Literaturnyi kritik*. [...] De qualquer forma, sempre penso com alegria naquele belo trabalho coletivo da década de 1930. Será que você também? (LUKÁCS, s.d., pp. 47-48, tradução minha).

Mais do que uma importância pessoal para o desenvolvimento teórico de Lukács, a revista cumpriu um papel de relevo durante um momento decisivo tanto para a literatura quanto para a teoria literária soviéticas. Se os primeiros anos, imediatamente após a Revolução, haviam sido pautados pelo experimentalismo estético e boa dose de iconoclastia, a década de 1930 foi, por sua vez, um período de consolidação de uma política cultural rígida, consagrando a doutrina do dito realismo socialista,<sup>41</sup> mas não sem oposição.

Nas páginas da *Literaturnyi kritik*, o grupo acima mencionado na carta publicou diversos artigos contrapondo-se às tendências sociologistas na crítica literária e às diretrizes artísticas stalinistas, que haviam sido sistematizadas pelo chefe do Departamento de Agitação e Propaganda do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética, Andrei Jdanov.

Discursando durante a abertura do primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em agosto de 1934, em Moscou, Jdanov afirmou que “a chave para o sucesso” da nascente literatura soviética deveria “ser buscada no sucesso da construção socialista. Seu crescimento é uma expressão dos sucessos e conquistas

<sup>40</sup> Lukács se refere, respectivamente, ao livro sobre *A filosofia da arte de Karl Marx*, de Lifschitz (1973) e ao ensaio “O debate sobre *Sickingen* entre Marx-Engels e Lassalle” (LUKÁCS, 2016a, pp. 17-61), de sua própria autoria. A correspondência entre Marx, Engels e Lassalle, que serve de base para a análise lukácsiana, pode ser lida em Lukács (2016a, pp. 203-250).

<sup>41</sup> “A década de 1930 foi a mais decisiva na história da teoria literária soviética. Durante a década de 1920, a questão acerca de qual literatura seria apropriada para o novo Estado soviético foi muito debatida, mas não resolvida. Porém, no início dos anos 1930, as diretrizes foram dadas na ‘teoria’ do realismo socialista, promulgada entre 1932 e 1934 e delineada em dois discursos ao Primeiro Congresso da União dos Escritores Soviéticos de 1934, por Andrei Jdanov e Maxim Gorki, que se tornaram suas fontes canônicas” (CLARK; TIHANOV, 2011, p. 110, tradução minha).

de nosso sistema socialista”, reconhecendo, portanto, entre ambos uma relação direta – tal qual “unha e carne”, como diria logo mais adiante. Dessa forma, apesar de recente – “a mais jovem de todas as literaturas de todos os povos e de todos os países” –, a literatura soviética constituía-se como “a mais rica em ideias, a mais avançada e a mais revolucionária”. Além disso, ou melhor, justamente por esse motivo, seria capaz de realizar feitos inéditos:

Nunca antes houve *uma literatura que tenha organizado os trabalhadores e os oprimidos para a luta* para abolir, de uma vez por todas, toda forma de exploração e o jugo da escravidão assalariada. Nunca antes houve *uma literatura que baseou o tema de suas obras na vida da classe trabalhadora e do campesinato e sua luta pelo socialismo*. Em nenhum lugar, em nenhum país do mundo, houve *uma literatura que tenha defendido e sustentado o princípio da igualdade de direitos para os trabalhadores de todas as nações*, o princípio da igualdade de direitos para as mulheres. Não há, não pode haver nos países burgueses uma literatura que esmague consistentemente todo tipo de obscurantismo, todo tipo de misticismo, fanatismo e superstição, como a nossa literatura está fazendo (ZHDANOV, 1950, p. 9, tradução e grifos meus).

Logo nesse trecho inicial da conferência, são destacados dois aspectos fulcrais da doutrina estética do realismo socialista. Em primeiro lugar, a atribuição de um papel social bem determinado, a ser cumprido pela arte, cuja síntese é encontrada na expressão “engenheiro de almas”, com a qual, visando “incutir uma mentalidade algébrica a artistas e escritores” (MORAES, 1994, p. 142), Stalin definiu sua função. Assim, o trabalho literário é enxergado como uma atividade altamente especializada, cujos resultados podem ser antevistos com precisão, mais do que isso, devem ser dirigidos com propósito.

“Sob a liderança do Partido Comunista, com a orientação criteriosa e diária do Comitê Central e apoio e ajuda incansáveis do Camarada Stalin”, os escritores soviéticos constituiriam um verdadeiro “exército” (ZHDANOV, 1950, p. 10, tradução minha), tendo como armas os melhores “gêneros, estilos, formas e métodos de criação literária” tomados às épocas passadas, “em sua diversidade e plenitude” (ZHDANOV, 1950, p. 14, tradução minha), postos a serviço da causa revolucionária:

Ser um engenheiro de almas humanas significa fincar os dois pés firmes no solo da vida real. E isso, por sua vez, denota uma ruptura com o romantismo do tipo antigo, que retratava uma vida inexistente e heróis inexistentes, levando o leitor para um mundo do impossível, para um mundo de sonhos utópicos, longe dos antagonismos e da opressão da vida real. Nossa literatura, que tem os dois pés firmemente fincados sobre uma sólida base materialista, *não pode ser hostil ao romantismo, desde que seja um*



*romantismo de um novo tipo, romantismo revolucionário.* Dizemos que o realismo socialista é o método elementar da literatura e da crítica literária soviéticas, e isso pressupõe que o romantismo revolucionário deve entrar na criação literária como parte integrante, pois toda a vida de nosso partido, toda a vida da classe trabalhadora e sua luta, consistem em uma combinação do trabalho prático mais severo e sóbrio com um espírito supremo de feitos heroicos e magníficas perspectivas futuras (ZHDANOV, 1950, p. 13, tradução e grifos meus).

O “método elementar” do realismo socialista deveria ser aplicado para o tratamento de um conteúdo bem delimitado, segundo aspecto apontado no exórdio supracitado, qual seja, o trabalho como principal fonte de inspiração dos escritores nos países socialistas ou, melhor dizendo, como tema convencional da sua arte, assumindo uma perspectiva, ademais, “otimista em essência, pois ela é a literatura da classe em ascensão do proletariado, a única classe progressista e avançada”. Herdeira dos maiores tesouros da literatura mundial (a estética romântica acima referida, por exemplo), renegados pela burguesia em sua decadência, a ficção soviética seria, em contraponto, “forte em virtude do fato de que serve a nova causa – a causa da construção do socialismo” (ZHDANOV, 1950, p. 12, tradução minha). Localizado no seu antípoda, os países capitalistas, ele se pergunta:

Sobre o que pode escrever o autor burguês, com o que pode sonhar, que inspiração pode animar seus pensamentos, de onde pode tomar emprestada sua inspiração, quando o amanhã do trabalhador nos países capitalistas é incerto, quando ele não sabe se haverá trabalho no dia seguinte, quando o camponês não sabe se terá um campo para trabalhar amanhã ou se será expulso dali pela crise capitalista, quando o trabalhador intelectual hoje está desempregado e não sabe se vai conseguir trabalho amanhã? (ZHDANOV, 1950, p. 10, tradução minha).

Daí que, em razão “do colapso e declínio do sistema capitalista, [que] representa o traço característico, a peculiaridade característica do estado da cultura e literatura burguesas no presente”, o dito autor burguês se mostre incapaz de “criar grandes obras de arte” (ZHDANOV, 1950, p. 10, tradução minha), cabendo, em contraponto, aos autores socialistas no ocidente constituir “a base de um poderoso exército de escritores proletários que será criado pela revolução proletária nos países capitalistas” (ZHDANOV, 1950, p. 12, tradução minha), afirma, dirigindo-se diretamente aos estrangeiros presentes no congresso.

A atribuição de tarefas políticas imediatas à arte e – causa ou consequência? – a confiança na determinabilidade do efeito estético são pontos de divergência profunda entre a doutrina jdanovista e o pensamento lukácsiano, que

por terem relação direta com o tema em estudo voltarão a ser abordados ao longo desta dissertação. No segundo capítulo, dedicaremos um tópico ao problema da indeterminação na objetividade estética, apontado por Lukács, enquanto no capítulo seguinte, o terceiro, será analisada a concepção de catarse apresentada na *Estética*.

No entanto, apesar da incompatibilidade entre as duas posições que, no limite, aponta para entendimentos distintos acerca da natureza dos fenômenos estéticos, a ênfase conferida por Jdanov ao que considera o caráter decadente e desintegrador da arte burguesa contemporânea poderia, talvez, fazer ecoar o tema da decadência ideológica da burguesia, recorrente nos ensaios e conferências lukácsianos do mesmo período, levando-nos a indagar se não haveria, apesar de tudo, alguma proximidade entre ambos. Antes de prosseguirmos, portanto, convém um pequeno excuro para sanar essa dúvida.

Tal como Lukács o concebe, a partir de Marx, o problema da decadência ideológica burguesa data de 1848, quando uma série de revoluções populares varre o continente europeu durante aquela que ficou conhecida como a Primavera dos Povos. Nesse momento, chega ao fim a aliança entre burguesia e proletariado, formada quando da Revolução Francesa. Enquanto aquela, vitoriosa em 1789, abandona definitivamente o polo revolucionário, consagrando a cisão entre sujeito e mundo social com a vitória do *bourgeois*, o indivíduo privado, sobre o *citoyen*, sua dimensão pública,<sup>42</sup> este – o proletariado – forja pela primeira vez seus instrumentos de classe próprios, a fim de dar o passo adiante e “realizar concretamente a liberdade e a igualdade humanas, ou pelo menos tender para essa realização” (LUKÁCS, 2021a, p. 12). Como registrou Marx, parafraseando o dito do Antigo Regime: *La Revolution est morte, vive la Revolution!*<sup>43</sup>

Nesse contexto, entre a intelectualidade burguesa, “o lugar da investigação desinteressada” é “ocupado pelos espadachins a soldo, e a má consciência e as más intenções da apologética” substituem “a investigação científica imparcial” (MARX, 2013, p. 86), de modo que, conforme comenta Lukács a análise marxiana:

[...] na apologia da vida capitalista, onde toda feiura, baixeza, desumanidade devem ser parcialmente negadas, parcialmente idealizadas, em um ambiente onde reina uma concepção vulgar de progresso, identificando o

<sup>42</sup> Este tema da cisão entre *citoyen* e *bourgeois* é desenvolvido em *Sobre a questão judaica*, cf. Marx (2010b).

<sup>43</sup> Cf. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*, Marx (2012, p. 65).

desenvolvimento deste tipo de economia e sua civilização técnica como uma marcha ascendente – sem levar em conta os efeitos destrutivos dessa evolução nos planos humano e cultural –, [...] o pessimismo social emerge de uma concepção estática da história (LUKÁCS, 2021a, p. 20).

Evidentemente, a apologética não é a única posição possível. No ambiente cultural por ela fomentado, floresce igualmente uma recusa apátrida da vida burguesa, postura anticapitalista incontestada, tipicamente romântica, balizada sobretudo na denúncia das deformações da personalidade provocadas pelo aprofundamento da divisão do trabalho na modernidade e extrema especialização, mas “que não se converte em ações”, pelo contrário, “refugia-se ainda mais em uma ‘pura interioridade’” (LUKÁCS, 2016b, p. 117) do indivíduo privado, na qual busca se resguardar da fragmentação experimentada na cotidianidade, sucumbindo além disso à nostalgia de um passado idealizado.

Em “Marx e o problema da decadência ideológica”, ensaio de 1938, Lukács não deixa de destacar como “Marx demonstra [...] que a defesa burguesa do progresso e a crítica romântica do capitalismo são necessariamente antagônicas” (LUKÁCS, 2016b, p. 104), havendo por parte desta uma oposição honesta à sociabilidade engendrada pelo capital. Não obstante, porque falta à crítica romântica a compreensão das determinações essenciais a esse modo de produção, ambas as posições, apátrida e apologética, acabam por se identificar na supracitada “concepção estática da história”, conteúdo que, no plano artístico, ganha expressão como a transposição imediata do “ritmo da vida” cotidiana sob o capitalismo, seu aparente caráter caótico e inexoravelmente sem sentido, para a forma literária:

Obviamente, muitos escritores que criam suas formas sobre a base desse “ritmo da vida” e de suas consequências artísticas (por exemplo, [John] dos Passos) conscientemente desejam o exato oposto. Eles julgam ser adversários francos e encarniçados do sistema capitalista. Mas, em termos literários, essa intenção sociopolítica de oposição só se manifesta na superfície, a saber, somente na abstrata tendência político-social. Nesses casos, surge um utilitarismo revolucionário abstrato no plano literário: a configuração do homem, a manifestação visível de sua peculiaridade individual, é reduzida às suas funções abstratas na luta de classes do mesmo modo que fazem os escritores que capitulam de modo direto e bastante normal ou os que capitulam de modo indireto e anarquista diante do mundo capitalista, que reduzem a configuração do homem à sua função na “luta pela existência” própria do capitalismo. A inumanidade desse sistema aparece na configuração [artística] a partir de tal “ritmo de vida” como um *a priori* fatalista da nossa época (LUKÁCS, 2016b, p. 142).<sup>44</sup>

<sup>44</sup> Tampouco se trata da associação direta entre técnicas narrativas modernamente empregadas e decadentismo, como evidencia um comentário em entrevista sobre o escritor espanhol Jorge Semprún, de quem leu com grande empolgação – “acho que é uma das novas publicações mais importantes” (LUKÁCS; ANDERS, 2022, p. 324),

Reconhecer a existência de determinações histórico-sociais que traçam limites à ação dos indivíduos – limitando inclusive as condições para a compreensão de uma dada realidade objetiva –, não equivale a adotar uma concepção determinista, no quadro da qual todo o campo de atividade humana, as possibilidades de escolha entre alternativas concretas, seja no plano subjetivo, seja no social, é suprimido. É forçoso, não obstante, reconhecer que:

[...] sob as condições da decadência generalizada, é preciso que o indivíduo tenha muita força intelectual e moral para realmente levar a melhor nesse ponto, para de fato desmascarar como tal a aparência da existência humana (LUKÁCS, 2016b, p. 121).<sup>45</sup>

Implica, sobretudo, “coragem literária na reprodução do mundo visto dessa maneira” (LUKÁCS, 2016b, p. 127), inteligível sem mistificações, ou, dito em outras palavras:

A profundidade da concepção literária, do acercamento realista à realidade – não importando como seja formulada intelectualmente a visão de mundo do escritor –, é sempre a paixão de não aceitar nada como resultado morto e acabado, pronto e sem vida, de decompor o mundo humano em uma inter-relação ativa dos próprios homens (LUKÁCS, 2016b, p. 132).

Em termos da composição na prosa, essa concepção literária profunda e realista significa alcançar a *tipicidade* na configuração estética, de modo que esta não se reduza ao acúmulo de descrições sobrepostas de elementos acidentais, mas eleve o acaso narrado a necessidade do enredo,<sup>46</sup> questão que reaparece em *A peculiaridade do estético* em meio aos apontamentos sobre a missão desfeticizadora da arte, o caráter do efeito estético e a natureza da objetividade peculiar às obras de arte – assuntos abordados no próximo capítulo na medida em que concernem à dimensão objetiva da vivência estética dos sujeitos receptores.

---

escreve a Günther Anders em agosto de 1964 – *Le grand voyage*, de 1963. Comparando-o a Samuel Beckett, afirma que Semprún “utiliza o monólogo interior para evocar o combate contra a alienação fascista”, enquanto “em Beckett, esse combate não existe. Ele capitula diante do estranhamento moderno” (LUKÁCS, 2020a, p. 32). Sublinhe-se, aliás, que técnica artística não é, para Lukács, sinônimo de forma estética, de modo que esta não pode ser reduzida ao elenco daquelas.

<sup>45</sup> Comentando uma passagem de Marx “quanto às limitações postas aos indivíduos pela existência das classes”, Lukács enfatiza o modo como “o marxismo apenas mostra a impossibilidade dos indivíduos de uma classe etc. de ‘superá-las *en masse* sem as abolir. O indivíduo singular pode casualmente fazê-lo’. É claro que a palavra ‘casualmente’ deve ser entendida aqui no sentido da dialética objetiva entre acaso e necessidade” (LUKÁCS, 2016b, p. 120) – essa superação, portanto, não é um imperativo, mas efetivamente uma possibilidade.

<sup>46</sup> Cf. “Narrar ou descrever”, Lukács (2010b, pp. 149-186).

As discussões lukácsianas acerca do realismo na arte, como já foi dito, fogem ao escopo desta dissertação. O brevíssimo esquema ora traçado se propõe tão somente a apontar como o problema da decadência ideológica burguesa se coloca na produção crítica do autor no período moscovita como entrave à mimese realista do mundo circundante, que Lukács reconhece na essência da grande arte e da qual advém sua função social, contrapondo suas formulações à linha oficial.

Enquanto isso, na doutrina jdanovista, a denúncia do decadentismo volta-se contra o que considera o traço “característico da decadência e declínio da cultura burguesa”, a saber, “as orgias do misticismo e da superstição, a paixão pela pornografia”, em nome das quais se confere status de “‘celebridades’ da literatura burguesa – daquela literatura que vendeu sua caneta ao capital – [a] ladrões, detetives, prostitutas, vândalos” (ZHDANOV, 1950, p. 11, tradução minha), denotando certo puritanismo, que se apresenta sob a forma de uma moralização da literatura:

[...] a veracidade e a concretude histórica do retrato artístico devem ser combinadas com a reorientação e educação ideológicas dos trabalhadores, no espírito do socialismo. Esse método na literatura e na crítica literária é o que chamamos de método do realismo socialista (ZHDANOV, 1950, p. 12, tradução minha).

Nada mais distante da propositura lukácsiana, como visto. Contrário às prescrições dogmáticas, o húngaro demoliu a pretensão stalinista de conceber o artista como um “engenheiro de almas”, cujas criações poderiam ser controladas com precisão calculada a fim de alcançar objetivos específicos de propaganda política soviética, com a mesma intensidade com que, desde muito cedo,<sup>47</sup> se contrapôs à “estetização da moral”. Afinal, adiantando algo a que voltaremos no terceiro capítulo, “De volta à corrente da vida”, ao tratar da relação entre ética e estética aprofundando, com a análise imanente da textualidade lukácsiana, o que aqui será apenas mencionado, diferentemente do que ocorre no pequeno mundo conformado na obra de arte, o qual comporta uma ação concluída, das motivações às últimas consequências, ao intervir no mundo exterior não podemos controlar os desdobramentos ulteriores, isto é, não há como antever e dominar todas as cadeias

---

<sup>47</sup> Em nota de rodapé ao tópico “Entre a ética e a estética”, do décimo quinto capítulo de *A peculiaridade do estético*, o próprio Lukács (1967, p. 284; 1987b, pp. 920-21) ressaltou positivamente esta contraposição à estetização da moral, já presente em *A alma e as formas*, destacando a esse respeito o ensaio sobre Kierkegaard, cf. Lukács (2015, pp. 65-82).

causais postas em movimento por uma decisão. As categorias de causalidade, acaso e necessidade se apresentam, em cada um desses complexos do ser, ética e estética, em sua especificidade, de modo que embora seja evidente a penetração de princípios estéticos no âmbito dos problemas éticos, as duas esferas não são identificáveis.

Se há, na concepção de Lukács, um *telos* na criação artística, este estaria circunscrito à conformação estética, ou seja, à busca da forma adequada para a expressão de um conteúdo determinado, jamais à consecução de um resultado previamente estabelecido na intenção do artista.<sup>48</sup> Décadas mais tarde, ele diria com todas as letras em uma entrevista concedida pouco após a publicação de sua *Estética*: “Eu me oponho ao burocrata que define a função da literatura” (LUKÁCS, 2020a, p. 33), reiterando, pois, taxativamente uma posição defendida ao longo de toda uma vida de intensa atividade teórica e de crítica literária, que encontrou resistência do começo ao fim.<sup>49</sup>

Não pretendo com isso insinuar que os acontecimentos da década de 1930 possam ser caracterizados como um evento definitivo, a partir do qual o pensamento lukácsiano não conheceria novas inflexões. Permanece, contudo, um momento decisivo na formulação de um problema, qual seja, a busca de um pensamento estético alicerçado sobre a filosofia de Marx. Se até aqui lançamos luz sobre o combate travado por Lukács contra o materialismo vulgar, particularmente intenso nesses anos do exílio, resta ainda iluminar a outra face de Jano, seu confronto com a tradição estética idealista. Contestando o adágio do “terceiro excluído”, em sua obra madura, ele não poupou esforços na fundamentação de um *tertium datur*, uma posição intelectual alternativa cujo propósito, em suas próprias palavras, consistiu

---

<sup>48</sup> Em verdade, essa ideia de teleologia na arte Lukács toma emprestada de Schiller, cf. Lukács (1966b, p. 407; 1987a, p. 686). Comentários adicionais sobre o tema, tecidos especialmente a partir da compreensão schilleriana dos gêneros artísticos e do processo criativo, considerada nesse aspecto precisa, podem ser encontrados em “A correspondência entre Goethe e Schiller”, estudo de 1934, republicado posteriormente em *Goethe e seu tempo*, em 1947, cf. Lukács (2021b, pp. 83-122)

<sup>49</sup> Comentando o início da década de 1950, momento já posterior à morte de Stalin, em março de 1953, e ao XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, realizado em fevereiro de 1956, quando foi apresentado o “Relatório Krushev”, no qual se expunham os expurgos comandados pelo falecido Secretário Geral do partido, ele conta: “No primeiro período, concluí a *Estética*. É naturalmente não havia nenhuma perspectiva de que a *Estética* pudesse ser publicada no exterior, e muito menos na Hungria. Então escrevi uma carta a [János] Kádár” (1912-1989), Secretário-Geral do Partido Operário Socialista Húngaro, que após a derrota da revolução de outubro de 1956, assumiu o governo da Hungria, à frente do qual se manteve até 1988; carta “na qual condenava aquele procedimento. Penso que cada editora tem o direito de publicar o que bem entende. Por outro lado, nenhuma editora tem o direito de impedir que outras editoras publiquem os livros. [...] O que eu consegui contrabandear foi publicado” (LUKÁCS, 2017, p. 174).

em “extirpar o dogmatismo para combater o revisionismo” (LUKÁCS, 2008, p. 50), mantendo-se equidistante das concepções subjetivistas do idealismo e do objetivismo inerte da doutrina stalinista.

Buscando restituir a “cooperação ininterrupta” (LUKÁCS, 1987a, p. 10) entre a análise histórica e a dialética filosófica do materialismo legado por Marx, soterrado sob o esquematismo conceitual e o pragmatismo tático, o problema do método em *A peculiaridade do estético* não se orienta nem por “um materialismo sumário e redutor, por meio do qual as formas da consciência, portanto as superestruturas, aparecem como simples epifenômenos de um substrato material autárquico” (TERTULIAN, 2016a, p. 260), muito menos pelo estabelecimento de parâmetros meramente gnosiológicos para o juízo do gosto – coisa que, ademais, depois da crítica de Hegel ao desinteresse estético kantiano teria perdido sua razão de ser, segundo advoga o húngaro.

Afastando-se de uma perspectiva essencialista, que toma o belo como categoria primordial da filosofia da arte, a estética lukácsiana tardia se esforça em investigar a gênese das categorias estéticas na própria atividade humana, bem como sua função social, tendo em vista que “a essência do estético [...] só pode ser determinada de modo satisfatório se sua posição no sistema de relações entre o humano e o mundo exterior também for determinada de modo satisfatório” (LUKÁCS, 1966b, p. 203; 1987a, pp. 502-03). O tópico abaixo destina-se a reconstituir seus passos fundamentais, localizando as constelações relativas à relação entre arte e vida cotidiana concernentes ao comportamento receptivo.

### **1.2A necessária descompressão**

“Se ele vivesse hoje, estou persuadido de que [Marx] escreveria sobre estética.”

Lukács (2020a, p. 30).

Conforme já se disse em mais de uma oportunidade, não consta entre os objetivos desta pesquisa desenvolver um estudo comparativo, identificando diferentes fases do desenvolvimento teórico de Lukács e suas respectivas formulações acerca da vivência estética. O preâmbulo relativamente longo pela trajetória do filósofo pretendeu, dentro de suas limitações, demonstrar em que medida *A peculiaridade do estético*, objeto de análise deste trabalho, “representa um

ato de verdadeira *descompressão* de todo o universo intelectual de Lukács” (TERTULIAN, 2008, p. 48), em face do que cumpre enfim traçar em linhas gerais o quadro categorial no interior do qual se coloca a questão da recepção das obras de arte.

Já na Introdução, a fim de delimitar o problema de pesquisa aqui investigado, ocupamo-nos da metáfora do rio, apresentada no prefácio da obra, que expressa de modo bastante plástico suas premissas basilares: em primeiro lugar, o reconhecimento da vida cotidiana como ponto de partida e de chegada de toda atividade humana, em segundo, a recusa de uma concepção essencialista do estético, compreendendo a arte como um produto relativamente tardio do desenvolvimento social, para o qual, inclusive, contribui.

Acompanhando os meandros desse longo processo de diferenciação, Lukács procede à obtenção das categorias e estruturas da reação especificamente estética ao mundo circundante, cuja gênese se encontra na própria cotidianidade. O curso dessa investigação é sinuoso, pois apesar da surpreendente perfeição artística alcançada por manifestações miméticas bastante precoces, que remontam ainda ao Paleolítico,<sup>50</sup> as primeiras formulações filosóficas acerca da arte são razoavelmente tardias, tendo por objeto configurações estéticas já maturadas e autonomizadas da cotidianidade.<sup>51</sup>

Como anota poucas linhas à frente da metáfora, ainda no prefácio, antes de ser apreendida teoricamente, a legalidade própria do estético se constituiu no interior da atividade criadora, de modo que “a consciência intelectual daquilo que foi alcançado, no campo da estética, pela prática sempre ficou para trás dessas realizações”. O dado não apenas enfatiza a importância dos poucos pensadores que, no âmbito da filosofia da arte, chegaram relativamente cedo a uma clareza sobre os reais problemas estéticos, como sugere que, “*por vezes, linhas de pensamento aparentemente remotas, como ideias filosóficas ou éticas, são importantíssimas para a compreensão dos fenômenos estéticos*” (LUKÁCS, 1966a,

---

<sup>50</sup> Sobre a questão, recomendo o excelente artigo de Leandro Candido de Souza (2022), “Para uma arqueologia do sentimento estético: o papel da arte paleolítica na *Estética* de György Lukács”.

<sup>51</sup> O caráter *post festum* desses tratamentos conceituais fica bastante evidente em um texto basilar para a história da estética como a *Poética* de Aristóteles, redigida em vista de um cânone épico e trágico já solidamente estabelecido pelas produções de Homero e Ésquilo, Eurípedes e Sófocles. Cf. Lukács (1966a, p. 224; 1987a, p. 197).



p. 18; 1987a, p. 13, grifos meus), além, é claro, da comparação entre os processos de diferenciação da arte e de outras formas de objetivação.

Por um lado, o contraste – prioritariamente com a ciência, mas também com a magia, a religião e a ética, relação de maior relevo nesta dissertação – possibilita identificar os traços distintivos, o *peculiar* ao estético, e reconstituir, tendo em vista o desenvolvimento dos outros modos de reflexo e reação ao mundo circundante, os lineamentos fundamentais da diferenciação entre arte e cotidianidade. Por outro lado, se é verdade que a atividade artística, ou melhor, o *pôr estético*, conquista autonomia nesse processo de diferenciação, a peculiaridade que permite delinear uma forma pura do estético de modo algum significa sua desvinculação absoluta em relação aos demais âmbitos da vida humana. Aliás, é justamente ao fato de isolarem o estético que Lukács credits o fracasso das grandes tentativas de sistematização filosófica da arte, a saber, a “estética transcendental” de Kant e os cursos de estética ministrados por Hegel.

Apenas aqueles “que ignoram quanta abstração cabe nessas formas ‘puras’ e o quanto a vida tende a cruzar limites tão estritamente traçados” (LUKÁCS, 1987b, p. 553), sublinhará a esse respeito muito mais adiante, no décimo quinto capítulo, podem se surpreender com a existência de instâncias de transição gradual entre os complexos do ser social, os quais, todavia, nunca deixam de ser:

[...] também em sua “pureza” intelectual, *abstrações razoáveis, sínteses conceituais de forças vitais reais, de tendências realmente atuantes*, cuja separação, por vezes uma contraposição violenta, pode suceder de uma exigência do ser social (LUKÁCS, 1967a, p. 265; 1987b, p. 554, grifos meus).

Heterogêneas, mas não hierarquizadas, à específica peculiaridade de cada esfera não corresponde uma ordenação valorativa. Nesse sentido, convém reiterar que a “superioridade” das objetivações científicas e artísticas em relação ao pensamento e comportamento cotidianos, aludida na metáfora do rio, diz respeito ao fato de que “as esferas das mencionadas objetivações se destacam, já em sua origem e seu funcionamento, das da vida cotidiana, e *superam sua espontaneidade*” (LUKÁCS, 1966a, p. 99; 1987a, p. 86, grifos meus), contribuindo para isso, como “fator decisivo[,] o grau de abstração, a distância da prática imediata” que orienta a atividade cotidiana e o trabalho, “com a qual”, não obstante, “ambos”, ciência e arte, “permanecem vinculados – tanto em seus pressupostos quanto por suas

consequências” (LUKÁCS, 1966a, p. 42; 1987a, p. 35). Não se atribui, aqui, uma hierarquia entre cotidianidade e objetivações do espírito.

Se nos ensaios de juventude Lukács chegou a opor uma *vida* verdadeiramente substantiva à mera vida, ou seja, a vivência pura revelada na forma trágica ao fluxo impuro e descontrolado da existência ordinária – conforme busquei demonstrar ainda na Introdução –, em suas considerações tardias, tanto a arte quanto a ciência:

[...] são convocadas [pela atividade cotidiana] a responder seus problemas e, ao tornar a mesclar seus resultados com as formas de manifestação da vida cotidiana, fazem dela mais ampla, mais diferenciada, mais rica, mais profunda etc. e, assim, levam-na continuamente a desenvolvimentos superiores” (LUKÁCS, 1966a, p. 35; 1987a, p. 29).

Trata-se, pois, antes de um “processo histórico incessante”, no qual “tanto a vida quanto a arte são constantemente enriquecidas” (KIRÁLYFALVI, 1975, p. 122, tradução minha), que de uma oposição rígida ou cisão.

Tendo isso em vista, embora enfatize energicamente “o universalismo filosófico” da concepção estética hegeliana, “seu modo histórico-sistemático de sintetizar, [que] permanece exemplar para o projeto de qualquer estética” (LUKÁCS, 1987a, p. 8),<sup>52</sup> Lukács não deixa de notar que, como ocorre a todo idealismo consequente, também em Hegel a origem do estético, regida pelo *Espírito do mundo*, é estabelecida hierarquicamente:

Quando Hegel, por exemplo, atribui a arte à intuição, a religião à representação, a filosofia ao conceito, e as compreende como sendo governadas por essas formas de consciência, surge assim uma hierarquia precisa, “eterna” e irrefutável que, como todo conhecedor de Hegel bem sabe, também determina o destino histórico da arte (LUKÁCS, 1966a, p. 20; 1987a, pp. 15-16).

Pouco importa que seja apregoada a subordinação, como no caso hegeliano, ou a superioridade da arte face às outras formas de consciência, o resultado de tais concepções idealistas é a homogeneização do heterogêneo. Reduzidas a um denominador comum “no mais das vezes completamente

---

<sup>52</sup> Na introdução que escreveu à *Estética* de Hegel, ainda no início da década de 1950, Lukács já afirmara que “a estética hegeliana é a primeira – e a última – síntese científica, teórica e histórica abrangente da filosofia da arte a que a filosofia burguesa poderia chegar” (LUKÁCS, 2020b, p. 239). Atribuía isso, sobretudo, às discussões concretas, onde, muito melhor que nas abstratas determinações da lógica, “Hegel sempre apreendeu o conteúdo historicamente, como o conteúdo necessário de um determinado período histórico ou fase de desenvolvimento” (LUKÁCS, 2020b, p. 242).

inadmissível” (LUKÁCS, 1987a, p. 16) a fim de compará-las no interior de uma ordem hierárquica, a análise das peculiaridades específicas dessas objetivações termina obnubilada.

Concebidas no interior de um mundo ideal, as formas de consciência, mesmo quando suscetíveis a um tratamento histórico, são consideradas contra um quadro meta-histórico de ser ou validade atemporal. A problemática, que para alguns talvez pareça meramente metodológica ou formal, implica, segundo o húngaro, um conteúdo determinado. Dela se depreende uma concepção de mundo na qual o estético – seja do ponto de vista da produção, seja da recepção – pertence à essência humana,<sup>53</sup> pressuposto, como dito anteriormente, contestado por ele desde as primeiras linhas.

A recusa do essencialismo tampouco significa negar à arte um caráter genérico e de continuidade, pelo contrário, uma vez que um passo importante da *Estética* é a determinação da arte como “autoconsciência do desenvolvimento humano”, mas não sem a preocupação em “evitar a suposição estática e idealista de algo ‘universalmente humano’”, pois:

[...] não se trata da realização de uma humanidade dada (na Ideia) *a priori*, nem do desdobramento dialético de tal “Ideia”, segundo o qual, como no sistema hegeliano, o fim como realização concreta contém em si tudo o que já estava presente de forma abstrata no início [de caráter, portanto, teleológico, mas,] precisamente no sentido literal[,] um desenvolvimento factual real, com seus altos e baixos reais [... mesmo que se deva igualmente – C.P.] lembrar de que aqui se discute, antes de tudo, a continuidade da autoconsciência do gênero humano, ou seja, o aspecto subjetivo, embora não particular-individual, daquilo que de fato aconteceu (LUKÁCS, 1966b, p. 295; 1987a, p. 584).

Nosso autor, por sua vez, reconhece que uma verdadeira historicidade:

[...] nunca pode consistir em uma mera mutação dos conteúdos de formas que permanecem completamente iguais, com categorias completamente imutáveis. Por si só, essa mudança dos conteúdos tem de necessariamente *atuar sobre as formas modificando-as*, antes de tudo, *tem de conduzir determinadas alterações funcionais dentro do sistema categorial*, em determinado grau até mesmo alterações pronunciadas: a emersão de novas categorias e o desaparecimento de velhas. *A historicidade da realidade objetiva tem por consequência a determinada historicidade da doutrina das categorias* (LUKÁCS, 1966a, p. 23; 1987a, p. 18, grifos meus).

---

<sup>53</sup> Como enfatiza Patriota (2010, p. 127), para o nosso autor, “a arte é uma necessidade posta pela humanização e a ela inerente, na medida em que ser homem implica auto-consciência. Isso quer dizer que a lei que rege os fenômenos estéticos não parte de um princípio autônomo, de uma ‘vontade de arte’, de uma faculdade estética *a priori*, mas sim de uma necessidade heterogênea à própria arte”.

Essa doutrina, portanto, não pode ser encarada como “resultado de alguma enigmática produtividade do sujeito”, mas como a expressão de “formas constantes e gerais da própria realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966a, p. 57; 1987a, p. 49), cuja existência independe da nossa consciência. Ou, valendo-nos das palavras de Marx, poderíamos sinteticamente dizer que “as categorias expressam formas de ser, determinações de existência” (MARX, 2011, p. 59) conceitualmente apreendidas.

Ora, se “o comportamento estético, na verdade, não é mais que um modo, dentre muitos outros possíveis, de o homem reagir às solicitações da realidade objetiva” (OLDRINI, 2017, p. 239), ainda que reste evidente que o conteúdo e a forma das reações específicas – sejam elas artísticas, científicas, cotidianas etc. – *possam e devam* ser diversos, a constatação geral de que reagem a um e mesmo mundo circundante necessita implicar, do ponto de vista concreto, em trabalhar com as mesmas categorias em todos os âmbitos – evidentemente, com a ressalva de que em cada um deles essas mesmas categorias não apenas se apresentem de modo peculiar, a exemplo das já mencionadas categorias de acaso e necessidade na arte e na prática cotidiana, como algumas se mostrem mais adequadas do que outras a um tipo determinado de reflexo.<sup>54</sup> Mais do que isso, nas palavras do próprio autor:

De modo algum se trata de que uma categoria lógica seja transposta para a estética, mas antes única e exclusivamente que, como resultado da identidade da realidade objetiva, que a ciência e a arte refletem cada uma a seu modo, os mesmos fatos, formas objetivas, determinações etc. tenham em ambos uma função adequada ao método específico de aproximação à realidade que cada um tem (LUKÁCS, 1966b, p. 311; 1987a, p. 599).

Não se trata, portanto, de as *definir* dentro de esquemas rígidos, como quem lança mão de “expedientes de exposição formais, baseados em definições e delimitações mecânicas, em separações ‘puras’ em subdivisões” (LUKÁCS, 1966a, p. 29; 1987a, p. 23), mas *determinar* – “sempre conscientes de nosso conhecimento altamente fragmentário” – essas categorias no interior de cada complexo particular,

---

<sup>54</sup> “Se as categorias não se encontram no sujeito cognoscitivo, mas sim na realidade, como propriedades do ser, depreende-se que elas são as mesmas para todas as áreas do conhecimento. Vale dizer, a consciência, ao refletir a realidade, trabalha com as formas que lhe são próprias, que existem objetivamente e que, por isso, independem do tipo de enfoque que caracteriza a inteligência, isto é, independem do tipo do reflexo. [...] Porém, uma determinada categoria pode se ajustar melhor a um campo do conhecimento do que a outro, como no caso da analogia, que tende a ser mais favorável à arte do que à ciência, pois na arte o fator evocativo está no centro de sua eficácia” (PATRIOTA, 2010, pp. 101-02).

elucidando aproximativamente as “tendências mais importantes, os pontos nodais decisivos” (LUKÁCS, 1987a, pp. 30-31), sem deixar de considerar tal determinação “desde o princípio como algo provisório, algo que necessita ser complementado, como algo a cuja essência pertence ser continuado, mais desenvolvido, tornado concreto” (LUKÁCS, 1966a, p. 29; 1987a, p. 24). Concreção que, no caso da estética, é alcançada, a um só tempo, com o tratamento concreto dos problemas especificamente artísticos, sobretudo pela análise imanente das obras de arte, e com a investigação da gênese dos pores de tipo estético na cotidianidade, algo que “deveria abranger [...] o surgimento gradual da linguagem e do trabalho”, considerando o significado geral dessas “objetivações para o tornar-se humano e ser humano do humano” (LUKÁCS, 1987a, p. 72), tendo em vista que antes que a humanidade produza suas obras primas:

[...] é necessário não apenas que a pedra seja afilada e polida, transformada em ferramenta pela mão humana, mas que também a técnica aí aplicada alcance um nível relativamente alto, permitindo a gravação, mesmo que meramente inconsciente, de motivos artísticos (LUKÁCS, 1966a, p. 219; 1987a, p. 193).

Assim, a autonomização da arte pressupõe, além de certo grau de desenvolvimento das forças produtivas, uma divisão social do trabalho que facultasse tempo livre à criação e fruição, sobretudo porque “o caráter artisticamente evocador da mimese se produz então como produto secundário, em parte alheio à intenção concreta” (LUKÁCS, 1967a, p. 18; 1987b, p. 323) do artista. Bem entendido, a inconsciência do ato estético aludida na citação destacada acima, ou o alheamento em relação à pretensão artística, referido nessa passagem, não possuem um sentido psicanalítico, mas antes e tão somente dizem respeito à ausência de uma compreensão explícita do realizado.

Trata-se de uma “‘inconsciência’ espontânea e imediata”, típica “da vida cotidiana”, a qual “é como tal um fenômeno social” (LUKÁCS, 1966a, p. 98; 1987a, p. 85) atuante, aliás, em dois sentidos. É preciso considerar, pois, por um lado, a existência de “motivos histórico-sociais que decidem se e em que medida surge uma consciência correta ou falsa” a respeito de um fato, “isto é”, condições que fazem de “uma atividade social consciente ou inconsciente” (LUKÁCS, 1966a, p. 95; 1987a, p. 83) – no caso do nosso tema, justamente a precedência da atividade artística prática

em relação à sistematização conceitual do estético, referida logo no início do presente tópico. Por outro lado, deve-se ter sempre em mente que:

[...] o ainda-não da correção da consciência, em que, mesmo que nunca seja realmente alcançado, o – relativamente – correto é pensado e pretendido, corre paralelamente à já frequentemente enfatizada fixação de experiências, que por sua vez ininterruptamente torna espontaneamente inconsciente um ato consciente (LUKÁCS, 1966a, p. 96; 1987a, p. 83),

dando assim lugar aos automatismos característicos do comportamento cotidiano, que não obstante ocorrem igualmente na criação artística. Em ambos os aspectos, ressoa a epígrafe de Marx (2013, p. 149), cuidadosamente escolhida por Lukács para *A peculiaridade do estético*: “*Eles não sabem disso, mas o fazem*”.<sup>55</sup>

Ao longo do livro, a ênfase conferida pela estética idealista à intencionalidade artística, bem como a consequente hierarquização entre sujeito criador e objeto criado são alvo de recorrentes críticas da parte do marxista húngaro, que em contraponto observa a prevalência do efeito estético efetivamente alcançado tanto sobre as concepções ideológicas do autor<sup>56</sup> quanto sobre uma eventual motivação para a composição da obra.

Esse último aspecto, aliás, crucial na diferenciação entre a arte e outras formas de reflexo e reação que, assim como as configurações estéticas, possuem um caráter antropomorfizador, ou seja, referem-se sempre ao “modo de ser da natureza ou de problemas humanos” – nossa atividade e nossas relações sociais, éticas etc. –, e nas quais “o essencial se capta e condensa [...] segundo caracteres e destinos humanos típicos” (LUKÁCS, 1966a, p. 141; 1987a, p. 124), a saber, a religião e, antes dela, a magia. Interessa observar sucintamente a relação entre esta e a arte no que tange sua vinculação com a prática cotidiana, pois tem relação direta com o objeto desta pesquisa.

Se o comportamento mágico surge em certo sentido como generalização do aspecto subjetivo do trabalho (o pôr teleológico) a tal ponto que, conforme se amplia

<sup>55</sup> Discutindo com seu editor a publicação do livro em dois tomos – são, afinal, mais de 1500 páginas –, Lukács faz questão de enfatizar os necessários cuidados com a preparação do miolo e o lançamento independente da primeira parte, previsto para breve: “Peço-lhe que garanta que a dedicatória seja impressa em uma página separada logo no início. Naturalmente, o lema de Marx pode estar na primeira página interna, apenas deve ficar claro que ele se aplica a todo o livro” (LUKÁCS, 1962b, p. 1, tradução minha).

<sup>56</sup> Este é, aliás, tema recorrente de seus ensaios das décadas anteriores à redação da *Estética*. Comentando a premissa do “Triunfo do realismo” na crítica literária lukácsiana dos anos 1930-40, Paula Araújo (2020, p. 73) destaca como a noção “expressa, num ponto crucial, que é a relação do escritor, enquanto subjetividade artística, e a realidade, a autonomia relativa da literatura, contra as exigências da propaganda e do partido, contra, na expressão acertada de Tertulian, as ‘injunções ideológicas’”, sejam elas progressistas ou reacionárias.

a relevância do trabalho na vida humana, por analogia – “uma das formais originárias e dominantes de maior importância no pensamento cotidiano”, aliás, “seu modo predominante de apreensão e transformação do reflexo imediato da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966a, p. 53; 1987a, p. 45) –, posteriormente aparece a figura do demiurgo,<sup>57</sup> consistindo a mágica, portanto, em uma ação finalística, a diferenciação entre a magia e arte diz respeito à perda dessa finalidade imediata pretendida pela palavra encantada, pela imagem evocativa, pela coreografia ritual etc. A esse propósito, nosso autor tece a seguinte observação:

O adorno humano, seja ele um objeto independente ou a pintura do próprio corpo, a dança primitiva, o canto etc. do período mágico são baseados na efetiva intenção do desejo pessoal de um humano concreto ou de um coletivo igualmente determinado, em cujo êxito cada humano está imediata e pessoalmente interessado (LUKÁCS, 1966a, p. 255; 1987a, p. 225).

Os levantamentos realizados pelo autor dão conta de que, já nessas objetivações mágicas, observam-se estados intermediários, nos quais começam a aparecer de modo gradual aqueles traços que, posteriormente, conformarão a essência – como se pode ver, nem originária, nem unitária – do estético. Assim,

[...] a arte mimética e a receptividade artística a ela vinculada e por ela promovida se constituem e fortalecem enquanto ocultas por trás da imitação mágica, de modo que, quando o desenvolvimento social produziu e reproduziu os conteúdos, modos de comportamento etc. já descritos por nós com intensidade suficiente, o reflexo estético da realidade pôde se desprender dessa comunidade, que não corresponde à sua essência, e – ainda que lenta, desigual, contraditoriamente, frequentemente em crise – se constituir com independência (LUKÁCS, 1966b, p. 43; 1987a, p. 360).

No entanto, apesar da profunda convergência entre os pontos de partida da mimese mágica e artística, contrariamente ao que ocorre naquela, “pertence à essência do estético apreender a refiguração refletida da realidade como um reflexo, enquanto a magia e a religião atribuem ao sistema de seus reflexos uma realidade, uma realidade [*Realität*] objetiva, e exigem que se creia neles” (LUKÁCS, 1966b, p. 40; 1987a, p. 358). Nisso consiste o caráter imanente da arte, como modo peculiar de conhecimento do mundo, diverso da transcendência alentada pelo comportamento mágico em face do vasto desconhecido.

---

<sup>57</sup> “Se, por exemplo, a figura do demiurgo só surge tardiamente, isso se explica facilmente pelo fato de que na época da mera coleta, com a supremacia da caça, da pesca etc. na autopreservação humana, conceitualmente atribuía-se um papel necessariamente muito maior aos ‘poderes impessoais’ do que nos estágios posteriores, nos quais a participação do trabalho se torna muito maior” (LUKÁCS, 1966a, p. 226; 1987a, pp. 199-200).

*A magia pode tudo quando não se pode nada*, ouvi tantas vezes minha orientadora dizer. Assim, a imitação mágica é imbuída de uma intenção transcendente determinante, a fim de responder a uma necessidade imediata, almejando um resultado concreto mesmo quando as forças sociais para sua resolução não foram alcançadas. Que a dança preparatória para a guerra ou a caça produza alguma impressão sobre seus eventuais espectadores é apenas acessório. Pelo contrário, na representação artística, autoconsciente de seu estatuto de representação e desprovida de uma atribuição teleológica explícita, o efeito intencional sobre o sujeito receptor é preponderante.

Nesse sentido estrito, pode-se atestar a validade da consideração kantiana acerca do *desinteresse* característico do comportamento estético – em que pese as extrapolações na (má, adverte Lukács) interpretação desse conceito pelos discípulos de Kant.

Evidentemente, isso de modo algum significa a ausência de toda e qualquer finalidade social, mas antes um estado de relativa permanência decorrente da suspensão temporária de um desígnio prático, no qual reside a diferença qualitativa entre a vivência estética e a vida cotidiana, pois “o homem imerso na cotidianidade costuma encontrar-se a tal ponto absorvido pelos fenômenos pertencentes à rasa e inquieta superfície da vida social, que passa por cima dos princípios que regem o nível – muito mais estável – da essência”. Em contraponto, “o ‘tom pausado’”, que Lukács enfatizou sobretudo em suas análises dos grandes épicos,<sup>58</sup> confere expressão a “uma peculiar aptidão e disposição para captar os sutis deslocamentos” (VEDDA, 2014, p. 279) nesse nível essencial, fundamento da eficácia estética, à qual atribui, conforme veremos no próximo capítulo, “É preciso dizer *sim* ao mundo”, uma missão desfetichizadora.

Como indica Ester Vaisman, reforçando algo já mencionado de passagem no tópico anterior,

[...] os assim denominados atos teleológicos secundários tornam-se mais “desmaterializados”, uma vez que se desvinculam da relação direta com o momento material da prática social. São estes atos, também designados por atos socioteleológicos, o lugar genético de dimensões importantes da prática social, tais como a ética, a ideologia, a arte, e – esta é uma questão

---

<sup>58</sup> Cabe aqui uma ponderação, pois “ainda que talvez não de modo tão manifesto como na narrativa épica, em toda arte e literatura se observa essa capacidade para captar os fundamentos da vida social; e aí reside a eficácia desfetichizadora da obra estética” (VEDDA, 2014, pp. 279-80).



crucial para Lukács – é a partir dela que podemos vislumbrar a gênese das ações políticas (VAISMAN, 2009, p. 450).

Portanto, que não haja um *telos* na produção artística – ou, ao menos, a ausência de um fim imediato outro que não a adequada conformação de um conteúdo determinado, aspirando à consecução de um efeito evocador<sup>59</sup> – também não exclui a existência de casos-limite, embora em caráter excepcional, não custa salientar, nos quais obras de arte exercem ao mesmo tempo um papel social pontual e bem definido. Lukács se vale, como exemplos, da *Marseillaise*, durante a Revolução Francesa, e do romance de Harriet Beecher Stowe, *A cabana do Pai Tomás*, no contexto do movimento abolicionista nos Estados Unidos, além das já mencionadas caricaturas de Honoré Daumier.<sup>60</sup>

No entanto, via de regra, a função social desempenhada pela arte é de natureza muito mais geral, e além do mais:

É [...] também visível aqui que a generalização das finalidades surgidas a partir da suspensão do interesse prático imediato na estética não tem como seu objeto a realidade em si, mas o mundo humano, o mundo objetivamente existente tal como ele se relaciona com os humanos (LUKÁCS, 1966b, p. 334; 1987a, p. 620).

Nesse ponto, vale a pena aprofundar a comparação entre a arte e o comportamento científico, estabelecida desde a metáfora do rio e retomada diversas vezes ao longo de *A peculiaridade do estético*. Debruçada sobre a mesma realidade de que se ocupa a ciência, e tendo sua gênese igualmente na cotidianidade e no trabalho, a autonomização da atividade estética ocorre, contudo, mais gradual e lentamente,<sup>61</sup> uma vez que a necessidade social da arte não é tão evidente.

É certo que, como a ciência, também as refigurações estéticas contam “com uma forma específica de aproximar-se da realidade”, aliás, as vivências pré-artísticas e pré-científicas inclusive coincidem entre si, residindo sua diferença na posterior caracterização do reflexo (antropomorfizador no caso da arte,

<sup>59</sup> Ver nota 48.

<sup>60</sup> Sobre Daumier, ver nota 8. Deve-se, no entanto, destacar que o comentário, válido para as artes em geral, não se aplica à arquitetura, que antes de constituir um problema estético, deve atender a uma necessidade humana imediata, de abrigar. Lukács dedica um tópico integralmente à discussão das peculiaridades da arte arquitetônica, no bojo das “Questões liminares da mimese estética”, cf. Lukács (1967a, pp. 82-141, especialmente pp. 86-87; 1987b, pp. 383-437, especialmente pp. 386-388).

<sup>61</sup> “A própria consciência estética unitária da natureza da arte é um produto relativamente tardio na evolução da humanidade. A ideia de que, na origem, existia uma descontinuidade das esferas da atividade estética, uma autonomia dos diferentes tipos de arte, de que de sua experiência tenha saído progressivamente a consciência do fato estético enquanto forma constitutiva do espírito humano, essa ideia, para Lukács, é da ordem da certeza” (TERTULIAN, 2008, p. 63).

desantropomorfizador na ciência) produzido. Mais do que isso, a mimese artística pode mesmo “descobrir, nela, latências que acaso permanecem ainda ocultas à compreensão filosófico-científica” (VEDDA, 2016, p. 20). A esse respeito, basta pensar nos reiterados comentários lukácsianos sobre a perspicácia de Lenin ao afirmar que, com sua ficção, Tolstói compreendia os problemas do campesinato russo melhor que Plekhanov, com sua teoria, pois:

Aqui a grande missão histórico-mundial da arte tem suas raízes: ela é capaz de elevar o latente à atualidade, de conferir uma expressão evocativa inequivocamente compreensiva ao que permanece mudo na realidade (LUKÁCS, 1966b, p. 268; 1987a, p. 560).

Mas a “diferença decisiva, a contraposição que separa essas duas esferas do reflexo”, ciência e arte, dirá o autor, é que “a transformação da possibilidade teórica em realidade artística se baseia, também aqui, no fato de que a primeira se refere a uma realidade que a segunda está convocada a refletir e conformar” – apenas – “mimeticamente” (LUKÁCS, 1967a, p. 16; 1987b, p. 321), não na prática empírica, como facultado pelo conhecimento científico.<sup>62</sup> Enquanto este expressa a consciência do gênero humano, “a arte é”, por sua vez, “a expressão mais adequada e elevada da *autoconsciência* da humanidade” (LUKÁCS, 1966b, p. 293; 1987a, p. 582, grifo meu) em dado momento de seu desenvolvimento.

A esse respeito, Nicolas Tertulian faz um comentário esclarecedor, apontando que assim a exprime na medida em que:

[...] o processo de criação artística desembaraça a subjetividade da hipoteca da particularidade e da finitude estritas. A originalidade das análises de Lukács está em que ele liga ao ato da mimesis, ao processo de alienação de si e de reintegração em si no curso do qual a subjetividade sofre uma confrontação extremamente intensa com as dimensões objetivas do real, o movimento de purificação e de amplificação da subjetividade, até a constituição de uma experiência significativa para o destino do homem como espécie (TERTULIAN, 2008, p. 267).

---

<sup>62</sup> Ainda assim, é necessária uma ressalva: “Por mais decisivo que possa ser o conhecimento científico para o quê e o como de uma prática qualquer, a ação humana é determinada, imediatamente e em última instância, pelo ser social. O conhecimento científico serve, justamente, para superar todas essas implicações subjetivas imediatas e *a priori*, levando os humanos a agir sobre o fundamento de uma consideração objetiva e imparcial acerca dos fatos e suas conexões. Naturalmente, essa tendência também opera na vida cotidiana; muito frequentemente, o choque entre ambas as atitudes não ocorre na consciência humana como o choque entre atitude científica e atitude religiosa, mas em seu significado: mesmo em um nível desenvolvido, se o domínio humano sobre a realidade pode se dar completamente sobre um fundamento antropomorfizador, teleologicamente centrado no humano, ou se para sua execução adequada é necessário um distanciamento intelectual em relação a esses momentos, permanece sendo uma divergência real no pensamento cotidiano” (LUKÁCS, 1966a, pp. 139-40; 1987a, pp. 122-23).

Amparada pelas considerações de Tertulian, embora, à diferença do filósofo romeno, enfatizando o caráter de autoconsciência do gênero humano do ponto de vista da subjetividade estética receptiva, aspecto que nos concerne em especial, Renata Gallo comenta:

Se a obra de arte possibilita ao homem o autoconhecimento e o conhecimento do mundo, ela compreende, ainda, o papel de objeto portador da memória da humanidade, pois materializa em si os conteúdos que ampliam, enriquecem e aprofundam a noção de homem e as relações deste com a natureza. Fruir um objeto estético é, portanto, um fenômeno que nos coloca diante dos destinos já vividos pela humanidade e dos feitos humanos, de modo que podemos nos conectar a eles e revivê-los em cada obra de arte, interiorizando, portanto, os caminhos passados e presentes dos homens, participando, destarte, da vida da humanidade. A fruição estética, enfim, preconiza a transformação de um passado espacial e temporal em um momento presente vívido, despertando, no sujeito fruidor, a consciência de viver em um mundo do qual ele faz parte e do qual é co-criador (GALLO, 2020, p. 118).

Sem conceber, como vimos, uma hierarquia entre ciência e arte, Lukács aponta todavia para uma “forma extremamente importante da divisão social do trabalho” entre elas “em sentido geral”, a qual evidentemente se dá também entre os indivíduos e grupos de indivíduos no interior de uma dada sociedade, que não obstante é “acima de tudo uma divisão do trabalho dos sentidos, do entendimento e da razão que se realiza em cada humano individual” (LUKÁCS, 1966b, p. 291; 1987a, p. 580), fazendo com que cumpram além disso uma finalidade social distinta, que confere, a cada uma dessas atividades, estética e científica, seu caráter peculiar.

A respeito da aludida divisão do trabalho entre os cinco sentidos – que será especialmente importante na determinação dos diferentes gêneros artísticos, em razão de seu específico *meio homogêneo*, espacial ou temporal, e as vivências estéticas particulares que engendram, como veremos logo mais adiante, no próximo capítulo –, convém adendar, junto ao nosso autor:

Sim, os sentidos humanos [bem como a razão – C.P.] seguramente questionam o mundo exterior; pense-se em atos como olhar, ouvir etc. Se aqui reconhecidamente rejeitamos uma “divisão de trabalho” mecânica entre a sensibilidade e o entendimento, não se deve negar que uma tal constituição dos sentidos humanos só pode ser alcançada através do acúmulo e ordenação de experiências (e, portanto, também através do pensamento) (LUKÁCS, 1966a, p. 86; 1987a, p. 74).

Assim, “do mesmo modo que o trabalho, que a ciência e todas as atividades sociais humanas”, também o pôr estético é “um produto do desenvolvimento social, do humano que se faz humano mediante seu trabalho” (LUKÁCS, 1966a, p. 24; 1987a, p. 19), cuja peculiaridade, por sua vez, reside em contribuir com a dimensão subjetiva da socialização da sociedade,<sup>63</sup> como discorre nosso autor:

[...] o humano, já em seu tornar-se humano e, sobretudo, em sua existência como humano, é um ser social. Contudo, enquanto com a conclusão do processo de seu tornar-se humano sua constituição antropológica se fixa em suas determinações mais importantes, naquilo que é principal, e não está sujeita mais a nenhuma alteração qualitativamente decisiva, o desenvolvimento social por princípio produz ininterruptamente a novidade, e não apenas no que diz respeito à relação dos humanos entre si, com a natureza etc., mas também quanto à constituição interior do humano individual. Esta última afirmação é extremamente importante para as presentes considerações [quais sejam, acerca do estético – C. P.], pois sabemos que somente com o trabalho a relação sujeito-objeto, mesmo na forma mais primitiva, pôde chegar à consciência humana, [sabemos] que somente a dissolução do comunismo primitivo criou as bases para uma consciência ainda primitiva da personalidade individual etc., etc. Assim, determinadas necessidades surgidas nesse processo de desenvolvimento e o modo de sua satisfação podem desde o momento em que surgem permanecer na consciência da humanidade, sua gênese é, no entanto, de caráter social e não antropológico (LUKÁCS, 1966b, p. 207; 1987a, p. 506).

Assim, no desempenho de sua função social, a arte pode inclusive atuar como “médica de certas enfermidades do progresso” (LUKÁCS, 1966b, p. 503; 1987a, p. 775), resultantes, aliás, da dimensão objetiva desse mesmo processo de socialização da sociedade. Nesse sentido, comenta Maria Guadalupe Marando:

Enquanto as alienações [*Entäußerung*] na esfera do trabalho e, sobretudo, do trabalho alienado têm como efeito de retorno o empobrecimento da personalidade, na esfera da grande arte tem lugar um tipo de alienação, de adequação, que requer, e, portanto, produz, uma alta forma de subjetividade (MARANDO, 2016, p. 237, tradução minha).

Ao comentário da pesquisadora argentina, acrescenta-se que tal observação lukácsiana supracitada, sintética, mas precisa, sobre o caráter desigual e não raro contraditório do desenvolvimento das forças produtivas face ao desenvolvimento não apenas ideológico como da personalidade humana de modo geral deveria bastar para suplantarem definitivamente as tentativas de alinhar a crítica de arte lukácsiana ao mecanicismo que enxerga uma correlação direta e unilateralmente orientada entre

---

<sup>63</sup> Mais apontamentos acerca da questão da gênese do estético, a necessidade social da qual emerge e o papel social desempenhado pela arte, cf. Lukács (1966b, p. 205ss; 1987a, pp. 503-04).

“base” e “superestrutura”, à qual, além disso, estaria associada uma confiança cega no progresso histórico.

Lukács busca, desse modo, demonstrar – como, aliás, já fizera Marx, cujas considerações acerca do caráter histórico-social da percepção e, além disso, do gozo estético, conforme visto ainda na Introdução, ele acompanha – a historicidade dos sentidos humanos e da sensibilidade estética, sensibilidade autoproduzida não apenas pelo gesto criador de artistas, compreendido desde a seleção pré-estética até a configuração mimética propriamente dita – se nos for permitida a comparação, tudo aquilo que, com perspicácia, João Cabral chamou “trabalho de arte”<sup>64</sup> –, como também na fruição dos objetos estéticos pelos sujeitos receptores, tendo em vista que “no processo criativo se expressa a mesma relação” subjetiva “com a realidade visível que na recepção” (LUKÁCS, 1966b, p. 396; 1987a, p. 675), sendo ambas igualmente mediadas por uma objetividade, a saber, pela obra de arte.

Afinal, segundo o autor, a refiguração realista, alcançada no momento da composição, é um pressuposto da efetividade do efeito evocador, de sorte que:

Todas as autênticas obras de arte [...] oferecem – de acordo com a verdade objetiva – uma disposição ou ordenação das relações entre humano e mundo exterior, da vida interior humana e do comportamento humano para consigo mesmo, nas quais as inter-relações objetivas da realidade aparecem como fundamento da consumação da obra [...]. Todas as exigências formais da estética, previamente estudadas, são simples condições que possibilitam o cumprimento da experienciabilidade<sup>65</sup> espontânea dessa profunda aspiração da humanidade: conhecer a si mesma, conhecer sua relação com o mundo exterior e consigo mesma, mediante um autorreflexo ativo e criador, correspondente à verdade (LUKÁCS, 1967a, p. 539; 1987b, pp. 800-01).

Seja na criação, seja na recepção da arte, “a contradição entre atos antropomorfizadores”, cuja orientação ao humano por si já acentua o traço subjetivo no estético, “e sua imprescindível reivindicação de validade objetiva”, permite em

<sup>64</sup> Cf. “Poesia e composição. A inspiração e o trabalho de arte”, do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1997, pp. 51-70).

<sup>65</sup> Acompanhando o trabalho Rubens Enderle, em *O romance histórico*, também nas citações retiradas da *Estética* optei por traduzir “*Erlebbarkeit*” como “experienciabilidade”. Pareceu-me desnecessário o apelo a um neologismo como “vivenciabilidade” ou “vivencialidade”, uma vez que, como é mobilizado no texto lukácsiano, o termo conexo *Erlebnis* (vivência) não se define por oposição a *Erfahrung* (experiência) – tal ocorre de maneira notória na filosofia benjaminiana. Pelo contrário, em diversos momentos o autor se refere à vivência estética como uma experiência sensível, ensejando, portanto, a sinonímia que faz de “experienciabilidade” uma tradução não apenas possível, como adequada, a exemplo do trecho onde diz: “Em tudo isso há necessariamente uma experiência [*Erfahrung*] importante, mas peculiar, do mundo circundante humano e, sobretudo, de si mesmo. Pois o receptor será obtuso se todas essas experiências [*Erfahrungen*] ativerem-se à vivência [*Erlebnis*] estética e não irradiarem de forma transformadora sobre o seu depois; ele será, contudo, um doutrinário ou um pedante sempre que tentar aplicar tais experiências [*Erfahrungen*] imediatamente à vida” (LUKÁCS, 1987a, p. 801).

certa medida determinar – ainda que jamais se possa predeterminar de maneira inequívoca, como já foi dito – a efetividade do efeito evocador do real (evidenciada na passagem acima destacada), no sentido do cumprimento de uma missão social que se constitui em critério de valoração da arte, algo que será esmiuçado logo a seguir, no próximo capítulo. Dela emerge, além disso, “uma tal fundamentação do estético [que] coloca necessariamente, sempre e em toda parte, seu inerente momento subjetivo no centro” (LUKÁCS, 1966b, p. 204; 1987a, p. 503), fazendo da contradição entre subjetividade e objetividade mais que um paradoxo meramente aparente atribuído à arte.

Trata-se, longe disso, de uma contradição motora do fenômeno estético dialeticamente analisado. Daí que “a frase ‘não há objeto sem sujeito’, que gnosiologicamente tem um significado puramente idealista”, assuma um sentido “fundamental para a relação sujeito-objeto na estética” (LUKÁCS, 1966b, p. 231; 1987a, pp. 526-27), relação na qual, embora em si mesmos existentes, os produtos da criação artística somente se constituem propriamente como *objetos estéticos* em relação a um sujeito receptor.

Ao longo da história da filosofia da arte, contudo, diante dessas autênticas contradições que permeiam o lugar do estético no seio das relações humanas, manifestaram-se duas posturas básicas igualmente problemáticas, segundo Lukács. Uma primeira posição acarretou seu rebaixamento, ou a uma “*Vorform*”, forma prévia “mais ou menos imperfeita, mais ou menos útil”, do conhecimento, a exemplo do que fizeram Leibniz e Hegel, ou ainda, como no caso extremo de Platão, considerando o estético um desvio nocivo. Já uma segunda posição foi capaz de reconhecer a substantividade da esfera estética, rejeitando, no entanto, “toda vinculação com a vida histórico-social da humanidade”, de modo que a autonomia da arte, em vez de ser reconhecida como a conquista de uma legalidade própria, resume-se à demarcação de uma “área de proteção ambiental” (LUKÁCS, 1966b, pp. 203-204; 1987a, p. 502), a exemplo de muitas teorias estéticas modernas, notadamente formalistas.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Notemos, recordando o comentário de Fredric Jameson referido na Introdução deste trabalho acerca do que talvez pareça “extemporâneo” no pensamento estético lukácsiano – a reivindicação da *peculiaridade* da arte –, como as principais tendências em voga na filosofia da arte nos anos 2000 parecem ter “superado” o formalismo preponderante nos tempos de Lukács em nome da dissolução quase absoluta da forma estética enquanto tal, particularmente na política como âmbito de intervenção imediata no debate público e mediação dos conflitos e expectativas sociais.

Considerada sua relevância, Lukács elege como sua primeira tarefa a determinação da essência dessa *subjetividade estética*. Na exposição desta pesquisa, optamos pelo caminho inverso, dedicando apenas o terceiro e último capítulo, “De volta à corrente da vida”, à abordagem da dimensão subjetiva do fenômeno da recepção, detendo-nos especialmente nas considerações de Lukács sobre a catarse e o “depois da vivência receptiva”, precedendo-o, portanto, pela abordagem da dimensão objetiva da questão. Adiantemos, contudo, que “a dialética do sujeito que aqui nos ocupa assume na vivência estética sua forma efetivamente peculiar” (LUKÁCS, 1966b, p. 283; 1987a, p. 573), distinta da subjetividade cotidiana, ainda que nunca a ela contraposta, pelo contrário.

O sujeito estético, artista ou receptor, vem sempre da vida, e naquilo que o eleva por sobre a cotidianidade não está implicada nenhuma transcendência; tampouco o papel proeminente desempenhado pelo sujeito na estética acarreta um essencial ensimesmamento. Sem eliminar a subjetividade particular, mas justamente intensificando-a, “é um fato fundamental da estética que a riqueza e a profundidade” subjetivas “só possam ser alcançadas por meio da apropriação aprofundada de um mundo real [*realen*] de objetos” (LUKÁCS, 1966b, p. 274; 1987a, p. 564), em outras palavras, um conteúdo objetivo que pode e deve ser atestado.

Foi Kant, na *Crítica da faculdade de julgar*, e apesar do acentuado formalismo de sua abordagem gnosiológica, aspecto tão combatido por Lukács em sua apreciação da estética kantiana, quem formulou corretamente a questão acerca da condição de comunicabilidade da vivência estética receptiva, mais do que isso, a partir da noção de *sensus communis*, ele apontou para a necessidade do juízo estético.

Assumindo esse ponto de partida, ao filósofo húngaro, coube dar o passo adiante e reconhecer, do ponto de vista ontológico, a *natureza objetiva do valor estético* na estrutura das próprias obras de arte, valor atrelado à capacidade evocativa e função social desempenhada pelo pôr estético. Investigar essas objetividades estéticas e delinear seu grau de determinação e indeterminação, tendo em vista a missão desfetichizadora a ser cumprida pela grande arte, é a tarefa que nos cabe no capítulo que ora segue.

## 2. É PRECISO DIZER *SIM* AO MUNDO

“Não se escolhe nem o lugar nem a data de nascimento. Dizemos sim ou não à realidade que existe a despeito de nós. O homem é um ser que ‘responde’. Depende dele dizer sim ou não à realidade tal como ela existe. E essa realidade é aquela de hoje.”

Lukács (2020a, p. 33).

“todo livro de poemas tem um poema sobre/ o que é o poema e esse/ é o meu/ [...] o poema não é a coisa mais importante/ do mundo nem é a menos importante/ ele é o que é existe/ porque existem pessoas que querem/ ler poemas quando não houver mais leitores/ de poemas não existirá mais poesia é simples/ [...] respondemos como respondem/ marceneiras entregadores astrônomas enfermeiras/ a um encargo social/ (isso é Maiakovski)/ respondemos a uma necessidade/ coletiva que pode vir ‘do estômago ou da fantasia’/ (isso é a página 1 d’O *Capital*)”

“40”, Adelaide Ivánova (2021, pp. 73-74).

Começemos *in medias res*: na arte, e apenas nela, não há objeto sem sujeito. “Naturalmente”, ressalva Lukács, assim como qualquer outra objetividade, “todo objeto estético é algo que existe em si, independentemente do sujeito. Concebido dessa forma, contudo, é apenas algo de existência material” – uma coisa, nesse sentido, indeterminada, poderíamos dizer, não uma obra de arte em sentido próprio. Assim, a identidade sujeito-objeto, que em outros âmbitos possui “uma significação puramente idealista”, assume no estético, entretanto, uma determinação fundamental. Explica o autor:

Se vigora seu atributo de pôr estético [*ästhetische Gesetztheit*], então tal sujeito é simultaneamente posto também, pois, como afirmamos repetidamente, sua essência estética consiste precisamente em evocar, por meio da mimese, [isto é, por meio] de um modo específico de reflexo da realidade objetiva, certas vivências no sujeito receptor. Ao deixar de fazê-lo, a conformação estética deixa de existir como tal; é um bloco de pedra, um pedaço de tela, um objeto como outro qualquer, e que certamente existe como tal, independentemente de toda consciência, de toda subjetividade (LUKÁCS, 1966b, p. 231; 1987a, p. 527).

Uma tal proposição, basilar na estética do marxista húngaro, não é exclusividade sua. Para nos atermos a um só exemplo, também o grande escritor, Jorge Luis Borges, parecia saber disso quando sentenciou: “*Pegar um livro e abri-lo guarda a possibilidade do fato estético*”, afinal, “o que é um livro se não o abrimos?



É simplesmente um cubo de papel e couro, com folhas” (BORGES, 2003, p. 171, tradução e grifos meus). Remeto aqui à conferência sobre “*El libro*”, proferida pelo ficcionista argentino em 1978, pois penso que contribui para enfatizar, no texto lukácsiano, aquele aspecto da peculiar relação sujeito-objeto na estética que esta pesquisa se ocupou em apreender, em resumo, as *possíveis* – reparemos na sutileza da palavra eleita por Borges, tão afim às considerações do nosso autor, como veremos ao longo deste capítulo – reverberações de um encontro todavia *necessário* entre a obra de arte e seu receptor.

Porém, que a vivência receptiva seja a condição de possibilidade do “fato estético” – para nos valermos um pouco mais da dicção borgeana – de modo algum implica assumir que essa vivência consista na mera projeção de uma individualidade, no limite isolada, sobre as obras de arte. Tampouco significa tomar o receptor como *tabula rasa*, sobre a qual se inscreveria de forma unívoca o conteúdo da obra, pouco importa se considerado expressão pura de um gênio criador ou propaganda política.

Desde as primeiras linhas desta dissertação, tem-se insistido em que, por um lado, embora no momento da fruição artística se suspenda toda prática imediata, o sujeito receptor vem sempre da vida cotidiana com todos os seus sentidos, carregando consigo, além disso, experiências e escolhas que permeiam seu contato com a obra de arte; por outro lado, a vivência estética receptiva é balizada por uma objetividade, um “mundo” artisticamente configurado segundo sua legalidade própria, que em razão de seu efeito evocador da realidade incide, por sua vez, sobre a personalidade do receptor, modificando-a.

Esse segundo conjunto de considerações, cuja investigação trataremos de expor nas páginas deste capítulo da dissertação, deriva do reconhecimento de dois princípios fundamentais do estético, realismo e tomada de partido. O primeiro princípio diz respeito à natureza mimética de toda arte criadora de mundo, segundo o autor:

Trata-se do tipo de essência realista de toda arte, da determinação frequentemente referida de que, no desenvolvimento concreto da arte, o realismo não é um estilo entre vários outros, mas a característica fundamental da arte configuradora em geral; de modo que apenas no interior desse campo os diferentes estilos podem se diferenciar (LUKÁCS, 1966b, p. 239; 1987a, p. 534).

À universalidade do realismo, soma-se um partidarismo inerente às conformações artísticas, traço distintivo da vivência estética receptiva em relação à experiência da cotidianidade. Enquanto na vida cotidiana há uma dualidade entre o fato objetivo e o juízo subjetivo a seu respeito,

[...] em toda objetividade estética [*ästhetische Gegenständlichkeit*] – mesmo como mera objetividade estética – está contida uma tomada de partido pro ou contra, de modo que o humano não se depara com um fato como na vida cotidiana, onde, do ponto de vista de seus interesses – tomando agora essa palavra em sentido mais amplo – afirma ou nega, acolhe ou descarta etc. Na vida cotidiana é claro que fato e julgamento de valor são – relativamente – independentes um do outro; embora a posição do sujeito seja essencialmente condicionada pela natureza do fato que lhe dá origem, a natureza do sujeito é um componente praticamente tão importante no surgimento da afirmação ou negação quanto o próprio objeto (LUKÁCS, 1966b, pp. 239-40; 1987a, p. 535).

Assumidos os pressupostos acima elencados, resta nítido que “o importante” na compreensão teórica sobre a recepção na esfera estética, portanto, “não é o efeito” singular produzido sobre um indivíduo “X ou Y”, enfoque que amiúde tende a um particularismo subjetivista, “mas sim a estrutura objetiva da obra de arte” tomada “como algo de um modo ou de outro eficaz” (LUKÁCS, 1966a, p. 240; 1987a, p. 212), o que Lukács busca atestar em diversos momentos, mas particularmente no nono capítulo de *A peculiaridade do estético*, o qual, no âmbito dos assim chamados problemas da mimese, discute “A missão desfetichizadora da arte”.

Desde seu título, ele merece nossa atenção, pois já aí se expõe de modo sintético o argumento desenvolvido pelo autor. Tendo agora em vista a natureza objetiva do efeito estético – o que chamará de *conhecimento desfetichizador* –, ele retoma, de certo modo, a discussão anteriormente travada acerca do caráter realista da mimese artística e o partidarismo das objetividades estéticas, atribuindo à arte uma função social que, uma vez desempenhada, confere-lhe seu estatuto mesmo de autenticidade, seu valor, qual seja, a dissolução de mistificações, algo que realiza não conceitual, mas *sensivelmente*.

Esse dado é sobremaneira relevante porque, como apontado por Lukács ainda nos momentos iniciais da obra, ao reconstituir o processo de diferenciação da ciência e da filosofia em relação ao pensamento cotidiano, o que se observa é um distanciamento do *materialismo espontâneo* típico da cotidianidade – materialismo

que se impõe em razão da vinculação imediata entre teoria e prática que lhe é característica.<sup>67</sup>

Assim, abre-se espaço, primeiramente, para o florescimento de tendências idealistas, ao passo que “somente em um nível superior surge o materialismo filosófico na luta contra tais concepções: [como] o esforço de compreender todos os fenômenos das leis do movimento da realidade independente da consciência” (LUKÁCS, 1966a, p. 52; 1987a, p. 44), desenvolvimento posterior devido ao fracasso do materialismo meramente espontâneo em praticar generalizações, buscar causas mais distantes e profundas para os fenômenos analisados, bem como investigar o sentido da vida, esta última reputada por ele como uma necessidade humana elementar.<sup>68</sup>

No entanto, o que é válido para a teoria não se aplica à arte, campo no qual o materialismo espontâneo da vida cotidiana presta uma contribuição fundamental para a correta apreensão da realidade, pois:

[...] a espontaneidade da dialética transposta na prática tem, para a esfera estética, um significado diferente. Precisamente porque aqui não se trata de transformar a dialética objetiva da realidade em uma dialética subjetiva de conceitos, julgamentos e conclusões, mas “meramente” (ainda que o meio do reflexo seja a linguagem) de refigurá-los da forma mais fiel e completa possível, a dialética da objetividade [*Gegenständlichkeit*], das conexões etc. alcançada não é tanto um método para, mas antes o resultado de uma busca por um reflexo verdadeiro da realidade. É precisamente por isso que a arte pode ir muito mais longe e ser muito mais radical do que a ciência ou a filosofia suas contemporâneas na dissolução de circunstâncias rígidas e fetichizadas da vida com uma naturalidade ingênua (LUKÁCS, 1966b, p. 386-87; 1987a, p. 667).

À imagem do menino que, no conto de Hans Christian Andersen, contra todos os outros que pudicos calam, fala, também a arte é capaz de acusar: *O rei está nu!* E com essa cena tão popular do conto infantil, Lukács ilustra a eficácia desfetichizadora do efeito estético.

Naturalmente, que se considere a universalidade da figuração realista e seu partidarismo não significa afirmar a ausência dificuldades e mesmo limitações social

---

<sup>67</sup> Sobre o materialismo característico da atividade cotidiana, que muitas vezes convive com concepções teóricas idealistas, em seus textos e declarações, Lukács lança mão de um exemplo recorrente, diz ele: “[...] quando alguém caminha pela rua – mesmo que seja, no plano da teoria do conhecimento, um obstinado neopositivista, capaz de negar toda a realidade –, ao chegar a um cruzamento, deverá por força convencer-se de que, se não parar, um automóvel real o atropelará, realmente; não lhe será possível pensar que uma forma matemática qualquer de sua existência estará subvertida pela função matemática do carro ou pela sua representação da representação do automóvel!” (LUKÁCS, 2014, p. 24).

<sup>68</sup> Cf. Lukács (2012, p. 48).

e historicamente determinadas à mimese artística (a esse respeito, lembremos, por exemplo, o anteriormente mencionado problema da decadência ideológica), afinal, deve-se considerar que:

[...] todo artista é filho de seu tempo, de sua classe, e de sua nação, e que, portanto, apenas em casos inteiramente excepcionais pode assumir uma posição criticamente resolutiva frente a esses complexos problemáticos. De modo algum se quer dizer aqui que a arte assuma uma posição filosoficamente materialista. Trata-se meramente de que – dentro dos limites do que é social e historicamente possível em cada caso – na prática artística genuína ganha expressão uma tendência desfetichizadora espontânea, da qual provém a busca por reconhecer apenas o mundo exterior real, objetivamente existente, e dissolver as representações fetichizadas nele projetadas para expô-las em sua realidade. Por outro lado e por essa razão, trata-se do fato de que o mero, mas conseqüente, modo de exposição artístico – sem querer, de fato, frequentemente contra a vontade consciente que lhe subjaz [isto é, do artista – C.P.] – tem a tendência de tudo projetar configurado sobre um plano mundano e transformar toda transcendência em uma imanência humana da qual provém (LUKÁCS, 1966b, pp. 384-85; 1987a, p. 665).

Ressalte-se aqui, como feito anteriormente na Introdução deste trabalho, a palavra *tendência*, que aparece reiteradamente nas considerações lukácsianas acerca do caráter desfetichizador da atividade artística, e cuja frequência é acompanhada por outro termo, recorrente nos apontamentos sobre a objetividade estética, “*Spielraum*”.

Tergiversando toda hiperdeterminação reducionista que almeje no efeito estético um mandamento unívoco, como aquela advogada na máxima stalinista que fez do artista um “engenheiro de almas”, Lukács se preocupa em perscrutar a margem de manobra<sup>69</sup> ou “espaço de jogo”, numa tradução literal do substantivo alemão que particularmente prefiro, porque nela a ênfase recai sobre o âmbito de ação do sujeito no interior de determinações postas, não sobre aquilo que o limita, algo que me parece decisivo na concepção lukácsiana de comportamento ético e da relação entre ética e estética. Além disso, permite dialogar diretamente com uma importante referência bibliográfica utilizada pelo autor nesses apontamentos, particularmente aqueles a respeito do papel desempenhado pela objetividade indeterminada na vivência estética receptiva.<sup>70</sup> No último tópico do presente capítulo,

<sup>69</sup> Nos ensaios de crítica literária do autor, tem sido vertido para o português como “espaço de manobra”, solução intermediária entre a literalidade da palavra composta alemã e a expressão correspondente mais comum na dicção brasileira.

<sup>70</sup> “Espaço de jogo” é, além disso, uma expressão já tornada corriqueira, difundida no português brasileiro graças à sua adoção pelos estudos benjaminianos. Não há *Spielraum* nesta dissertação para discutir seu tratamento, seja pelos comentadores, seja pelo próprio Walter Benjamin. Em todo caso, especialmente por se tratar de um

nomeado “Jogo livre à imaginação”, em razão de um comentário feito pelo dramaturgo alemão Gotthold Ephraim Lessing sobre a perfeição artística alcançada no grupo escultórico *Laocoonte e seus filhos*, voltaremos ao assunto para tratar da relativa indeterminabilidade constitutiva da objetividade estética.

Seja como for, retomando a análise da citação destacada, diferentemente do materialismo espontâneo da cotidianidade, na arte, a percepção ingênua da realidade em suas conexões e dialética próprias – ingênua, compreenda-se, no sentido conferido à palavra por Friedrich Schiller, conforme destacado por Lukács,<sup>71</sup> não como separação esquemática entre estilo literário antigo e moderno, mas referente ao “realismo em sentido histórico amplo”, identificada “com nada menos que o princípio artístico último” (LUKÁCS, 2021b, p. 153) – apreende um mundo “natural”; sempre entre muitas aspas, posto que essa “naturalidade”, que no pôr estético adquire a forma de uma visão de mundo, no mais das vezes entra em conflito com o mundo circundante imediatamente experimentado na vida cotidiana, seus costumes e representações correntes na cotidianidade.

Logo mais adiante, nos debruçaremos sobre esse mundo “natural” conformado nas obras de arte, “Um mundo adequado à humanidade”, como diz o título que escolhemos para o tópico que segue. Antes de adentrarmos mais a caracterização da missão desfetichizadora da arte, porém, convém compreender melhor a noção de fetichismo mobilizada pelo filósofo húngaro.

Parece trivial dizer que seu ponto de partida é o primeiro capítulo de *O capital*, mais precisamente seu trecho final, no qual Marx examina “O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo”, fenômeno assim resumido:

É apenas *uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas*. Desse modo, para encontrarmos uma analogia, temos de nos refugiar na região nebulosa do mundo religioso. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana. A isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é

---

contemporâneo com cuja obra Lukács estabeleceu algum diálogo, também parece interessante adotar uma tradução comum, que talvez se revele produtiva em futuros estudos comparativos.

<sup>71</sup> Em seu estudo sobre “A teoria schilleriana da literatura moderna”, ele destaca como, em *A poesia ingênua e sentimental*, “Schiller vê com clareza que seu critério estilístico da poesia ingênua, a imitação do real, evidentemente está presente em uma série de escritores modernos e se encontra em oposição aguda à concepção que ele próprio tinha do tratamento poético moderno da realidade” (LUKÁCS, 2021b, pp. 152-53).

inseparável da produção de mercadorias (MARX, 2013, p. 122, grifos meus).

Não há aqui nenhum intuito de reconstituir os passos da análise marxiana; mais importante, para os fins desta pesquisa ora exposta, é apontar o fundamento do que o próprio Lukács reconhece como certa extrapolação da descoberta feita pelo Mouro, à qual confere importância universal. Tal descoberta diz respeito ao segredo – a relação social real – incrustado no objeto produzido, pois o “feitiço” que envolve a forma mercadoria faz com que eles, os produtos do trabalho, e não seus produtores, apareçam para nós como seres animados sob cujo controle nos encontramos nós, ao invés de controlá-los; seres dotados de vida própria, que se relacionam entre si como entidades independentes, espectrais, encobrendo a presença humana (ponto-chave da questão para Lukács) na produção, bem como na troca.

Alargando o conceito de Marx, na concepção lukácsiana, a fetichização:

[...] consiste em que nas representações gerais – por motivos histórico-sociais diversos em cada caso – são postas como independentes objetividades que não o são nem em si, *nem em relação ao humano* (LUKÁCS, 1966b, p. 383; 1987a, p. 663, grifos meus).

Compreendida desse modo, não constitui um fenômeno único do capitalismo, embora sem dúvida nele se manifeste de maneira singular e intensificada, encontrando manifestações correspondentes não somente em outros modos de produção, como também em outros âmbitos da atividade humana, notadamente, para ele, na religião. A esse respeito, dois capítulos antes, ao abordar preliminarmente a subjetividade própria à esfera estética, o autor já havia apontado, acerca do conceito de “criatura” dentro do dogma religioso:

Antes de tudo, o que se perde é o que o humano fez de si mesmo com suas próprias forças; sua transformação [*Umbildung*] através do trabalho, da ciência, da arte, através da eticidade terrena e mundana, aparece como produto de uma condenável presunção da criatura, na medida em que é entendida pelo humano como sua própria obra, independente, em cada caso, da ajuda do poder transcendente. No conceito de criatura, tudo isso se confunde com a pessoa particular imediatamente dada [...]. Essa particularidade [*Partikularität*], por outro lado, aparece como a essência genuína do homem criado por Deus, pelo poder transcendente (LUKÁCS, 1966b, p. 215; 1987a, pp. 512-13).

O parentesco entre o fetichismo da mercadoria, analisado por Marx, e a mistificação nas representações religiosas, exemplar para Lukács, encontra de certo

modo fundamento na própria analogia marxiana, que pode ser lida na citação destacada de *O capital*.

Na contramão dessa tendência mistificadora, o conhecimento desfetichizador proporcionado pelo efeito estético é aquele que *reconverte* a aparência mistificada, reificada, das relações sociais reais em sua verdadeira essência. Ele executa um movimento duplo: em um primeiro momento, de modo mais evidente, desmascara o que está falseado; então, porque desvenda, pode em um segundo momento salvar o papel humano na história. Nas palavras do autor:

A verdade transforma as coisas aparentemente existentes [por si mesmas] e dominantes [na vida social – C. P.] em relações entre os humanos, as quais – em determinados casos – eles poderiam ser capazes de controlar e dominar; não obstante, mesmo quando isso não é possível, um “destino” aparentemente decorrente da natureza das coisas [pode] aparece[r] como um produto do próprio desenvolvimento da humanidade, ou seja, desse ponto de vista, como o destino humano autoproduzido (LUKÁCS, 1966b, p. 380; 1987a, pp. 660-61).

Esse duplo movimento intelectual, que desvela e repõe, não é exclusivo do reflexo artístico. No campo da ciência, ambos os momentos possuem igual importância, embora prevaleça, naturalmente, o primeiro, de descoberta da efetividade. Na arte, ocorre o inverso, pois “embora o primeiro momento mantenha seu caráter fundamental, uma vez que sem certa compreensão desse fato basilar todas as considerações seguintes iriam pelos ares, no reflexo estético é o segundo momento que assume a significação decisiva” (LUKÁCS, 1966b, p. 380; 1987a, p. 661), justamente em razão de seu caráter peculiar.

Sendo uma forma antropomorfizadora de aproximação à realidade, “uma das grandes conquistas da arte” é a sua capacidade de “expressar relações sociais inequivocamente como relações dos humanos uns com os outros” (LUKÁCS, 1966b, p. 265; 1987a, p. 557), o que lhe confere uma característica tendência desfetichizadora,<sup>72</sup> a qual não raro se impõe apesar da consciência do artista. Ao identificá-la,

---

<sup>72</sup> Talvez se deva aproveitar o ensejo para recordar que Marx encerra o tópico sobre o fetichismo contrapondo à explicação mistificada da natureza do valor de troca pela economia política a fala de uma personagem cômica de Shakespeare, explicitando a inversão operada pelo economista político com o auxílio da ironia literária. Não se trata de uma remissão fortuita nem isolada à ficção. Como já tive a oportunidade de apontar, “desde as primeiras investigações acerca da economia clássica inglesa até sua grande crítica da economia política, exposta em *O capital*”, a literatura realista “o acompanha no desvelamento das fantasmagorias modernas”. Ela “não se presta, nos escritos marxianos, à mera ilustração exemplificadora dos fenômenos cientificamente apreendidos, mas

[...] apontamos, acima de tudo, para uma tendência espontânea, eventualmente consciente, do reflexo estético da realidade: dissolver fetiches ou complexos de fetiches que aparecem no curso do desenvolvimento humano e se tornam eficazes na prática cotidiana, bem como na ciência e na filosofia, para devolver as relações objetivas reais ao seu lugar adequado na imagem de mundo humana e, assim, do ponto de vista de uma visão de mundo, restaurar a importância humana depreciada nas resultantes distorções (LUKÁCS, 1966b, p. 383; 1987a, p. 663).

Trata-se de uma “determinação desde fora” da mimese artística, que não se resume ao conteúdo, embora este seja o ponto de partida, mas igualmente à forma. As duas dimensões são indissociáveis na esfera estética, afinal, como aponta o autor ao tratar da especificidade do reflexo da realidade na arte, sua correção se manifesta tanto em uma quanto em outra, cada qual a seu modo:

Em termos de conteúdo, porque o efeito evocativo exige uma comunidade de interesses sociais, humanos, entre a conformação mimética e a receptividade. [...] Formalmente, porque o sistema fechado em si mesmo das imagens refletidas, ordenado de acordo com o princípio de orientar a evocação de sentimentos e pensamentos, só pode cumprir seu propósito, sendo fechado em si, se os pensamentos e sentimentos evocados surgirem do conteúdo que é “dado” para a conformação mimética corresponderem aos objetivos incluídos nesse dado (LUKÁCS, 1966b, p. 88; 1987a, pp. 400-01).

Partindo, portanto, dessas considerações e sem perder de vista a “profunda conexão [...] entre a composição e sua função de orientar o efeito evocador no receptor” (LUKÁCS, 1966b, p. 396; 1987a, p. 675) o propósito desse nono capítulo da *Estética* é identificar – além combater, é claro – algumas das principais representações de objetividades independizadas pelo pensamento fetichista, que ele agrupa em quatro subitens, respectivamente, I. O mundo circundante natural do humano (espaço e tempo); II. A objetividade indeterminada; III. Inerência e substancialidade; IV. Causalidade, acaso e necessidade, todos relativos a problemas cruciais na perspectiva da mimese artística realista, coisa que não o impede de tecer comentários igualmente relevantes, ainda que em muito menor volume do que aqueles circunscritos ao campo estético, sobre sua influência em outras esferas, como a ciência, a filosofia, a vida cotidiana.

Até então, ao longo deste trabalho, já algumas vezes aludimos ao último grupo de categorias listado – causalidade, acaso e necessidade –, ressaltando suas

---

oferece um modo próprio de conhecimento da realidade – conhecimento dos homens e mulheres de carne e osso em suas relações sociais reais” (PETERS, 2022, p. 454), lição de coisas que não escapou ao marxista húngaro.



diferentes manifestações na arte e na vida. Voltaremos a fazê-lo, especialmente no início do nosso último capítulo, ao expor as considerações lukácsianas acerca da relação entre ética e estética do ponto de vista do conteúdo e formal. Quanto aos demais, serão objeto de consideração ainda neste capítulo, a começar, assim como faz Lukács, pelo que reconhece como “*o modo de manifestação mais evidente de tais fetichizações*”, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento da filosofia a partir da modernidade: a rígida “separação entre espaço e tempo” (LUKÁCS, 1966b, p. 387; 1987a, p. 667, grifos meus), questão que acaba por perpassar todas as demais.

Assumindo em certos momentos a feição de uma oposição metafísica, esse dualismo entre espaço e tempo penetra o pensamento cotidiano e, embora nunca tenha conquistado domínio absoluto na vida humana, mesmo contemporaneamente – como indica ao reconstituir a gênese das formas superiores do reflexo, a “dialética espontânea da cotidianidade permite apreciar que a separação, tão frequentemente metafísica e rígida, entre espaço e tempo é”, em relação ao pensamento cotidiano, “um retrocesso intelectual, um reflexo defeituoso do em-si da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966a, p. 275; 1987a, p. 244) –, adquire na arte, como se verá, particular importância, seja para o campo da crítica, seja na teoria estética.

Operando uma divisão esquemática do que o autor considera em seu conjunto, poderíamos identificar duas dimensões do debate travado por Lukács: uma primeira de caráter mais geral, filosófica; uma segunda dimensão mais estreitamente ligada à teoria estética, que diz respeito ao problema da relação entre espaço e tempo concebido da perspectiva dos diferentes tipos de arte, seu objeto da figuração. A partir desta segunda, é possível ainda encontrar comentários que guardam profunda afinidade com as análises por ele desenvolvidas nos ensaios críticos, particularmente aqueles dedicados à literatura expressionista e à visão de mundo subjacente às vanguardas estéticas, fornecendo elementos para a análise de obras singulares. Nem a divisão, muito menos a ordem em que aparecem listadas aqui foram fornecidas pelo próprio Lukács, mas se mostraram um recurso válido para a melhor exposição do tratamento conferido pelo autor à questão que nos interessa.

Do ponto de vista filosófico mais geral, primeira dimensão aqui apontada, o problema da unidade espaço-temporal diz respeito à dialética da contrariedade do

movimento, corretamente apreendida por Hegel não como uma questão gnosiológica, mas constituinte da filosofia da natureza, tornando-se o filósofo alemão, assim, o principal opositor da respectiva tendência fetichizadora. Trata-se da contradição entre a imediatidade visível no instante isolado, que se fixa estática para nós, e o movimento que efetivamente se desenvolve no decurso temporal, cuja primeira expressão clara foi conferida por Zenão na forma do paradoxo: *a flecha que voa está parada*.

Ainda que para fins de investigação seja possível destacar um dos elementos, o mútuo pertencimento entre devir e ação é um “fundamento do ser” que, “naturalmente, deixa seus traços mais profundos na vida emocional humana” (LUKÁCS, 1966b, p. 389; 1987a, p. 669). A plasticidade com que o filósofo eleata formula a questão contribui para vislumbrarmos sua manifestação no âmbito estético, em especial nas artes visuais, mas não só. Concerne particularmente à vivência pré-artística, quando se realiza a seleção da matéria a ser esteticamente configurada. Como explica Lukács:

O caráter abstrato da imediatidade sensível repetidamente enfatizado por Hegel se expressa aqui [na estética] no fato de que o momento individual, meramente percebido de modo imediatamente visual, não é necessariamente capaz de revelar nessa sua imediatidade sensivelmente visível suas determinações objetivas essenciais, sua gênese no passado, sua função genética para o futuro, ou seja, se essas determinações estão representadas visualmente em sua aparência imediata ou permanecem ocultas é accidental. Considerando a reprodução da totalidade do fenômeno, [tomando-se] esse momento do instante como momento do movimento, a fotografia, com toda a sua fidelidade mecânica e precisão em fixá-lo, permite precisamente que os componentes objetivos decisivos desapareçam. (A chamada fotografia de arte se esforça para selecionar e capturar aqueles instantes – mais ou menos raros – em que esse movimento se torna sensivelmente visível) (LUKÁCS, 1966b, p. 393; 1987a, p. 673).

Diante desse pequeno parêntese aberto pelo autor a propósito da fotografia artística, em contraponto ao “reflexo fotográfico” do mundo circundante, vale a pena fazermos nós também um pequeno desvio para referir sucintamente a concepção lukácsiana de mimese artística, apresentada no quinto capítulo da *Estética*, “A gênese do reflexo estético”.<sup>73</sup> Nele, resta nítido que a noção de realismo na arte, para Lukács, não remete nunca à mera cópia mecânica do real, um espelhamento imediato, mas a representação artística da realidade é, pelo contrário, uma seleção

<sup>73</sup> Cf. Lukács (1987a, pp. 329-414; 1966b, 7-104).

operada sobre a totalidade extensiva da vida social, que busca reordenar na forma estética esses conteúdos, em suas tendências e determinações fundamentais, como experiência intensiva.

Essa atividade prévia à criação propriamente dita, na qual o artista se incumbem da tarefa de reconhecer aquele que Lessing – sobre quem falaremos no último tópico deste capítulo – identificou como o *instante fecundo*, é essencial, pois, a fim de alcançar a eficácia do efeito desfetichizador, na obra de arte:

O movimento deve, portanto, receber uma exposição em que seu *de onde* e seu *para onde tornem-se imediatamente vivenciáveis*, sem destruir o único instante configurável como momento, no qual sua qualidade, direção e essência se tornem evocativamente evidentes. Apenas quando todas essas determinações fluírem para o meio homogêneo da visualidade e forem processadas por ele em seus próprios componentes orgânicos, ela poderá – após a superação da primeira imediatidade – criar aquela segunda imediatidade estética, na qual todas as formas fetichizadas da vida cotidiana e do pensamento em relação ao movimento são destruídas (LUKÁCS, 1966b, p. 393; 1987a, p. 672, grifos meus).

Como veremos mais detidamente no próximo capítulo, ao abordar o tratamento conferido à catarse em *A peculiaridade do estético*, ainda que durante vivência receptiva o conteúdo de uma dada obra de arte se apresente para nós como uma imediatidade, essa apreensão sensível ocorre mediada pela forma artística. Essa estrutura formal, por sua vez, além de determinada pelo conteúdo que lhe dá substância, segundo “sua legalidade interna”, responde igualmente às determinações de “um meio [...] através do qual a objetivação em questão pode ser realizada tanto produtiva quanto receptivamente” (LUKÁCS, 1966a, p. 74; 1987a, p. 74). No *medium* específico do tipo de arte correspondente, a heterogeneidade expansiva da vida imediata deverá ganhar uma expressão homogênea, condensada e unitária, seja visual, audível, linguística, gestual etc. – daí que se diga *meio homogêneo*.

Conforme já mencionado, uma segunda dimensão do argumento desenvolvido por Lukács contra as concepções fetichizadas, que dissociam tempo e espaço, apresenta-se no bojo da discussão acerca da “importância que atribuímos ao meio homogêneo no processo do reflexo estético da realidade se tornar uma obra de arte” (LUKÁCS, 1966b, p. 391; 1987a, p. 671), e sua característica, total ou predominantemente, temporal – como a música e a literatura – ou espacial – a exemplo das artes plásticas e da arquitetura, caso especialíssimo, uma vez que

deve conformar um espaço real, com finalidade prática, onde além de vivenciar esteticamente se possa efetivamente viver.

É a partir de Konrad Fiedler que essa nomenclatura, meio homogêneo, entra no léxico lukácsiano ainda na juventude, de modo que mais uma vez se faz necessário repetir que estabelecer a diferença específica entre as estéticas tardia e juvenil de Lukács nunca esteve no escopo desta pesquisa de mestrado. Nosso foco repousa unicamente sobre o escrito de maturidade, no qual se mantém como um conceito central na determinação e diferenciação entre os diversos tipos de arte, não sem críticas contundentes e reparos ao autor da “teoria da pura visualidade”, em cuja obra o problema dialético assume uma feição metafísica, em razão de duas abstrações irrazoáveis.

A primeira abstração irrazoável operada pelo crítico alemão é contestar a validade do reflexo da realidade objetiva pelos sentidos e mesmo pelo pensamento, negando o mundo exterior em favor de uma virtual subjetividade pura. Uma tal posição, que nega a objetividade e, portanto, o conteúdo mesmo do reflexo estético, invariavelmente recai em um formalismo. Nesse sentido, Fiedler sobrevaloriza a visualidade nas artes, além de mistificar a linguagem, concebendo-a como algo existente em si – nada mais distante da concepção lukácsiana, que a reconhece não como uma esfera autônoma, mas um “sistema de mediações” (*Vermittlungssystem*) entre os complexos do ser social.

A segunda abstração, que tem como ponto de partida a atribuição de superioridade às artes plásticas e a recusa da objetividade, intenta isolar do modo mais rígido possível uma “pura visualidade” do reflexo do mundo circundante pelos outros sentidos, posição idealista contestada por Lukács. Com o auxílio dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de Marx, já aludidos nesta dissertação, ele recupera o desenvolvimento histórico e a divisão do trabalho entre os cinco sentidos, processo no qual graças ao aumento das capacidades humanas proveniente do avanço de forças produtivas, a visão adquire a capacidade de perceber dados antes restritos a outros órgãos, por exemplo, é possível sentir a textura de um material – rígido ou macio, liso ou áspero – apenas com o olhar, sem a necessidade do tato. Escreve a esse respeito nosso autor:

Mesmo que os sentidos, as receptividades [*Empfänglichkeiten*] etc. pereçam ser heterogêneos uns em relação aos outros e o sejam em sua

imediatidade, eles ainda assim não podem, como imaginam Kant e os kantianos do tipo de Fiedler, ser hermeticamente separados uns dos outros. Eles são sempre sentidos etc. de um humano inteiro, que vive em uma sociedade com seus semelhantes, cujas manifestações vitais [*Lebensäußerungen*] mais elementares ocorrem nessa sociedade e devem, portanto, ter elementos e tendências profundamente em comum com outros humanos (LUKÁCS, 1966a, p. 245; 1987a, pp. 216-17).

Além disso, deve-se considerar que, apesar de constituir um “traço essencial da vida cotidiana: a saber, que quem está comprometido com ela é sempre o humano inteiro” (LUKÁCS, 1966a, p. 65; 1987a, p. 56), por vezes, também na cotidianidade momentos de concentração dos sentidos se fazem necessários, como quando fechamos os olhos para melhor escutar um ruído, reabrindo-os logo em seguida. Trata-se de uma homogeneização circunstancial da percepção, rapidamente dispersada na heterogeneidade dos sentidos. A diferença decisiva operada na esfera estética é que, pela conformação, esse momento da homogeneidade é cristalizado na obra de arte.

Valendo-se de uma bela imagem, Lukács compara a atividade criativa em geral à técnica de gravação em água-forte, modalidade que teve em Rembrandt – presença recorrente na estética lukácsiana – um de seus maiores representantes. Assim como a solução de ácido nítrico reage à matriz metálica, imprimindo sobre o papel umedecido somente a gravura traçada por incisões sobre a chapa envernizada, o meio homogêneo impele o artista a fixar apenas o essencial, excluindo a impressão imediata meramente aparente, acessória. Como ele adverte:

No entanto, nada disso deve ser entendido como uma colisão entre o eu e o mundo exterior que me é estranho. Uma interação entre criador e meio homogêneo só é possível se o conflito – a incapacidade de impor algo pretendido a esse meio – for intrínseco a um apelo a uma camada mais profunda e abrangente da própria personalidade. A dialética entre intenção e resultado é o movimento ascendente contraditório da própria individualidade criadora (LUKÁCS, 1966b, pp. 356-57; 1987a, p. 641).

Análogo é o que ocorre na vivência receptiva, como momento de suspensão da prática cotidiana, na qual o *humano inteiro* da cotidianidade, por intermédio do meio homogêneo de um tipo de arte determinado, temporariamente se torna *humano inteiramente* tomado pela obra de arte. Aqui, a concentração vai além dos sentidos requeridos à experiência do objeto conformado, determinando o próprio caráter da vivência estética proporcionada em cada caso.

Antes, porém, de abordá-lo (o que faremos no último tópico do presente capítulo), é imperioso apontar como, nas palavras de Lukács:

Esta constante coexistência de espaço e tempo, o costume – ainda que poucas vezes consciente – desse fundamento do ser, do devir e da ação, deixa naturalmente rastros mais profundos na vida emocional humana. *Também sem consciência dos fatos e das interações mais fundamentais, esse copertencimento penetra a reflexão sobre os fenômenos da vida e move a humanidade a ampliar suas concepções do espaço e do tempo, a dar-lhes um sentido figurado sem por isso ter que violentar o que é essencial e verdadeiro nelas.* Assim aparecem já na linguagem da cotidianidade e na terminologia das ciências sociais reflexos de importantes fatos da vida que, na nossa opinião, poderiam ser designados de modo mais oportuno com as expressões “quasespaço” e “quasetempo” (LUKÁCS, 1966b, pp. 389-90; 1987a, pp. 669-70, grifos meus).

Voltaremos mais tarde à frase destacada, atendo-nos, por enquanto, às demais considerações. O fato de que uma determinada configuração artística seja orientada em função de um ou de outro meio homogêneo não significa, pois, uma divisão absoluta entre artes do tempo e do espaço, tal como se encontra em Kant, tampouco acarreta a supressão do elemento secundário, pois é necessário sempre ter em mente que:

[...] a homogeneidade espaço-visual ou temporal-auditiva dos meios pictórico ou musical, por exemplo, não implica uma contraposição rigidamente metafísica entre espacialidade e temporalidade, de tal modo que, se uma é posta como a base da homogeneidade, a outra deve ser completamente excluída da esfera da figuração. Pelo contrário. A principal exigência a todas as artes que não se baseiam em abstratos princípios formais, ou seja, aquelas mais do que meramente decorativas, é a criação de um “mundo”; uma tal fixação da realidade refletida que as determinações que constroem e consomem a obra se tornam uma refiguração concreta e sensível, fechada e arrematada da totalidade das determinações objetivas da realidade. Naturalmente, o meio homogêneo de cada tipo de arte conduz a uma seleção quantitativa e qualitativa que exclui a reprodução de certas determinações ou lhes atribui funções diferentes. (Pense-se na diferença entre o papel do acaso na novela [*Novelle*] e no drama). Essa possibilidade de seleção, exclusão e realce tem, por um lado, para cada tipo de arte diverso do outro, um concreto espaço de jogo; e, por outro lado, há determinadas categorias sem as quais um “mundo” não poderia ser figurado de forma alguma, [categorias] que, apesar de suas diferenças de ênfase, função, posição hierárquica etc., não podem ser completamente eliminadas de nenhum meio homogêneo. A elas pertence também o caráter espaço-temporal da realidade objetiva (LUKÁCS, 1966b, pp. 391-92; 1987a, pp. 671-72).

Nesse ponto, a dialética espontânea da arte e a dialética filosófica consciente convergem, pois aqui reside uma contradição fundamental do fenômeno estético: o pôr das obras de arte é, a um só tempo, sempre parcial, enquanto aspira

à totalidade. Em outras palavras, a mimese é sempre uma seleção de conteúdos operada sobre a realidade objetiva, a fim de conformá-la a partir do ponto de vista “unilateral” (as aspas são do próprio Lukács) de um determinado meio homogêneo; entretanto, ao mesmo tempo, todo reflexo estético se propõe a representar um “mundo” consumado e fechado em si mesmo, com a pretensão de alcançar um efeito de totalidade eficaz. A esse respeito, escreve ele:

A efetiva superação dessa contradição consiste – mais uma vez, contraditoriamente – no caráter evocador das obras de arte, que desperta vivências do mundo, no qual o arremate formal, a autonomização de toda conformação estética, tornam-na a portadora de uma consideração sobre o mundo feita a partir do ponto de vista da espécie humana [*Weltbetrachtung vom Standpunkt des Menschengeschlechts*], portadora da autoconsciência do gênero humano (LUKÁCS, 1966b, p. 351; 1987a, p. 636).

Não é, contudo, imperioso que na configuração artística se realize tal perspectiva, a exemplo do que ocorre, segundo ele, na pintura abstrata, em cujas formas destituídas de conteúdo se abstrai o fluxo do tempo. Cabe aos artistas ou a tomada de posição enérgica diante do mundo circundante, ou capitular à realidade fetichizada imediatamente dada, por vezes identificada a uma condição humana essencial. Neste último caso, e apenas nele,

[...] *quando ocorre uma capitulação frente ao fetichismo*, como em partes nada irrelevantes da arte burguesa tardia do período imperialista, é que a arte tem de renunciar ao seu principal teor, a essa luta pela integridade humana, deste ponto de vista, à crítica da vida. A tomada de posição em relação ao fetichismo – independentemente de que seja reconhecido como tal – torna-se um divisor de águas entre a prática artística progressista e reacionária. [...] O problema central dessa capitulação reside em parar inerte ante a imediatez das formas de vida fetichizadas e, mesmo quando torna sua desumanidade completamente evidente, não se move em direção à essência para descobrir as verdadeiras conexões, mas aceita, sem resistência, a superfície fetichizada como verdade última (LUKÁCS, 1966b, p. 381; 1987a, p. 662, grifos meus).

Concordando com a máxima do poeta e ensaísta liberal inglês, Matthew Arnold, segundo a qual a poesia é crítica da vida, Lukács, não deixa de sublinhar que a caracterização não constitui um elemento *a priori* do estético, mas resulta de uma decisão, nem sempre explícita e voluntária,<sup>74</sup> como já se disse, em todo caso,

---

<sup>74</sup> Afinal, convém sempre recordar “quantas vezes nas considerações de artistas importantes sobre sua própria obra emerge a observação de que a obra por eles projetada ou iniciada tem vida própria, independentemente de suas vontades e desejos” (LUKÁCS, 1966b, p. 259; 1987a, p. 552).

de um posicionamento subjetivo, que não obstante necessita ser objetivado na obra produzida.

Um pouco mais acima, destaquei uma passagem de citação, prometendo comentá-la posteriormente. Faço isso agora. Dizia respeito ao modo como a unidade dialética entre tempo e espaço penetra, inconscientemente, a reflexão sobre os fenômenos da vida, fomentando a atribuição de sentidos figurados para as noções de espaço e tempo, sem que necessariamente se produzam mistificações. Como explica o filósofo a esse respeito, apesar de sua tendência materialista espontânea,

[...] a vida social também produz ininterrupta e necessariamente reflexos subjetivos das relações entre espaço e tempo, que já não alcançam mais ou não alcançam completamente o em-si real, cuja verdade só pode residir em sua necessidade humana, subjetiva. Aqui se deve chegar, em casos concretos, a uma precisa distinção crítica, porque no terreno – reconhecidamente socialmente condicionado – da subjetividade, uma tendência fetichizante é tão possível quanto uma desfetichizadora (LUKÁCS, 1966b, pp. 390-91; 1987a, p. 670).

Nestas últimas páginas, privilegiamos, grosso modo, abordar as distorções que cabem à missão desfetichizadora da arte desmanchar. Partiremos agora propriamente ao caráter desfetichizador, investigando o reflexo subjetivo que não violenta, mas contribui para enfatizar o que há de essencial e verdadeiro, precisamente porque reflete aquele que Lukács considera um fato básico do papel do tempo na vida humana, reconhecido anteriormente por Marx. Diz o filósofo alemão, em *Salário, preço e lucro*:

O tempo é o espaço para o desenvolvimento humano. O homem que não dispõe de nenhum tempo livre, cuja vida, afora as interrupções puramente físicas do sono, das refeições etc., está toda ela absorvida pelo seu trabalho para o capitalista, é menos que uma besta de carga. É uma simples máquina, fisicamente destroçada e espiritualmente animalizada, para produzir riqueza alheia (MARX, 1982, p. 177, modificada; apud LUKÁCS, 1987a, p. 670).

Diante do texto marxiano, nosso autor se pergunta:

Será a palavra “espaço” aqui uma mera metáfora? Certamente é muito mais. Porque a expressão completa “o espaço para o desenvolvimento humano”, que evidentemente também é figurada, descreve as determinações objetivas mais essenciais do tempo, não do tempo, entretanto, como se fosse artificialmente isolado em si mesmo, mas como esse em-si afeta o mundo humano (LUKÁCS, 1966b, p. 390; 1987a, p. 670).



Tendo isso em vista, a arte autêntica, que encampa uma missão desfeticizadora, necessita, “para poder tornar consciente um tal desenvolvimento” histórico-social, “tornar claros, sensível e evocativamente, as pedras milenares e os pontos de inflexão desse caminho” (LUKÁCS, 1966b, pp. 402-03; 1987a, p. 681), evocação orientada pelo meio homogêneo do gênero artístico de que se trate. Como vimos, embora esses meios prescrevam uma diferenciação entre espacialidade e temporalidade, não há, nem na experiência cotidiana, uma cisão entre tempo e espaço, de modo que a configuração estética busca reconstituir essa unidade originária através de um correspondente quasetempo ou quasespaço.

No caso daquelas artes cujo meio homogêneo seja predominantemente temporal, como ocorre com a música e a literatura,

Quando o quasespaço dessas artes – que, repetimos, é sempre um mero momento da temporalidade, do decurso temporal do desenvolvimento – faz com que a sucessão temporal apareça dentro de seu alcance como simultaneidade, produz aquelas possibilidades de comparar, aqueles contrastes entre o antes, o agora e a perspectiva de futuro com os quais pode-se reconhecer e viver omnilateralmente a essência do novo surgido desse desenvolvimento (LUKÁCS, 1966b, pp. 402-03; 1987a, pp. 681-82).

Desse modo, e combatendo as analogias imprecisas que localizam o quasespaço da música em uma suposta geometria das escalas, de ordem mística, Lukács aponta para o fato de que “o temporalmente posterior contém em si as determinações do precedente” (LUKÁCS, 1966b, p. 402; 1987a, p. 681), reconhecendo-o, portanto como momento da temporalidade.

Por sua vez, a autêntica arte plástica almeja, na contemplação proporcionada ao sujeito receptor pelo meio homogêneo espacial da visualidade, dois “*imediatos*”. Em uma primeira imediatidade, vislumbra-se no instante configurado seu *de onde* e *para onde*. Nesse ponto, Lukács faz um reparo ao esteta e filósofo holandês François Hemsterhuis, apontando que a visão não consiste em uma sucessão de momentos isolados que, ao final, são sintetizados em uma imagem unitária, mas, pelo contrário, a síntese é constante. Logo, uma segunda imediatidade que, pelo movimento apreendido em perspectiva, destrói as formas fetichizadas da cotidianidade. O quasetempo, portanto, se apresenta tanto subjetiva quanto objetivamente, respectivamente na contemplação e nas duas imediatidades.

Em todo caso, é fundamental ter em mente que:

Para toda arte criadora de mundo, é uma questão de importância decisiva que ela realmente reflita o mundo como um todo, que sua unidade e diversidade dialéticas alcancem expressão não apenas no conteúdo configurado, mas também nas formas configuradoras; que a obra que se apresenta com a pretensão de ser um “mundo” não se limite a um recorte fetichizado em termos de conteúdo ou a um aspecto formalmente fetichizado (LUKÁCS, 1966b, p. 403; 1987a, p. 682).

No tópico abaixo, trataremos de inquirir como, ao dar forma à *autoconsciência da humanidade*, em outras palavras, ao se tornar “não apenas o órgão que vê, ouve e sente da humanidade – a humanidade em cada humano individual – mas [...] ao mesmo tempo também sua memória” (LUKÁCS, 1966b, p. 182; 1987a, p. 484), a arte autêntica busca produzir efeito sobre o mundo humano, cumprindo uma missão social. Para tanto, ela oferece, na vivência receptiva, uma percepção desfetichizada do tempo, a qual contempla o movimento dialético da história, e do espaço, superando a fragmentação que impera na experiência cotidiana imediata, bem como da contraditória unidade entre ambos. Tudo isso, não como simples projeção utópica, mas ao perscrutar, na imanência da própria realidade objetiva, um mundo adequado à humanidade.

## **2.1 Um mundo adequado à humanidade**

“Não defendo nem uma técnica nem uma ideologia. O que defendo é a integridade do homem e me oponho a uma literatura que leve à destruição dessa integridade”

Lukács (2020a, p. 32).

“Mas nós sabemos que, embora filha do mundo, a obra é um mundo, e que convém antes de tudo pesquisar nela mesma as razões que a sustentam como tal”

“De cortiço a cortiço”, Antonio Candido (2004, p. 105).

Ao tratar da concepção lukácsiana de fetichismo e o caráter desfetichizador da arte autêntica, vimos como o problema do realismo na mimese artística e a tomada de partido por ela ensejado, que permeou a atividade de crítica literária do autor a partir da década de 1930, reaparece no corpo da *Estética* em novos termos, o que ocorre em razão da natureza diversa desse escrito, no qual – assumindo uma perspectiva ontológica a partir de Marx, voltada à inquirição da gênese do *pôr estético* e sua função social – se buscam generalizações no campo da filosofia da arte, e a ênfase recai “sobre as causas e repercussões secundárias” (VEDDA, 2014,

p. 279) do estético, sendo este último aspecto especialmente caro à nossa questão de pesquisa.

Tomados como elementos fundamentais do estético, no limite, é sobre esses dois eixos que se organiza – também – o problema recepção, pois é “apenas então”, uma vez reconhecido o fundamento objetivo do efeito estético, que “o realmente essencial nas determinações da subjetividade” na arte, claro, “aparece como é em si: como um momento decisivo e ineliminável do pôr estético” (LUKÁCS, 1966b, p. 223; 1987a, p. 520), que nem se confunde com a manifestação de uma interioridade supostamente pura, da parte do criador, nem corresponde à interpretação meramente subjetivista, do lado do receptor.

Dado esse enquadramento preliminar, o presente tópico pode se ocupar em expor as considerações lukácsianas acerca do conteúdo objetivo da vivência estética receptiva e seu partidarismo, buscando compreender como, na relação de identidade entre o sujeito estético e o objeto que caracteriza a arte, expressão, por sua vez, da autoconsciência humana, é estabelecida também uma relação entre o indivíduo e o gênero. Em resumo, debateremos aqui a tese lukácsiana de que “a arte está convocada a criar um mundo adequado ao humano e à humanidade” (LUKÁCS, 1966b, p. 210; 1987a, p. 517), ambiente, como já se disse, “natural”.

Posta assim, entre aspas, essa naturalidade caracteriza uma objetividade própria ao reflexo estético que nem corresponde à transposição mecânica da experiência cotidiana imediata, na qual, como vimos, no mais das vezes, nos defrontamos com os fenômenos reais em sua aparência fetichizada; nem é idêntica à projeção utópica de uma subjetividade pura, imaginária e abstrata. Como escreve Miguel Vedda a esse respeito:

[... a] criação de um mundo adequado às exigências do homem *não* implica construir uma utopia desprendida de contato com a realidade objetiva, ou forçá-la para que se adeque às exigências do sujeito. A arte consegue sua expressão mais elevada quando o desejo de transcender o existente se enlaça com uma atenta exploração do real (VEDDA, 2006, p. 75, tradução minha).

Em outras palavras, a arte alcança sua expressão mais autêntica, como *crítica da vida*, justamente quando o ímpeto de ultrapassar uma realidade dada – significado concreto do partidarismo na arte – implica descobrir, em sua própria

imanência, outros modos de viver. Valendo-nos da dicção do próprio Lukács, poderíamos, portanto, dizer que, na grande arte:

Devoção incondicional à realidade e o desejo apaixonado de superá-la caminham juntos, pois este último não é a vontade de impor um “ideal” tirado sabe-se lá de onde, mas sim o perscrutar daqueles traços, em si inerentes à realidade, pelos quais a sua adequação aos humanos se torna claramente visível e são superadas a estranheza [*Fremdheit*] e a indiferença em relação a eles, sem com isso afetar a essência de sua objetividade, muito menos querer eliminá-la (LUKÁCS, 1966b, p. 227; 1987a, p. 523).

Nesse sentido, o autor húngaro faz questão de reforçar o caráter antiutópico da mimese artística, mesmo naquelas obras que possam parecer “proféticas”, antecipando, quando analisadas *a posteriori*, tendências que eventualmente se realizaram. A respeito delas, tece o seguinte comentário:

Tais obras não expressam primariamente e por si uma realidade futura, mas sim o anseio do sujeito por ela, sua previsão do que está por vir, sua relação subjetiva com a espécie humana [*Menschengeschlecht*] – por mais generalizada que seja – e não seu ser objetivo. Os traços concretos da configuração têm, portanto, suas raízes e seu objeto no sujeito, e este é um produto concreto, um componente concreto de seu próprio presente, seu concreto *hic et nunc* histórico-social (LUKÁCS, 1966b, p. 263; 1987a, p. 555).

Trata-se, portanto, de uma *realidade que ainda não é*, mas que todavia já se apresenta como sendo *para-nós*, a respeito da qual – e a fim de que seja devidamente figurada – “é apenas decisivo que possa se tornar uma *expressão indireta de tais vivências*” ainda estritamente subjetivas, “ou seja, que conformações de objetos elegíacos, idílicos ou satíricos possam ser elevados a portadores desse reflexo subjetivo do destino do gênero (LUKÁCS, 1966b, p. 264; 1987a, p. 556, grifos meus), tal como ocorre na lírica, onde a subjetividade criadora organiza a configuração sensível, colocando-se no centro da obra.

Aproveitemos essas considerações preliminares para reforçar que, quando junto a Lukács, dizemos “arte”, fazemos referência não apenas às obras, tomadas como objetos isolados, ou mesmo ao *mundo* configurado em sua imanência, mas, sobretudo, ao produto de uma ação humana; ao resultado de uma atividade posta, compreendida tanto do ponto de vista da criação artística quanto da recepção. Em ambos os casos, a relação entre sujeito e objeto é marcada pela identidade, encontrando, além disso, sua “mais acertada descrição” (LUKÁCS, 1966b, p. 223; 1987a, p. 520) – muito embora a aplicação da categoria ao âmbito estético jamais

tenha sido considerada pelo filósofo alemão – na noção hegeliana de *Entäußerung*, ou alienação, bem como na reapropriação da objetividade produzida pelo sujeito estético, *Rücknahme*, que aqui chamaremos “retomada”; dois atos, Lukács nos previne, adequadamente entendidos como unificados apenas e tão somente no campo artístico.

Foi um mérito de Hegel, reconhecido por Marx, constatar que a humanidade se autoproduziu a partir da “transformação, correspondente aos fins humanos, das formas da objetividade presentes em si, mediante o conhecimento finalístico e a aplicação das leis intrínsecas àquelas objetividades” (LUKÁCS, 1966b, p. 225; 1987a, p. 522), ao que denominou alienação. Não obstante, em sua análise do processo de trabalho – sempre tomado em sentido abstrato –, a unidade entre sujeito e objeto, meramente momentânea no pôr teleológico, é hipostasiada. Daí que a descrição problemática do metabolismo entre sociedade e natureza se mostre, entretanto, adequada para se referir ao pôr estético, pois:

[...] enquanto no trabalho há uma relação puramente prática entre o sujeito e a realidade objetiva, e portanto a unidade do ato é apenas o princípio coesivo do próprio processo de trabalho, perdendo, por isso, sua significação ao ser completado, e recuperando-a apenas ao repeti-lo uma próxima vez, essa unidade recebe na arte uma objetivação peculiar; o próprio ato [estético], assim como a necessidade social que o suscita, tendem à manutenção, fixação, perpetuação dessa relação entre o humano e a realidade, a criar uma objetividade objetivada [*objektivierten Gegenständlichkeit*] na qual essa unidade sensível e significativa, precisamente a impressão evocadora dessa, deve se corporificar (LUKÁCS, 1966b, p. 227; 1987a, pp. 523-24).

Na obra de arte, essa relação contraditória entre a intenção de objetividade que orienta a mimese e a tendência à subjetividade proveniente do caráter antropomorfizador, necessária à evocação, apresenta seu traço filosoficamente mais essencial: a intensificação tanto da subjetividade quanto da objetividade em relação à sua manifestação na vida cotidiana; intensidade, além disso, fundamentada de forma mais geral na própria necessidade social que lhe dá origem na cotidianidade e conduz o reflexo estético a tomar partido em relação à realidade artisticamente refigurada, posição tanto mais enérgica quanto “mais penetra todos os momentos da configuração, mais se encontra imanente em cada objetividade mimética”. Tendo isso em vista, Lukács julga imprescindível que *Entäußerung* e partidarismo sejam considerados conjuntamente, inclusive para se precaver contra o “preconceito

moderno” (LUKÁCS, 1966b, p. 242; 1987a, p. 537) que associa tomada de partido a subjetivismo.

Nesse ponto, uma vez mais, a epígrafe escolhida para *A peculiaridade do estético* ecoa, pois “a dialética dessa necessidade” social do estético, “que permanece inconsciente, embora seja de fato efetiva” – note-se como inconsciência não implica inatividade –, “ultrapassa essencialmente, na prática da grande arte, as determinações unilaterais que o pensamento metafísico sobre a estética tenta lhe impor” (LUKÁCS, 1987a, p. 523), reivindicando, justamente na contramão dos que concebem o estético como pertencente a uma essência humana unitária e imutável, o papel desempenhado pela atividade artística – admitida a peculiar relação sujeito-objeto que nela se manifesta – no desenvolvimento societário, na humanização do mundo humano.

Deve-se, entretanto, ter em mente que a diferenciação explícita entre as subjetividades criadora e receptiva (e, portanto, o comportamento estético relativo à criação e à recepção) não se estabelece desde o princípio, mas apenas muito tardiamente, com a decisiva autonomização da esfera estética em relação aos demais momentos do ser social. Como nosso autor não se cansa de reiterar a respeito da separação das formas superiores de reflexo, ciência e arte, do leito da cotidianidade, de modo geral:

É necessário um desenvolvimento muito longo para que cada um desses reflexos se constitua em uma esfera particular da atividade humana, se faça autônomo (naturalmente, no marco da respectiva divisão social do trabalho), faça emergir a peculiaridade do seu modo de reflexo da realidade objetiva correspondente e torne conscientes suas leis, primeiro na prática e logo também na teoria. Naturalmente, também aqui está contido o processo inverso, o retorno das experiências reunidas no reflexo diferenciado à vida cotidiana. No entanto, ao analisar o reflexo científico podemos observar que um tal efeito sobre a vida cotidiana é, em geral, extensa e intensivamente, tanto mais forte quanto mais vigorosamente a esfera especificada em questão foi capaz de formar seu caráter peculiar (LUKÁCS, 1966a, p. 217; 1987a, p. 191).

A observação feita a partir da análise do desenvolvimento da atividade científica é igualmente válida para as considerações no âmbito estético, evidentemente, guardadas as devidas ressalvas, a saber, levando-se em conta precisamente aquilo que distingue arte e ciência, desde a ineliminável subjetividade até o caráter antropomorfizador. Ou seja, “sua peculiaridade”, tantas vezes aludida nestas páginas, constituída “justamente na direção exigida pelo cumprimento, cada

vez mais preciso e completo, sempre que possível, de sua função social” (LUKÁCS, 1966a, p. 34; 1987a, p. 28), a qual encarna, como estamos vendo, uma missão desfetichizadora.

Desde a modernidade, essa missão social encampada pela arte adquire especial relevância, afinal, o advento do modo de produção capitalista, além de tornar a mercadoria forma universal, significou o aprofundamento da divisão do trabalho, bem como, recordando a passagem marxiana com a qual encerramos o trecho inicial deste capítulo, a exploração do tempo de trabalho para a produção de mais valor, e, assim, simultaneamente, a apropriação por parte do capital daquele tempo livre, necessário para abrir espaço ao desenvolvimento subjetivo humano, seja no que diz respeito à personalidade individual, seja em perspectiva genérica.

Constatar determinações nesse sentido, porém, não equivale a assumir uma concepção fatalista, pelo contrário. Ao mesmo tempo em que engendra uma sociabilidade bestializante, o capitalismo “necessita produzir, no interior das forças que desfiguram e distorcem” tanto a percepção da realidade, como ocorre em face do fenômeno do fetichismo, quanto a interioridade dos indivíduos, “também aquelas [forças] que – reconhecidamente cada vez mais conscientes de estarem voltadas contra el[e] própri[o] – são direcionadas para o futuro” (LUKÁCS, 1966a, p. 68; 1987a, p. 59). De modo mais evidente e objetivo, claro, contraditoriamente produz a classe capaz de impor-lhe seu fim; mas para além disso, em seu interior, abriga atividades que, do ponto de vista subjetivo, não apenas resguardam como buscam reverter os impactos destrutivos que promove, assim vejamos.

No que diz respeito ao indivíduo, Lukács compreende a inteireza da personalidade, o contínuo enriquecimento das capacidades, habilidades e da sensibilidade, como uma *necessidade humana fundamental*. Conforme explica ele:

Por isso, mesmo a etapa mais desfavorável do capitalismo para o humano inteiro não pode acarretar a renúncia do humano inteiro. Pelo contrário. Quanto mais fortemente se desdobram as tendências à fragmentação, mais forte deve se manter o movimento contrário (LUKÁCS, 1966b, p. 206; 1987a, p. 505).

Desse modo, a busca pela integridade da personalidade humana se manifesta, inclusive contra um cenário adverso, não apenas na vida cotidiana, na qual as exigências práticas imediatas requerem a reação do *humano inteiro*, mas igualmente nas objetivações que dela nascem em suas mais diversas formas, do

mito à filosofia, da religião à ética, evidentemente na arte, cujo meio homogêneo, durante a vivência estética – do criador ou do receptor –, deve tomar o sujeito dispersivo da cotidianidade *inteiramente*. Por sua vez, essa necessidade:

[...] apenas se torna uma consciência do esforço quando o desenvolvimento das forças produtivas e sua imposição nas relações de produção oferecem a essa totalidade e integridade da personalidade humana possibilidades máximas, ao mesmo tempo que parecem ameaçá-las subjetivamente do modo mais manifesto (LUKÁCS, 1966b, pp. 206-207; 1987a, p. 505).

Transitando da consideração acerca do indivíduo sob a égide do capital para colocar em evidência sua repercussão na perspectiva do gênero humano, faz-se necessário apontar que enquanto “o estranhamento concreto, produzido pela concreta divisão do trabalho das sociedades de classe, sobretudo pelo capitalismo [...] turva e por vezes destrói a vida genérica para o indivíduo”, a alienação e a retomada que, segundo Lukács, caracterizam o pôr estético, exprimem “a necessidade de viver em um mundo que seja real e objetivo e, ao mesmo tempo, adequado às mais profundas exigências do ser humano [*Menschseins*] (do gênero humano)” (LUKÁCS, 1966b, p. 226; 1987a, pp. 522-23). Mais do que isso, ao passo que a mimese artística joga luz sobre a atividade humana que engendra a realidade objetiva e pode, portanto, modificá-la, assumindo uma posição crítica em relação a essa mesma realidade tal como ela se apresenta, a arte confere expressão à autoconsciência do gênero humano e seu destino como destino autoproduzido.

Antes de prosseguirmos com essa caracterização do comportamento estético, abro um brevíssimo parêntese para salientar que a noção de genericidade mobilizada por Lukács não corresponde à “categoria confusa e enganosa do ‘universalmente humano’”. Além de consistir em um conceito filosoficamente problemático, no campo da arte, o recurso a esse universal abstrato conduz a um formalismo artificioso e vazio de conteúdo, frequentemente, aliás, associado em perspectiva negativa a uma inelutável *condition humaine*. Conforme argumenta ele:

[...] a ideia do “universalmente humano” implica, na teoria e na prática estéticas, que a humanidade seja metafísica e excludentemente contraposta às formas concretas das relações humanas, sobretudo de classe e nação. Ao reduzir esses vínculos e conexões concretas da humanidade, cujas influências sobre o quê e o como concretos de cada personalidade, cada relação humana, cada destino etc. são incomensuráveis, a um nível de segunda ordem, daquilo que pode ser negligenciado pelo pensamento, surge inevitavelmente uma concepção pálida, diminuída e exangue do próprio humano (LUKÁCS, 1966b, p. 262; 1987a, p. 554).



Por sua vez, em sua determinação categorial, o gênero humano não se opõe exclusiva e categoricamente ao sujeito individual nem se restringe a designar, em caráter objetivo, um mesmo conjunto de seres, como ocorre com as denominações de espécies animais. Pelo contrário, ele penetra – com maior ou menor nitidez, pouco importa – a consciência dos indivíduos, a qual gradativamente também se converte em um momento essencial de seu ser objetivo. Em todo caso, mesmo encarado em sua objetividade, o gênero humano:

Por um lado, não é dado de uma vez por todas, mas é, sim, o resultado de conflitos histórico-sociais e, portanto, algo que está em constante mudança e desenvolvimento; por outro lado, há nesse processo uma continuidade, reconhecidamente muito desigual e suscetível a muitas interrupções (LUKÁCS, 1966b, p. 271; 1987a, p. 562).

Ou ainda, dito de outro modo:

[...] o gênero se encontra, tanto subjetiva quanto objetivamente, ininterruptamente em meio a um processo; é um resultado nunca idêntico das interrelações entre comunidades humanas maiores e menores, mais ou menos naturais ou altamente organizadas, até as ações, pensamentos e sentimentos de cada indivíduo, que fluem todos – modificando o resultado final, formando-o – para ele (LUKÁCS, 1966b, p. 249; 1987a, pp. 542-43).

Reparemos uma coisa na citação destacada mais acima, a escolha bastante sugestiva de verbo – “fluir” –, pois nos remete de volta à metáfora que abre *A peculiaridade do estético* e imagina a vida cotidiana como um grande rio, em cujo leito as formas superiores de reflexo e reação ao mundo circundante, como seus afluentes, encontram seu fundamento e destino últimos. Recordo a imagem desse movimento porque, apesar da existência da dimensão subjetiva do gênero acima mencionada (o gênero humano não é apenas em-si, como também possui significado para-si), deve-se dizer que apenas muito raramente experienciamos a vida genérica humana imediatamente.

Mesmo quando isso ocorre – normalmente não no âmbito da cotidianidade, mas dessas já aludidas formas superiores, notadamente no terreno da prática ética e, esboçando uma situação ainda mais paradoxal, na atividade estética – ao se aproximar do gênero, a individualidade particular “realiza e experimenta em si mesma uma generalização” que neutraliza ao menos parcialmente aquilo que é meramente particular, mas ainda assim preserva a “efetiva peculiaridade da

individualidade” (LUKÁCS, 1966b, p. 252; 1987a, p. 545), reforçando e intensificando sua essência.

Isto posto, uma tal direção de análise do fenômeno estético a partir da categoria hegeliana da alienação (bem como da retomada), explica o autor pouco mais adiante, “parece determinada pela necessidade de averiguar, no produto e no processo”, no nosso caso, na obra e na vivência estética, “que papel desempenha a relação do indivíduo com o gênero, tanto do ponto de vista subjetivo quanto do objetivo” (LUKÁCS, 1966b, p. 246; 1987a, p. 540), levando ainda em conta a relação sujeito-objeto própria à atividade em questão.

Valendo-nos, para fins comparativos, do exemplo de uma esfera cuja relação com a estética nos interessa particularmente nesta pesquisa, do ponto de vista ético, a retomada da objetivação produzida – a ação – pelo sujeito, mesmo quando este se sabe responsável pelas consequências de seus atos, invariavelmente “deixa o mundo objetivo completamente intocado” (LUKÁCS, 1966b, p. 252; 1987a, p. 546). Evidentemente, a reprovação que daí advenha, o famoso *como não me dei conta disso antes?*, sublinha Lukács, é ilustrativa do quanto mesmo a ética da intenção moral mais extrema não pode prescindir do conhecimento da realidade objetiva; conhecimento que, portanto, pertence à estrutura geral do comportamento ético, e de cuja referência objetiva depende o sujeito ético. Não obstante, não se trata de uma identidade entre ambos, sujeito e objeto.

Já no que concerne à arte, o sujeito não é posto sem a correspondente remissão ao mundo objetivo, de modo que a mimese se apresenta como fenômeno originário (*Urphänomen*), do qual deriva a subjetividade estética, seja do ponto de vista da criação artística, seja da recepção. Escreve ele:

Esse caráter mimético básico distingue conformações e atos na estética do comportamento do sujeito ético; neste, a reflexão correta da realidade é apenas um meio para uma prática ética; naquela, a inteira prática humana, incluída, naturalmente, a prática ética, torna-se mera matéria, no máximo um dos elementos formais da mimese estética (LUKÁCS, 1966b, p. 253; 1987a, p. 546).

Ao longo do terceiro e último capítulo desta dissertação, “De volta à corrente da vida”, conferiremos maior atenção às aproximações e limites entre ética e estética, sobretudo porque, ao nos interrogarmos sobre as reverberações da

vivência estética receptiva na vida cotidiana, acabam por se sobressair na arte aqueles elementos aos quais poderíamos chamar éticos em razão de sua proximidade ao campo resolutivo e da escolha entre alternativas postas, uma vez que evocam no sujeito receptor certa posição em relação à realidade refletida, ainda que esse posicionamento não suscite uma atitude prática.

Por ora, atendo-nos ainda à questão da mimese, nestas últimas páginas, mais de uma vez fizemos referência à atividade pré-artística, destacando a relevância da seleção da matéria para a eficácia do efeito evocador, tendo em vista que o caráter desfetichizador, na arte, se coloca primeiramente em razão do conteúdo, na escolha de tema ou motivo, e, conseqüentemente, na forma adequada para explicitar imediatamente a relação entre o destino individual e único representado e os dilemas com que se defronta *hic et nunc* o gênero humano, nexos entre singular e universal cujo reconhecimento, no já mencionado capítulo sobre “A missão desfetichizadora da arte”, Lukács atribui à categoria da inerência:

A categoria da inerência, tal como corretamente descrita por Aristóteles, cria precisamente aquele espaço de jogo no qual este resvalar entre a determinação essencial e a casualidade pode se desenrolar sem ser perturbado, sem precisar dissecar a unidade e a individualidade dos objetos. Precisamente aquela “primitividade” da categoria de inerência, que obriga a ciência a ultrapassá-la, faz dela um ponto de partida adequado para o reflexo estético da realidade (LUKÁCS, 1966b, pp. 436-37; 1987a, p. 713).

Responsável por fazer sensível a unidade – genérica – entre as personalidades singulares às quais a arte dá vida, a categoria da inerência serve melhor ao estético que à ciência, pois, enquanto o contingente “perturba” a generalização teórica, exigindo uma resposta única ao fenômeno excepcional, na figuração estética, ambos os polos convivem de maneira fecunda. Do contrário:

Quando se rompe com ela [a inerência], é produzida uma ruptura também com a verdade da vida e da arte, como ocorre quando, de acordo com o preconceito moderno, a patologia oferece o “modelo” para a compreensão do humano normal e, por exemplo, cisões esquizofrênicas na consciência não são apresentadas como casos patológicos excepcionais, mas como uma “*condition humaine*” (LUKÁCS, 1966b, p. 313; 1987a, p. 601).

Enquanto a filosofia se ocupa em expor a relação dialética entre o que é substancial e o acidente, ou entre as leis que regem o fenômeno e sua manifestação aparente por meio da abstração conceitual (bem entendido, uma abstração

razoável), a *consciência estética* as representa como uma relação situacional entre a personalidade singular e suas conexões sociais, produzindo generalizações sensíveis.

Representar, como unidade sensível e significativa, a contraditória unidade entre o sujeito individual e o gênero humano, de modo que esse universal nem seja tomado como simples produto do pensamento subjetivo, nem como ideia independente em relação às personalidades concretas, é um problema incontornável e decisivo na arte. Não se trata de que todo dado meramente acidental deva ser abolido em prol da tipicidade, pelo contrário, a supressão da casualidade, assim como o acúmulo indiscriminado de detalhes contingentes, acarreta problemas no reflexo estético, dando lugar a uma figuração fetichizada do mundo circundante.

A separação definitiva entre a mimese artística e o reflexo mecânico consiste em que, na configuração estética, o acaso seja elevado ao nível da necessidade, ou seja, que não apenas sejam eleitos os momentos mais favoráveis a revelar determinações essenciais da realidade objetiva, como também que sua proporção em relação ao dado imediato seja alterada, conferindo a esses traços maior intensidade (ou, eventualmente, sutileza) do que apresentam na experiência cotidiana. Isso implica, na composição, uma mudança de função daquelas categorias decisivas, nas quais e pelas quais a realidade toma forma, a fim de que se possa dar a elas uma forma propriamente estética. Em vista disso, pode-se dizer que:

A tarefa do poeta não consiste, pois, em mediante uma motivação cuidadosa atenuar ou suprimir o caráter casual de tais conexões acidentais; a esse respeito, o papel que desempenham em uma etapa da composição [a seleção] basta para a superação do que acaba de ser descrito a seu respeito, e tudo que se acrescenta a esse mero fato, em toda sua casualidade, será mais um fardo que uma ajuda (LUKÁCS, 1966b, p. 452; 1987a, p. 727).

Dessas escolhas, que são sobretudo a eliminação do acessório, acompanhada pela explicitação dos devidos nexos entre objetos, personagens e eventos, resulta a fidelidade da obra de arte ao mundo objetivo, ou melhor, precisamente nisso consiste a “naturalidade” e a adequação do pequeno mundo figurado às necessidades humanas, que poderíamos sintetizar em três aspectos: primeiramente, nele, a realidade objetiva pela qual somos formados e de cuja construção participamos aparece desfetichizada; como um segundo aspecto, no

cumprimento da missão desfetichizadora, o caráter antropomorfizador, para além da centralidade na figura humana, coloca em evidência sua atividade, ou seja, seu destino autoproduzido, conformando a obra de arte como um pequeno mundo humano sempre em uma etapa determinada do desenvolvimento interno do gênero; desse modo, finalmente, a universalidade alcançada não apenas em função do conteúdo, mas também formalmente, pela obra de arte não corresponde a um universal humano abstrato, mas à síntese dialética entre interno e externo, mundo exterior e interioridade.

Os eventuais comentários até então tecidos acerca da tarefa do artista e do momento da composição, os quais, dentro do esquema traçado ainda na Introdução a este trabalho, poderíamos enquadrar no âmbito da *produção artística enquanto tal*, não propriamente da recepção, prestaram-se a iluminar alguns traços essenciais ao caráter evocador da objetividade artística, pois, afinal de contas, a eficácia estética – como não se cansa de repetir nestas linhas – reside na capacidade que tenha a obra de arte em refletir do modo mais aproximadamente correto os momentos essenciais da realidade objetiva, momentos estes devidamente eleitos entre possibilidades ilimitadas. Nisso se expressa um fato básico a ser encarado por todos os modos de reflexo da realidade, não apenas na mimese artística, qual seja, a contradição entre o número infinito de determinações dos objetos e das conexões reais e os limites da própria natureza humana, bem como as restrições colocadas às suas finalidades práticas, do que decorre que toda determinação imperiosamente contém em si elementos indeterminados.

Na arte, esse fato adquire ainda mais relevância, pois seu caráter peculiar não lhe confere os mesmos meios que o reflexo desantropomorfizador científico, por exemplo, para ultrapassar certos condicionamentos antropológicos, e, além disso, em comparação com as objetivações teóricas, as produções estéticas necessitam resguardar, em nome de sua perenidade, um grau relativamente alto – maior ou menor a depender do tipo de arte do qual se trate – de indeterminação. Tendo isso em vista, no tópico abaixo, retomando, junto a Lukács, as considerações de Lessing sobre “os limites entre a poesia e a pintura” e o instante fecundo para a composição, seguiremos examinando a objetividade estética e seu conteúdo, abordando agora questão da determinação e indeterminação no âmbito artístico.

## 2.2 Jogo livre à imaginação

Do diário de Otilie: “O mestre que, em face de uma boa ação e de um bom poema, é capaz de despertar nossa sensibilidade, faz mais do que aquele que nos apresenta séries completas de elementos naturais, ordenados segundo suas formas e nomes, pois disso resulta apenas a conclusão, à qual chegaríamos necessariamente, de que do modo mais admirável e singular a imagem humana traz consigo a semelhança da divindade.”

*As afinidades eletivas*, J. W. Goethe (2014, p. 224).

A comparação entre os comportamentos estético e científico, aí incluído o paralelo entre os desenvolvimentos da arte e da ciência, ocupa um lugar de destaque em *A peculiaridade do estético*, desde a metáfora do rio, através da qual nosso autor apresenta os fundamentos da obra, chegando mesmo a dedicar um capítulo exclusivamente à análise do reflexo científico. Nas últimas páginas, já aludimos à questão algumas vezes, tratando da contraposição entre os reflexos desantropomorfizador e antropomorfizador, pelos quais ganham expressão, respectivamente, a consciência e a autoconsciência do gênero humano. Neste tópico, iremos abordar ainda um novo aspecto desse contraste entre ambas as esferas, aspecto este particularmente relevante quando se busca compreender a vivência estética receptiva, pois diz respeito à contraposição entre a provisoriedade do conhecimento científico, que embora orientado à determinação – virtualmente – inequívoca, mantém-se sempre sujeito a revisão, e a perenidade da eficácia estética almejada pela criação artística, a qual implica acolher em seu próprio teor um grau mais elevado de indeterminação das objetividades figuradas.

Uma vez mais, o fundamento dessa diferenciação relativa à determinabilidade própria às objetividades científica e estética pode ser encontrado no caráter peculiar de cada um desses modos de reflexo da realidade, pois, diversamente do que ocorre na ciência, que se debruça sobre o em-si dos objetos:

O reflexo estético, ao contrário, parte do mundo humano e se orienta em direção a ele. Isso não significa um simples subjetivismo [...]. Pelo contrário, preserva-se a objetividade [*Objektivität*] dos objetos, mas de modo que contenham todas as referências típicas da vida humana, que apareçam conforme correspondam ao respectivo estado atual do desenvolvimento tanto interior quanto exterior da humanidade, que é um desenvolvimento social. Isso significa que toda configuração estética inclui em si o *hic et nunc* histórico de sua gênese como momento essencial de sua decisiva

objetividade [*Gegenständlichkeit*], classifica-se em relação a ele. Naturalmente, todo reflexo é factualmente determinado [*determiniert*] pelo lugar determinado [*bestimmten*] de sua realização (LUKÁCS, 1966a, p. 25; 1987a, p. 20).

Dessa maneira, em que pese o realismo na mimese artística, seu caráter antropomorfizador implica que os objetos não sejam representados em seu simples em-si, como interessa à busca da verdade científica, mas antes como mediações objetivas das relações humanas, em face de suas ações.<sup>75</sup> Isto é, o ser-para-nós da realidade objetiva.

Mesmo na natureza morta, gênero pictórico que aparentemente exclui a presença viva da tela ou do enquadramento, é sempre um gesto humano e, mais do que isso, uma intenção, que organiza a cena. Em casos emblemáticos, repercute além disso dilemas históricos, que se manifestam na história da arte como a tensão entre estilos, questão nunca meramente formal, como observa Lukács a respeito do *esforço de Sísifo* de Paul Cézanne em “evitar todas as tendências subjetivistas, bem como aquelas”, marcadas por um objetivismo igualmente fetichizante, “que levaram à dissolução da unidade pictórica”, ambas presentes “em seus contemporâneos mais importantes” (LUKÁCS, 1966b, p. 347; 1987a, p. 632). A observação parte de um chiste do poeta Rainer Maria Rilke diante da *Cesta de maçãs*, sobre o qual volta a escrever mais adiante, conforme se pode ler na citação abaixo:

Basta lembrar a declaração de Rilke, anteriormente mencionada, de que não se poderia comer as maçãs de Cézanne; a grosseira determinação de conteúdo da natureza morta da maçã se concretiza em um pensamento – e valor sentimental – nitidamente delineado, embora não se deva esquecer que mesmo essa visão de Rilke não encontra mais que uma objetividade indeterminada. Claro, esta questão torna-se ainda mais complicada quando o “*sujet*” concreto do que é visível tem um conteúdo concreto e específico (LUKÁCS, 1966b, p. 420; 1987a, p. 697).

O que torna a categoria da objetividade indeterminada particularmente decisiva na arte decorre de que as obras, a um só tempo, são intimamente vinculadas a seu *hic et nunc* histórico-social, enquanto aspiram a uma validade

---

<sup>75</sup> Seja como for, trata-se ainda de modo de conhecimento especialmente fecundo, como nosso autor descobriu ainda na prática crítica, ao analisar textos literários, pois: “A literatura é capaz de conferir às contradições, às lutas e aos conflitos da vida social a mesma forma que eles assumem na alma, na vida do homem; é capaz de mostrar as conexões desses conflitos do modo como elas se concentram no homem real. Esse é um espaço vasto e significativos de descoberta e investigação da realidade. Nesse nível, a literatura – realmente intensa e realista – consegue fornecer vivências e conhecimentos bastante novos, inesperados e essenciais até para o mais profundo conhecedor dos nexos sociais. Marx frisa isso seguidamente no caso de Shakespeare e Balzac, Lenin, no caso de Tolstói e Górkí” (LUKÁCS, 2016b, p. 131).

indelével, ao que convém adendar, antes de mais nada, que a durabilidade do efeito estético não implica que seja inequívoco, muito menos assegura que o significado socialmente atribuído ou mesmo a importância conferida a uma determinada obra de arte se mantenha estável ao longo do tempo. Aliás, como inclusive veremos ao tratar mais adiante, no tópico “A alma inteira em movimento”, da concepção lukácsiana de catarse, por vezes, certos aspectos das obras de arte permanecem ocultos, tanto aos receptores leigos quanto à crítica, em razão de limitações postas ao entendimento pelo seu próprio momento histórico – pense-se, por exemplo, que levou mais de meio século até que se levantasse suspeita contra os narradores machadianos da segunda fase.

Evidentemente, a objetividade indeterminada, como qualquer outra questão que diga respeito primariamente ao conteúdo, não é um fenômeno restrito exclusivamente à esfera estética, mas, conforme já se adiantou no final do tópico anterior, corresponde a um fato básico comum também à ciência, bem como à cotidianidade, o qual expressa a contradição entre a intenção de refletir a totalidade dos momentos essenciais de um dado objeto com a maior correção possível – o que é preponderante – e a constatação da inesgotável quantidade de determinações da realidade objetiva, dentre as quais se deve elencá-los, sempre de acordo a uma finalidade específica, seja ela prática, gnosiológica ou, ainda, artisticamente conformativa. Conforme comenta o autor:

Isso tudo significa, em resumo, que toda determinação, sem perder sua precisão e univocidade, e até para a proteção desta, tem de conter também elementos de indeterminação. A hiperdeterminação pode se converter facilmente em obstáculo para a teoria e a prática, ao passo que uma adequada indeterminação, ainda que não elimine as possibilidades de erro, põe com um mesmo ato um espaço de jogo para futuros desenvolvimentos que dificilmente seria alcançado de outro modo, e impede a cristalização em dogma e preconceito (LUKÁCS, 1966b, p. 405; 1987a, pp. 683-84).

Valendo-se dos termos de Lênin, que aliás exerceu grande influência em sua concepção de reflexo, trata-se da relação entre verdade absoluta e verdade relativa, a saber, entre o reconhecimento, por um lado, em caráter absoluto, da objetividade como existente independentemente da consciência que dela se tenha, e, por outro lado, do condicionamento histórico-social de todo conhecimento, portanto, de sua relatividade. Essas considerações, tecidas em relação à ciência, tornam-se ainda mais relevantes frente à arte, uma vez que por sua própria peculiaridade o reflexo



antropomorfizador é mais suscetível a tais condicionamentos, bem como a outras limitações antropológicas.

Além disso, ou, talvez, justamente em razão desses marcos, deve-se ter em mente a diversidade qualitativa dos meios homogêneos, cuja natureza concreta diz respeito a um elemento da realidade objetiva e da prática humana (visão, audição, linguagem etc.), retirado do fluxo contínuo da vida, produzindo na estrutura individual de cada obra sua diferença específica. Como anota nosso autor:

No meio homogêneo de cada tipo de arte surgem configurações formais que apenas alcançam sua “realidade” específica refletindo esteticamente a realidade objetiva. Sua “realidade” consiste meramente em poderem evocar a refiguração artística da realidade objetiva nelas retida, em serem capazes de guiar e orientar as vivências humanas para uma reprodução interior da refiguração nelas encarnada (LUKÁCS, 1966b, p. 320; 1987a, pp. 607-08).

Disso deriva, por exemplo, que entre as artes, a literatura, por sua capacidade de figurar tanto o exterior quanto a interioridade – daí que sejam sobretudo personagens literárias que se prestem a fornecer modelos éticos –, esteja entre as mais determinadas, ao mesmo tempo em que nela, mais precisamente, aliás, justamente na composição das personagens literárias, se manifesta uma das mais chamativas problemáticas relativas à objetividade indeterminada.

Já nos ensaios de crítica literária, essa questão ocupava Lukács, como pudemos ver ainda na Introdução a este trabalho, ao reconstituir brevemente o argumento de *O romance histórico*, no qual se enfatiza a necessidade do texto literário, realizando uma seleção sempre parcial do mundo circundante, nos oferecer paradoxalmente a experienciabilidade da totalidade da vida. Nesse escrito dos anos 1930, ao endossar a análise feita por Lessing acerca da Helena de Homero – passagem já citada nestas páginas –, nosso autor aponta para o fato de que:

É evidente que nenhum ser humano figurado na literatura pode conter a riqueza infinita e inesgotável dos traços e exteriorizações que a vida contém. Mas a essência da figuração artística consiste precisamente em que esse retrato relativo e incompleto funcione como se fosse a própria vida, e até como uma vida mais elevada, intensa e viva que aquela da realidade objetiva (LUKÁCS, 2011, p. 118).

Como ele observará mais tarde em *A peculiaridade do estético*, onde igualmente retoma o exemplo homérico, enfatizando como na *Ilíada* a beleza da rainha de Esparta não é representada pela listagem de seus atributos físicos, mas se expressa no efeito causado por sua presença sobre as demais personagens do

poema épico, que se encontram em seu entorno. Assim, portanto, no que concerne à aparência física em sua “concretude”, essas personagens necessitam ser indeterminadas, pois, nas suas palavras:

Um objeto [literário], que na pintura deveria aparecer com todas as peculiaridades de sua existência imediata, material e sensível, torna-se, em termos literários, um mero elemento de uma ação específica. Isso significa sobretudo que os objetos na literatura não devem aparecer em seus simples em-si, mas como mediação objetiva das relações humanas, das ações que os realizam (LUKÁCS, 1966b, p. 408; 1987a, p. 686).

O dado, contudo, invariavelmente levanta a questão: se a aparição sensível dessas figuras resta majoritariamente indeterminada, de onde deriva sua vitalidade? A esse respeito, Lukács argumenta que, em literatura, a descrição minuciosa não é sinônimo de determinação, pelo contrário, consiste em uma hiperdeterminação supérflua, a qual, no mais das vezes, demonstra-se ainda danosa e até perturbadora – algo válido para os objetos e atributos, tanto físicos quanto subjetivos, de personagens,<sup>76</sup> e, além disso, como pudemos ver no tópico anterior ao apontar para a coexistência fecunda do contingente e do necessário na arte, igualmente aplicável aos acontecimentos do enredo.

Assim como na arte naturalista, na qual se expressa sobretudo na ideia determinista de *milieu*, também do ponto de vista teórico a extrapolação da categoria da necessidade, confundida com a ideia de determinação, mostra-se problemática. Em seus posteriores trabalhos *Para uma ontologia do ser social*, o autor tornaria a explorar esse aspecto, não mais do ângulo estético, mas filosófico, denunciando como:

[...] a filosofia orientada conscientemente, na maioria dos casos, num sentido lógico-gnosiológico, antes de tudo a filosofia idealista, identifica

---

<sup>76</sup> Em vários momentos nesta dissertação salientamos a importância da atividade crítica, desenvolvida por Lukács nas décadas precedentes à redação da *Estética*, para a decantação das categorias posteriormente explicitadas. A respeito da objetividade indeterminada na composição de personagens literárias, além do exemplo de *O romance histórico*, poderíamos aludir a este, encontrado em *Goethe e seu tempo*, no qual o autor analisa as nuances na construção de duas personagens secundárias ao longo das diferentes versões preliminar e definitiva do *Wilhelm Meister*: “Quando se compara a introdução e o desenvolvimento de figuras como Philine e Mignon em *A missão teatral* e em *Os anos de aprendizado*, é possível ver com muita clareza essa tendência dramática de Goethe. E, na reelaboração, ela de modo nenhum é algo exterior. Por um lado, o pressuposto e a consequência disso é que Goethe passa a dar às figuras individuais uma forma interiormente mais movimentada e conflitiva do que antes, *concedendo seus caracteres um espaço de manobra interior mais amplo, de exaltações mais intensas*” (LUKÁCS, 2021b, p. 79, grifos meus). Resenhando o livro, tive a oportunidade de comentar a passagem lukácsiana referente ao significado da nova fisionomia interior assumida por cada uma dessas personagens, tendo em vista as polêmicas – manifestas ou implícitas – abertas pelo romance de Goethe contra o dever-ser kantiano e a estética romântica, cf. Peters (2022, p. 457).

simplesmente a determinação com a necessidade, que encerra uma generalização e uma exageração racionalista do conceito de necessidade (LUKÁCS, 2013, p. 142).

Não obstante, deve-se atentar para o fato de que, se por um lado não se trata de conceitos equivalentes, por outro, determinar um objeto implica também descobrir aqueles nexos necessários. Do contrário, recai-se numa concepção irracionalista, na qual o mundo humano devém incognoscível por princípio.

No campo artístico, uma tal concepção de mundo toma forma como o acúmulo de detalhes gratuitos e a representação de relações sociais como fortuitas. Tão problemática quanto a hiperdeterminação, escreve ele:

A falta completa e por princípio de motivação, como na “*action gratuite*” de [André] Gide, confere, apesar de uma esbelteza formal, ao mesmo tempo, contudo, uma indeterminação niilista de toda a atmosfera ideológica da obra, numa falta de contornos nas figuras e situações etc. Determinação e indeterminação são, portanto, funções da respectiva totalidade intensiva concreta da obra (ou gênero), tão pouco passíveis de ser reconduzidas a “regras” quanto outras categorias genuinamente estéticas, sem com isso perder sua inequívoca legalidade (LUKÁCS, 1966b, p. 413; 1987a, p. 691).

Certamente é possível e preciso identificar princípios comuns à arte como um todo, e o empreendimento levado a cabo em *A peculiaridade do estético* responde a isso, mas nunca uma regra geral universalmente aplicável e replicável independentemente da obra ou tipo artístico de que se trate, daí a imprescindível complementariedade entre a teoria e a crítica de arte.

Retomando, com isso, o fio da meada da comparação feita mais acima entre as representações literária e plástica, não se trata de que nas artes visuais as figuras, animadas ou não, estejam representadas em seu simples em-si, como já se adiantou na menção ao comentário lukácsiano sobre a *Cesta de maçãs*, de Cézanne. No entanto, a apreciação de seu conteúdo interior demanda, por parte do receptor, outras mediações que, na leitura, não se fazem necessárias. Antes de elencá-las, porém, convém adendar algumas palavras no nosso autor acerca do espaço de jogo para a interpretação do teor das obras pictóricas, tendo como ponto de partida dois cânones da pintura – a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, e as paisagens do pintor holandês Salomon van Ruysdael. Escreve ele:

A *Mona Lisa*, de Leonardo, ou uma paisagem de Ruysdael são iguais e completamente determinadas artisticamente, embora bibliotecas inteiras de interpretações distintas sobre o teor interno, especialmente da primeira, estejam disponíveis. E seria superficial, um tipo de limitação, olhar de cima

com arrogância para todas essas interpretações divergentes e considerar que apenas a determinação visual-pictórica fosse levada em consideração. É certo que grande parte dessas interpretações é conversa fiada de folhetim, cheia de falso lirismo e de “profundidade” vazia. Mas não se deve esquecer que isso também é uma consequência inevitável do necessário efeito estético evocador da arte. Vale a pena distinguir precisamente, encontrando e elaborando os critérios [para isso], onde se trata de uma mera autorrepresentação da individualidade receptora, e onde se trata de tentativas legítimas de aproximação intelectual ao espaço de jogo das determinações indeterminadas – que, como vimos e ainda veremos, o modo de configuração de cada [tipo de] arte necessariamente implica – ou seja, tentativas de apreender intelectual e sensivelmente a objetividade da obra, seu efetivo teor, tão completamente quanto possível. Pertence à essência da arte e de seu efeito estético que este seja necessariamente dividido em sua determinação; [ou seja,] que a determinação visual do externo deve corresponder a uma indeterminação humano-anímica do interno, que, claro, como já foi explicado, não é de forma alguma completamente indeterminada objetivamente, mas se move dentro de um espaço de jogo circunscrito, artisticamente concreto. E deve-se dizer que as obras que carecem completamente ou em grande medida deste [espaço de jogo], apesar de toda perfeição técnica, ainda parecem vazias, enquanto, por outro lado, é característico das grandes obras que esse seu espaço de jogo da indeterminação da interioridade se estenda ainda mais, mais energeticamente aponte para a profundidade do que nas obras médias (LUKÁCS, 1966b, pp. 416-17; 1987a, p. 694).

Dentro do âmbito alargado dessas determinações indeterminadas, portanto, três aspectos necessitam ser levados em conta na recepção – seja como fruição despreziosa, seja no interesse da análise crítica – de objetos estéticos plásticos.

Em primeiro lugar, diferente do que ocorre na cotidianidade, no meio homogêneo dessas artes tudo o que é exterior deve ser reduzido ao visual. Em segundo lugar, algo parecido ocorre também com a interioridade, que perde, assim, “muito de sua particularidade individual”, pois desde o princípio deve ser “alçada a uma atmosfera de determinada generalização”, uma vez que apenas pode ser configurada como vivenciável pela exterioridade conformada plasticamente.<sup>77</sup> No entanto, enquanto:

Na vida, tudo se liga a finalidades práticas concretas, embora às vezes amplamente mediadas – mesmo quando se discutem as questões mais sutis da amizade ou do amor –, em relação à obra de arte, contudo, há uma

---

<sup>77</sup> Distintamente, a marcante singularidade na figuração de personagens literárias, que, como já foi dito, as torna especialmente apropriadas para servir como exemplos éticos, faz da literatura um importante modo de conhecimento das relações sociais, conferindo ao escritor, em relação à sua própria classe, um espaço de jogo mais alargado do que aquele de que goza o cientista social, sobretudo no período da decadência burguesa, para investigar a realidade. Como escreve Lukács: “[...] em si e para si, o espaço de manobra – dentro do qual a mais intrépida sinceridade artística não leva a um rompimento completo e franco com sua própria classe, à necessidade da passagem para o proletariado – é incomparavelmente maior do que nas ciências sociais. A literatura é, no plano imediato, a representação de homens singulares e destinos singulares, que tocam as relações sociais de sua época somente em última análise e, em especial, não precisam necessariamente estar em conexão direta com o antagonismo ‘burguesia-proletariado’” (LUKÁCS, 2016b, p. 124).

suspensão desses pores de caráter teleológico. Naturalmente, as configurações da obra podem se encontrar nas relações recíprocas mais dramáticas, mas, do ponto de vista da prática imediata, o espectador seguirá sendo um mero espectador (LUKÁCS, 1966b, p. 418; 1987a, p. 696).

As artes visuais encontram, assim, contra o fundo vital desse comportamento receptivo que lhes é peculiar, uma disposição mais autêntica do sujeito receptor a tais generalizações. Por fim, em terceiro lugar, a referencialidade em relação ao mundo humano daqueles objetos representados aparentemente em si, resultante da natureza antropomorfizadora da arte, pode adquirir esse “seu teor decisivo pela vivência humana que ocorre dentro”, no caso da arquitetura, “ou ao redor” (LUKÁCS, 1966b, p. 419; 1987a, p. 696), de forma geral, da obra de arte plástica.

Como se pode ver a partir das considerações acima, embora a questão seja protagonizada pelo conteúdo, este é, no âmbito estético, indissociável de sua conformação a partir de um determinado meio homogêneo, o qual, por sua vez, cumpre a função de orientar a vivência receptiva. Uma obra arquitetônica, para seguirmos no exemplo que acaba de ser mencionado, demanda do receptor – até por suas proporções – uma sucessão de vivências do espaço. O mesmo não ocorre com os demais gêneros artísticos, mesmo no âmbito da plástica. De acordo com o autor:

Sim, pode-se dizer que nessas artes [pintura e escultura] a função de orientar é possivelmente ainda mais evidente do que na arquitetura. Pois pertence à essência da arquitetura, que sempre une a configuração artística do espaço à criação de um espaço real para fins sociais concretos, a possibilidade de produzir efeitos evocadores ainda que suas conformações, iniciadas dos mais diversos pontos de partida, por vezes limitem-se a aspectos parciais profundamente distintos. Quadro e escultura, no entanto, prescrevem muito mais imperativamente ao receptor como ele tem de abordá-los, e essa determinação do aspecto geral dita ao mesmo tempo uma sequência mais determinada, ainda que não resumível em regras gerais, daqueles atos individuais de contemplação elevados a unidade sinteticamente visual na vivência conjunta dessas obras, a fim de alcançar uma reprodução receptivamente estética da composição objetiva da obra em questão (LUKÁCS, 1966b, pp. 396-97; 1987a, p. 676).

Ainda ao final do trecho introdutório deste capítulo, comentamos o fato de que as obras de arte plásticas não apenas se veem, mas exigem a contemplação como forma de inculcá-las, subjetivamente, o tempo – no caso, um *quasetempo* – que a matéria não permite expressar plenamente. Além disso, a fim de reconstituir a unidade dialética espaço-temporal, necessária à sua eficácia desfetichizadora, essa

percepção subjetiva deve ser fundamentada sobre uma sólida base objetiva, configurada na estrutura da obra a partir da seleção de um instante que seja fecundo. Ou seja, diversamente do que fazem o decorativismo e o abstrativismo geométrico, isolando-se “do fluxo do tempo” (LUKÁCS, 1966b, p. 398; 1987a, p. 677) em formas esvaziadas de conteúdo, cabe ao artista plástico selecionar um instante no qual se faça apreensível, no meio homogêneo da visualidade, sua essência enquanto momento do movimento, que contém em si uma determinação *de onde-para onde*. Importante notar, contudo, que a ênfase de Lukács recai sobre as obras, como objetividades conformadas, não sobre a intenção da subjetividade criadora, como se pode ler na passagem:

A unidade de contraposições que a pintura e a escultura realizam na criação do seu mundo é, portanto, uma tal suspensão da temporalidade que no presente, o único [tempo] que é configurado, sua essência concreta é preservada como resultado do passado e como ponto de partida para o futuro (LUKÁCS, 1966b, p. 392; 1987a, p. 672).

Por sua vez, “para o sujeito que assim orientado pela obra” musical ou literária “se move no tempo, surgem contradições semelhantes às de qualquer movimento, evidentemente com modificações importantes”, de modo que essas artes, cujo meio homogêneo é predominantemente temporal, “necessitam produzir ininterruptamente uma síntese contraditória de sucessão e simultaneidade, torná-la evocativa” (LUKÁCS, 1966b, p. 400; 1987a, p. 679) em seu *antes*, seu *agora* e sua *perspectiva de futuro*.

Esses passos da estética lukácsiana são amparados em larga medida pelas análises empreendidas por Lessing no *Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia*, um dos textos fundadores da estética moderna, no qual o autor questiona a máxima horaciana *ut pictura poesis*, buscando reconhecer as características próprias a cada um desses tipos de arte a partir de um estudo comparativo entre duas representações artísticas do mito grego, na escultura *Laocoonte e seus filhos* e na literatura, fornecendo parte da matéria para o segundo canto da *Eneida*, no qual Eneias narra, a pedido de Dido, a rainha de Cartago, o cerco a Troia e a tomada da cidade pelos helenos. O texto de Lessing é incitado por uma polêmica contra o historiador da arte Johann Joachim Winckelmann, que, acatando como pressuposto uma datação questionável da obra, advogava sua precedência temporal, além da superioridade artística do grupo escultórico face à epopeia de Virgílio.

Lukács reconhece na obra de Lessing dois temas fundamentais, relativos à contradição produtiva entre as artes plásticas e a literatura, que com o auxílio da textualidade do próprio dramaturgo e crítico alemão nos ocuparemos em expor.

O primeiro tema, mais ligado à especificidade das artes visuais, diz respeito ao conceito de belo e à recusa do momento de plenitude ou consumação do ato como objeto adequado à expressão plástica, a partir do que se preconiza que as representações pictóricas devem se localizar sempre em um “*quase lá*” da ação que as motiva.

Esse argumento de Lessing, endossado por Lukács, constitui um dos pontos altos de seu debate com Winckelmann, demonstrando tanto seu equívoco no estabelecimento da cronologia, segundo a qual a cena esculpida teria servido como fonte de inspiração para a cena narrada, quanto a falácia do juízo daí decorrente. Resumidamente, o veredicto do esteta dava conta de que o poema épico, ao expor detidamente o longo sofrimento do sacerdote quando atacado, junto a seus dois únicos descendentes, pelas serpentes marinhas enviadas por Apolo, consistiria em uma deturpação – artística, evidentemente, mas com conteúdo igualmente moral, ao passo que os traços delicados com que a face de Laocoonte fora gravada no mármore igualmente fixariam sua nobreza, capaz de encarar o arrebatador destino trágico com grande dignidade – da beleza alcançada pela escultura, rebaixando sua figura humana.

Lessing faz questão de frisar a correta “observação que serve aqui de fundamento” para Winckelmann, qual seja, “de que a dor não se mostra no semblante de Laocoonte” esculpido “com aquela fúria que se deveria supor” diante da desgraça que se abate sobre ele e sua família, sobretudo, “dada a [...] violência” (LESSING, 2016, p. 339) do ataque, percebida na retração da musculatura corporal. Acrescenta, aliás, como é comum a outras obras do período a opção por uma expressão facial atenuada, e em casos extremos, o completo encobrimento das feições que se mostrariam deformadas pelo sofrimento, tudo isso sob a justificativa do princípio que regia a escolha do artista visual na estética clássica, conforme escreve ele a respeito da personagem de Agamenon, que na representação do *Sacrifício de Ifigênia* pelo pintor grego Timantes tem seu rosto ocultado pelas mãos:

O que ele não podia pintar, ele deixou adivinhar. Em suma, esse encobrimento é um sacrifício que o artista ofertava à beleza. É um exemplo,

não de como se leva a expressão além dos limites da arte, mas antes de como se deve submetê-la à primeira lei da arte, à lei da beleza (LESSING, 2016, p. 347).

Diante disso, analogamente, ao escultor do Laocoonte não caberia senão:

[...] amenizar o grito em suspiro; *não porque o grito traia uma alma vulgar*, mas antes porque mascara a face de um modo repugnante. Pois rasgue-se em pensamento apenas a boca do Laocoonte e julgue-se! Deixem que ele grite e ver-se-á! (LESSING, 2016, pp. 347-48, grifos meus).

Note-se que na provocação feita por Lessing se apresenta uma nuance em relação ao julgamento emitido por Winckelmann, dissociando a demonstração explícita do sofrimento da insinuação de alguma fraqueza moral, contraponto que o ensaísta aprofunda em um longo excursão no qual analisa o *Filoctetes*, de Sófocles. Na comparação entre a peça e as configurações visuais, ele tece importantes considerações acerca do belo nas artes plásticas, de modo que a lei primária aparece não como *a priori* formal da criação artística que se deve obedecer, mas como resultado necessário da observância da legalidade própria ao material conformado e à vivência estética receptiva – que fique claro, estamos lendo Lessing nos termos de Lukács – por ele engendrada.

Isso nos conduz ao segundo tema do *Laocoonte*, destacado pelo filósofo húngaro, atinente à diferença específica entre os gêneros artísticos. Aqui, por um lado, é reconhecido o caráter de “instantâneo”, no qual o presente – único tempo a que nessas artes visuais se pode dar forma – é representado como resultado do passado e ponto de partida para o futuro. Lessing reconhece, em outras palavras, a unidade de contraposições na criação do mundo na pintura e na escultura como uma superação tal da temporalidade que, na reprodução de um instante fixo, se preserva todavia sua essência concreta como *momento do movimento*, de modo que mesmo na rigidez do mármore, ao contemplar a obra, podemos vê-lo se desenrolar diante dos nossos olhos. Isso, naturalmente, desde que o artista seja capaz de selecionar com precisão:

[...] aquele ponto – em que o observador não capta tanto pelo olhar como adiciona pelo pensar o extremo – ao fenômeno com o qual nós não vinculamos tão necessariamente o conceito de transitório que o prolongamento do mesmo na arte deva desagradar (LESSING, 2016, pp. 350-51).

Afinal, conforme explicara acerca do grupo escultórico:



Se o artista pode utilizar, da natureza sempre cambiante, não mais do que um único momento [...]; se, no entanto, suas obras são feitas não simplesmente para serem olhadas, mas, sim, consideradas, longa e repetidamente contempladas: então é certo que aquele momento único não pode ser escolhido de maneira suficientemente fecunda. *Mas só é fecundo por si aquilo que deixa jogo livre a imaginação.* Quanto mais vemos, tanto mais devemos poder pensar além. Quanto mais pensamos para além, tanto mais devemos crer que vemos. [...] *Quando, pois, Laocoonte suspira, a imaginação pode ouvi-lo gritar*; se, no entanto, ele gritasse, ela não poderia, na sua representação, nem galgar um degrau acima, nem descer um degrau abaixo, sem divisá-lo em estado mais suportável e, portanto, mais desinteressante. *Ela o escuta primeiro gemendo ou já o vê morto* (LESSING, 2016, pp. 349-50, grifos meus).

Vejamos como, no interior das considerações críticas de Lessing, a beleza na arte plástica não se coloca como um conceito vazio, mas desempenha uma função significativa, preservando a vitalidade no fragmento de movimento configurado, pois diante do suspiro de Laocoonte que apenas antecipa o destino trágico que se avizinha, somos levados a projetar mentalmente o desenrolar dos eventos, antes e depois do instante que enxergamos, de um modo que o entalhe de um urro pleno não permitiria.

Mais uma vez, trata-se da distinção entre o reflexo mecânico da realidade objetiva e a mimese estética verdadeiramente realista, na qual não deixa de estar implicada certa dose de imaginação, algo que, já em suas considerações “Sobre a questão da sátira” na literatura, escrito de 1932, durante o período moscovita, Lukács deixara indicado em uma singela nota de rodapé:

Espero ser desnecessário sublinhar que não se entende aqui por método realista um reflexo fotográfico do real. No que se refere ao pensamento, Lênin observa: “Pois, mesmo na generalização mais simples [...], há uma certa dose de imaginação (e é absurdo negar o papel da imaginação mesmo na mais rigorosa das ciências)”. No caso do realismo na arte, a imaginação é igualmente indispensável (LUKÁCS, 2009, p. 191, nota 11).

Posteriormente, no capítulo dedicado à mimese em *A peculiaridade do estético*,<sup>78</sup> Lukács voltará a esse comentário do revolucionário russo, reforçando o papel indispensável da imaginação na apreensão do movimento, embora alerte também contra seu exagero, fonte de possíveis erros de julgamento. Fique, portanto, explícito que o *jogo livre à imaginação* ocorre dentro de um *espaço* delimitado, de modo que a liberdade de que goza o receptor para interpretar não se realiza em

<sup>78</sup> Cf. Lukács (1966b, pp. 18-19; 1987a, pp. 338-39).

abstrato, mas, é a liberdade de, no interior de determinações postas, mover-se, antecipando com o pensamento o que se mostra como simples tendência do movimento, desenvolvido no espaço e no tempo – como o *de onde-para onde*, nas artes visuais, ou na literatura, como a relação entre o *antes*, o *agora* e a *perspectiva de futuro*.

Voltando, portanto, ao texto de Lessing e à beleza plástica, enfatizando, além da expressão facial, o impressionante equilíbrio alcançado entre as três figuras humanas que compõem o grupo escultórico, é preciso apontar que, na literatura, por outro lado, ocorre algo diverso. Assim, ele traz à baila a narração épica do cerco a Tróia, demonstrando, por sua vez, que “o infortúnio de Laocoonte e a destruição” da cidade “não são no poeta duas pinturas” ou, no caso, esculturas “uma ao lado da outra; eles não formam um todo que os nossos olhos possam ou devam abranger de uma só vez” (LESSING, 2016, p. 371). Antes, constituem uma sequência de eventos que escalam em tensão até culminar na sua tomada e queda. Se a vivência estética engendrada pela configuração pictórica assume a forma da contemplação, na literatura, ao menos na narrativa e no drama, segundo Lukács:

O interesse é a forma anímica na qual o meio homogêneo das poesias épica e dramática mergulha o receptor, a qual deve alterar seu comportamento de humano inteiro frente à realidade objetiva no comportamento do “humano inteiramente” tomado pela concreta obra de arte. Se a obra se limita a agarrá-lo, o receptor se comporta com ela como com um fragmento isolado da realidade, isto é, não se entrega ao fluxo da poesia – que, nesse caso, não existe –, não vivencia um “mundo” do poético, uma configurada refiguração da realidade em sua totalidade (*sub specie* do meio homogêneo dado) nem, portanto, [vivencia esteticamente] o problema central da obra concreta (LUKÁCS, 1966b, p. 411; 1987a, p. 689).

Como buscaremos aprofundar nas próximas páginas, o efeito autenticamente artístico não é a mera comoção momentânea, embora a experiência sensível imediata seja, sim, determinante. Nesse aspecto, a forma propriamente estética se diferencia da retórica, que apesar de visar uma finalidade imediatamente prática, produzindo efeito sobre o comportamento humano – e, por isso, prestando-se bem à política –, não necessita, para o convencimento, lançar mão de meios de conformação que apelem à imediatez.

A discussão presentemente travada acerca da missão desfetichizadora da arte, na análise do conteúdo evocado pela mimese, bem como de suas determinações formais, deteve-se, sobretudo, sobre a dimensão objetiva do

fenômeno. Desempenhando sua função social, tanto o comportamento criativo quanto o receptivo contribuem para o processo de humanização do humano, o desenvolvimento de nossos cinco sentidos e sensibilidade, em certa medida educando a percepção a desmascarar e dissolver fetiches. No capítulo final desta dissertação, acompanhando o caminho do pôr estético “De volta à corrente da vida”, título escolhido para ele, nos debruçaremos sobre o efeito catártico em sua repercussão sobre o sujeito receptor, não apenas no momento de fruição, mas especialmente *depois da vivência receptiva*, vislumbrando vasos comunicantes entre a estética e a ética, cujo caráter resolutivo lhe confere maior proximidade à prática cotidiana.

### 3. DE VOLTA À CORRENTE DA VIDA

“Dado que a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta.”

“A literatura na formação do homem”,  
Antonio Candido (2002, p. 83).

Ao remeter à canônica análise de Lessing sobre as diferentes representações do mito de Laocoonte nas artes plásticas e na literatura, conferimos particular atenção a uma passagem na qual o dramaturgo alemão enfatiza que a escolha do escultor por não fixar no mármore o derradeiro grito de horror do sacerdote de Apolo, mas antes um suspiro que tão somente antecipa o trágico destino dele e de sua família, não decorreu da obediência pura e simples a uma convenção estética previamente estabelecida, qual seja, representar apenas o belo. Pelo contrário, no grupo escultórico *Laocoonte e seus filhos*, a beleza alcançada não decorre de um pressuposto formal, mas é resultado da observância da legalidade própria de uma arte cujo meio homogêneo é espacial, na qual o decorrer dos acontecimentos não pode ser figurado mais que em função de um *quasetempo*. Assim, na impossibilidade de, como Virgílio, acompanhar pela narrativa épica o desenrolar dos fatos, o escultor necessita selecionar um momento suficientemente sugestivo e relativamente indeterminado – um *instante fecundo* –, a fim de permitir ao receptor apreender, com o auxílio da imaginação, o movimento *de onde-para onde* latente na cena estática eternizada na pedra.

No campo da crítica de arte, a constatação clarividente de Lessing corrobora a discussão travada por Lukács, em *A peculiaridade do estético*, acerca da categoria da beleza, que o autor húngaro reputa relevante menos em razão de sua significação objetiva na análise dos objetos artísticos do que pela importância que foi atribuída, ao longo da história da estética, ao tratamento “da unidade e da diversidade do belo na natureza e na arte” (LUKÁCS, 1967, p. 263; 1987b, p. 552). Não à toa, os “Problemas da beleza natural” são abordados apenas ao final do único tomo concluído dessa grande obra, caminho inverso, conforme comentamos ainda nas primeiras páginas desta dissertação, ao percorrido pela filosofia da arte idealista.

Dois pontos lhe são particularmente caros nessa discussão, que contesta a assunção da beleza como categoria fundamental do estético. Em primeiro lugar, aquele que diz respeito à permeabilidade entre as esferas estética e ética, bem como os limites entre ambas. Em segundo lugar, a naturalização de fenômenos primariamente sociais contida nas conceptualizações sobre o belo na natureza, na vida social e na história. Questões que tradicionalmente acabaram confundidas, mas que, todavia, conforme nos explica, necessitam ser tratadas separadamente, uma vez que:

Na realidade, a imbricação entre o belo e o bom, por um lado, e a concepção de fenômenos primariamente sociais como se fossem [fenômenos] da natureza, ou mesmo contrapostos ao social, por outro, são em si coisas bastante diversas e devem ser reconduzidas aqui à sua real natureza objetiva; ao fazê-lo é necessário decompor, contra as noções tradicionais da estética, a aparente unidade desse complexo objetivo [do belo] (LUKÁCS, 1967a, p. 264; 1987b, p. 553).

É, sobretudo, o primeiro aspecto, concernente à penetração de princípios estéticos no âmbito dos problemas éticos e, de modo mais geral, as considerações acerca da relação entre ética e estética, que interessam à nossa investigação e serão discutidos ao longo deste último capítulo, dedicado sobretudo à exploração da dimensão subjetiva da vivência estética receptiva. Afinal, quando nos interrogamos sobre o que essa vivência pode devolver à vida cotidiana, é forçoso reconhecer que, em sua peculiaridade, a arte não possui uma dimensão prática que a vincule mais imediatamente à cotidianidade. Contudo, no cumprimento de sua missão social, oferece um conhecimento do mundo humano essencial ao comportamento ético, que tal como Lukács entende, por ser um campo resolutivo, constitui um momento de maior concretude do ser social, posto que se dirige à própria realidade humana, não apenas à sua mimese.

Como já foi apontado ao traçar um panorama das constelações categoriais em *A peculiaridade do estético*, no tópico “A necessária descompressão”, o reconhecimento da peculiaridade e da legalidade própria que rege cada uma dessas esferas não implica a existência de fronteiras intransponíveis, pelo contrário, conforme argumenta, entre eles se estabelecem instâncias de transição gradual. Contudo, ainda que a própria vida por vezes ofusque os limites entre o ético e o estético, ela de modo algum os suprime, nem sequer admite, enfatiza o marxista húngaro, que à margem dessas águas eventualmente turvas sejam erigidos

empreendimentos filosóficos assentados sobre a identificação plena das duas esferas.

Reconhecendo, não obstante, a longevidade de tais tendências do pensamento que propagam a confusão entre ambas nos termos de uma estetização da vida ética, Lukács alerta:

Quando, no pensamento humano, determinadas concepções objetivamente falsas possuem uma vitalidade tenaz, um ímpeto cada vez novo de renovação, sua fonte raramente é o simples erro de uma individualidade extravagante; um erro assim, ainda que cause ligeira sensação entre os contemporâneos, mais cedo ou mais tarde, cai inevitavelmente no esquecimento. Quando se trata de refutar teorias que sempre e novamente se reproduzem, é necessário antepor à crítica propriamente dita o intento de descobrir a fonte desses erros na própria vida, na estrutura da própria esfera de que surgem (LUKÁCS, 1967a, p. 265; 1987b, p. 554).

Interessa, portanto, reconhecer o fundamento real da extrapolação. Em outras palavras, analisar como momentos e categorias estéticos penetram em reflexões de caráter predominante ético – mas não apenas nas considerações éticas, também nas religiosas e metafísicas – mesmo entre aqueles pensadores que manifestam expressamente desconfiança diante dos fenômenos artísticos.

Antes, porém, ressaltemos que assim como o estético não se fundamenta em uma essência antropológica, mas constitui um fenômeno histórica e socialmente determinado – em cujo curso de desenvolvimento é possível localizar a emergência da categoria da beleza na Idade de Ouro helênica, como consequência estética de uma forma de vida da camada nobre da sociedade, a qual (graças à escravidão antiga, diga-se de passagem) tendo o ócio como fundamento da cultura pôde se apresentar como encarnação de um “ideal estético’ do comportamento prático” (LUKÁCS, 1967a, p. 267; 1987b, p. 556), notadamente, do bom, conduta que ademais encontra a resolução completa da vida individual na comunidade, dando origem assim, finalmente, a uma arte que se pudesse considerar bela –, também:

[...] a necessidade de uma ética, por mais primitiva que seja, apenas se apresenta com o desenvolvimento das classes. Apenas sobre essa base surgem, de fato, obrigações sociais que já não coincidem mais diretamente às necessidades e aos interesses imediatos dos indivíduos, mas que inclusive podem se contrapor a eles. O dever, tanto em sentido jurídico quanto em sentido moral, não nasce, pois, sem a dissolução do comunismo primitivo, com o estabelecimento das classes (LUKÁCS, 1966a, p. 116; 1987a, p. 101).

Embora se deva informar que, diversamente do que ocorre no direito (ou mesmo nos casos do costume e da convenção), o comportamento ético não pretende a imposição de uma ordem exterior, coercitiva, mas que seu mandamento moral aja desde a subjetividade do indivíduo, manifestando-se externamente em suas atitudes. A aspiração humana de que o preceito ético corresponda ao *núcleo mais íntimo da personalidade*, e daí irradie sobre os afetos e emoções, sobre os desejos e ideias, sobre suas ações – resumidamente, a identidade entre essência e aparência – constitui, portanto, a essência da eticidade.

Se bem essa contraposição essencial entre os preceitos éticos e o indivíduo particular da cotidianidade, exemplarmente formulada na ética kantiana, abrigue certo dilaceramento da personalidade, uma vez que “moral ou ético, o mandamento internalizado deve ser realizado pela própria vontade, pela própria força da pessoa interessada, vencendo as resistências que os afetos, os preconceitos etc. dessa mesma pessoa a ele opõem”, Lukács não deixa de notar que:

[...] do ponto de vista daquela classe cujos interesses – no sentido mais amplo – estão representados por certa moralidade ou ética, quanto menos tensões internas, cisões, colisões etc. seus mandamentos causarem nas pessoas individuais, quanto mais fortemente agirem desde dentro [como] expressão orgânica e desimpedida das pessoas em questão, tanto melhor (LUKÁCS, 1967a, p. 266; 1987b, p. 555).

Ora, não custa lembrar que uma classe é formada de indivíduos singulares, de modo que, no limite, essas duas dimensões compartilham um mesmo ensejo de superação da dualidade e unidade da personalidade – a harmonia entre a vida ética e o comportamento cotidiano. Do ponto de vista da classe, isso significa diminuir a tensão entre os indivíduos e os interesses (classistas) representados na moralidade ou ética de determinada fração; já para o indivíduo, trata-se da correspondência entre seus princípios íntimos e as atitudes que manifesta.

Assim, não parece estranho que a busca empreendida na cotidianidade por compatibilizar convicção e conduta encontre nas doutrinas da arte uma expressão conceitual que lhe pareça servir, pois a própria estrutura da mimese artística – onde interno e externo, forma e conteúdo, caráter e destino conformam uma unidade sensível e significativa manifesta, ainda que em tensionamento – evoca a tensão entre interioridade e exterioridade eticamente apreendida.

Esse é o teor, aliás, de um poema lírico de Goethe citado por Lukács ao tratar, no seu décimo capítulo, dos “Traços gerais da relação sujeito-objeto na estética”, e que parece inspirá-lo a reformular a máxima, já aludida por aqui, com a qual Matthew Arnold definiu a poesia, afirmando que o comportamento estético é, “a um só tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 465; 1987a, p. 740). Porque convém comentá-lo sucintamente, a partir das considerações lukácsianas, seguramente, embora adicionando alguns apontamentos próprios, reproduzo abaixo o poema completo, no idioma original:

Und so sag' ich zum letzten Male:  
Natur hat weder Kern  
Noch Schale;  
Du prüfe dich nur allermeist,  
Ob du Kern oder Schale seist!

„Wir kennen dich, du Schalk!  
Du machst nur Possen;  
Vor unsrer Nase doch  
Ist viel verschlossen.“

Ihr folget falscher Spur;  
Denkt nicht: wir scherzen!  
Ist nicht der Kern der Natur  
Menschen im Herzen? (GOETHE, 1988, p. 508).

Com Goethe, Lukács aprendeu que “o que na vida prática chamamos de conhecimento do humano se baseia, na maioria dos casos – especialmente na medida em que se torna consciente –, em uma aplicação espontânea de analogias” (LUKÁCS, 1966a, p. 55; 1987a, p. 47). Eximindo a configuração lírica da espontaneidade, típica do comportamento cotidiano, esse poema fornece um bom exemplo do quanto o pensamento analógico, por sua “frouxidão e elasticidade” – devastadoras na ciência – constitui “um terreno favorável para a comparação artística” (LUKÁCS, 1966a, p. 57; 1987a, p. 48) e o reflexo antropomorfizador da realidade objetiva.

Permeado de termos botânicos, disciplina que despertou profundo interesse por parte do escritor alemão, o “*Ultimatum*” se organiza em torno da relação entre *Kern*, núcleo (ou ainda cerne ou miolo...) e *Schale*, casca, comparando o mundo natural à vida social humana. Embora aspectos bem marcados na fisiologia das plantas, conforme dizem os versos, *A natureza não tem cerne/ Nem casca* como partes dissociáveis de sua constituição. Note-se como a palavra central do poema,



*Kern*, é envolvida pela rima *Male... Schale* como por uma “casca”, transfigurando na forma poética seu conteúdo.

Ainda na mesma estrofe, em seguida à constatação sobre a natureza, e até o seu final, o poema se volta diretamente ao leitor, agora revestido de um apelo ético à constituição do *humano inteiro*, que, segundo Lukács, afronta os rigorosos postulados da moral kantiana. Esse tom é reforçado pelo contraste entre o simples dado natural e o reconhecimento de que, em sociedade, interioridade e expressão exterior, essência e aparência, constituem momentos distintos, confrontando o interlocutor humano com a exigência – trata-se, afinal, de um *ultimato* –, de reiteradamente comprovar sua integridade, mais do que isso, decidir-se por ela. Afinal, como sugere a questão posta na última estrofe, com a qual se encerra o poema, o miolo, na natureza, sua substância, não equivaleria ao que levamos, como essência do ser, no coração? Analogia que a rima interna entre as sílabas tônicas (não consonante) de *Kern* e *Herzen* parece reforçar.

O recurso ao poema nos auxilia a ver com maior nitidez como a questão da relação entre essência e aparência, fundamental para abordar a relação entre ética e estética – e, precisamente em razão disso, como veremos no próximo tópico, “A alma inteira em movimento”, analisar as considerações lukácsianas sobre a catarse –, se coloca tanto no nível da estrutura (da obra de arte ou, já com mais nuances, do comportamento ético) quanto de sua matéria.

Aqui nos defronta o problema da contemplação da subjetividade – como subjetividade humana – por si própria, sintetizada no imperativo *conhece-te a ti mesma*, não como divagação solipsista, mas máxima que assume forma e conteúdo determinados a cada nova situação vital, cada novo modo de objetivação. No caso que nos ocupa, da objetividade estética, deve-se ter em mente que ela:

[...] está e permanece inseparavelmente ligada à particularidade [*Partikularität*] da subjetividade criadora, assim como a vivência da obra não pode romper com a particularidade do sujeito receptor. Ao mesmo tempo, em ambos há uma elevação acima dessa mera particularidade: preservando a assinatura de sua qualitativa singularidade, desaparece deles, ou pelo menos é empurrado para segundo plano, tudo aquilo que na própria vida tende a transformar essa singularidade em ser fechado em si mesmo [*Abgesperrtsein in sich selbst*], aquilo que em sentido socialmente pejorativo é subjetivo – tudo aquilo que ergue uma barreira entre o eu e o mundo ou que meramente recobre superficialmente o mundo com cores de uma qualidade particular sem penetrar em seu núcleo. O caminho que leva daqui de volta a si mesmo [...] é em essência um caminho da subjetividade meramente particular da personalidade imediatamente dada para a

realização da generidade [humana] no próprio eu. Visto a partir do sujeito, trata-se de um processo que simultaneamente purifica e intensifica, enriquece e aprofunda (LUKÁCS, 1966b, pp. 288-89; 1987a, pp. 577-78, grifos meus).

Pode-se dizer que o movimento realizado pelo sujeito lírico no poema de Goethe acima reproduzido caracteriza bem aquela que Lukács considera a necessidade absoluta do pôr estético: encontrar, com base em um reflexo dialético da realidade objetiva – que dissolva, como vimos no nosso capítulo anterior, aqueles momentos do mundo aparential que constituem simples adições subjetivas à natureza dos fenômenos, ou seja, fetichizações – a relação humana que com essa realidade se estabelece. A descoberta, por sua vez, produz um abalo tal sobre a subjetividade receptiva – efeito ao qual, no próximo tópico, chamaremos com todas as letras *catártico*, abordando mais detidamente a concepção lukácsiana acerca dessa categoria – que a modifica: *purifica e intensifica, enriquece e aprofunda*.

Ao empreender essa busca, “o comportamento ético e o estético se encontram em uma relação recíproca íntima, ainda que complicada e contraditória” (LUKÁCS, 1966b, p. 471; 1987a, p. 746), pois os motivos que conduzem à investigação da correta relação subjetiva com a objetividade dizem respeito tanto às exigências da atividade prática, da ação em qualquer nível, quanto à sua relevância para o comportamento ético, evitando igualmente as “quixotadas” e o filisteíssimo.

Por seu próprio caráter imanente e antropomorfizador, o reflexo estético refigura a luta entre essas tendências reais conferindo à figura humana centralidade maior do que efetivamente ocorre na vida. Daí que grandes personagens literárias sejam facilmente transformadas em modelos éticos, e que a própria natureza estética propicie a penetração de suas categorias no campo da ética. Contudo, sublinha nosso autor, a possibilidade dessa penetração de modo algum implica que isso forçosamente aconteça.

Façamos um breve retorno ao primeiro capítulo de *A peculiaridade do estético* para recordar que, na contramão do idealismo subjetivista, cujas categorias são concebidas como “resultados de alguma enigmática produtividade do sujeito”, Lukács nelas reconhece “formas constantes e gerais da própria realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966a, p. 57; 1987a, p. 49). Ética e estética, portanto, refletem um mesmo conteúdo, conformado pelas mesmas categorias, muito embora – e essa diferença é crucial – articuladas de maneira distinta no interior de cada um desses complexos categoriais.

O primeiro exemplo trazido à baila é o par essência e aparência, precisamente em razão da aproximação entre a estrutura das obras de arte – na qual forma e conteúdo tendem preponderantemente à unidade, ainda que mantendo certa contraposição, fazendo com que essência e aparência coincidam – e o sentido da conduta ética – como busca de certa harmonia entre interioridade e exterioridade –, já exposta acima.

Contudo, conforme explica o autor, enquanto “esteticamente, a aparência recebe seu valor ao expressar adequadamente e de modo sensível-evocativo, nos casos individuais elevados à tipicidade, a essência como uma segunda imediatidade” (LUKÁCS, 1967a, pp. 268; 1987b, p. 557) de ordem simbólica – aspecto que será melhor caracterizado mais adiante, no último tópico deste capítulo, “*Nostra causa agitur*” –, tornando a conformação decisiva para a sua eficácia, na esfera ética, a conformidade entre essência e aparência não pode ser mais do que aproximativa, de modo que a forma não pode ser alçada, como ocorre na arte, a critério imediato de valoração.

Enquanto na arte “essa identidade” entre a aparência exterior e seu conteúdo interno “recebe no reflexo estético uma intensidade ainda maior em razão da função da forma artística de orientar as vivências receptivas” (1966b, p. 484; 1987a, p. 758), do ponto de vista ético, pelo contrário, a forma consiste em um produto secundário, sendo, além disso, acessória, de sorte que apenas *a posteriori* pode eventualmente a decisão singular adquirir um significado simbólico, conquistando relativo grau de generalização.

Não se trata, pois de nenhuma oposição absoluta entre ética e estética nem, mais precisamente, entre a estrutura da obra de arte e o agir ético. “No entanto”, diz ele:

mesmo com a maior aproximação concebível, não devem ser ignoradas as importantes diferenças, mesmo as contradições. Elas resultam do fato de que o estético é um modo determinado de *reflexo da realidade*, enquanto o ético é ele próprio, por outro lado, realidade: a realização prática da essência humana em suas interrelações com seus semelhantes (LUKÁCS, 1967a, pp. 268-69; 1987b, p. 557).

Dado seu caráter decisório, a busca pela aproximação entre essência e aparência na ética encontra o limite intransponível da proximidade máxima entre intenção e ação. Diversamente da obra de arte, que encerra em si um pequeno

mundo fechado, uma ação consumada em suas motivações e desdobramentos últimos – algo que a expressão da poética latina *in medias res*, relativa à unidade trágica, tão bem caracteriza – não podemos controlar todas as cadeias causais postas em movimento ao escolher entre alternativas postas no mundo real.

Sob esse aspecto, de maneira mais geral, o estético se distancia taxativamente da cotidianidade, enquanto a ética, mesmo consistindo em um momento do ser social destacado da atividade cotidiana, permanece sendo fundamentalmente uma prática que se realiza no mundo, e por maior que seja a objetividade do sujeito no momento de preparação para uma decisão – assim como Lukács a entende, a ética não prescinde do conhecimento da realidade objetiva, comportando inclusive um caráter pseudodesantropomorfizador – o ato ético nunca ultrapassa esse instante único.

Não obstante, certas filosofias idealistas concebem uma teleologia hipostasiada na ética, concepção que conduz à tese da onipotência da ideia, em outras palavras, da “ilimitada validade da unidade de ideia e realidade, a total penetração da realidade pela ideia como critério último e decisivo”, a qual, contudo “tem forçosamente que acarretar uma uniformização do heterogêneo” (LUKÁCS, 1967a, p. 272; 1987b, p. 560). Nessa zona de indistinção entre as esferas do ser social, onde o heterogêneo é homogeneizado e *todos os gatos são pardos*, as peculiaridades inerentes a cada esfera são suplantadas em nome de uma ordenação hierárquica dos diferentes complexos. Conforme nos explica ele:

[...] toda filosofia idealista se vê obrigada a ordenar de um modo primariamente hierárquico as relações dos diversos aspectos da realidade e dos modos humanos de comportamento em relação a ela, ordenação na qual a proximidade com a ideia, o distanciamento em relação a ela etc. se convertem necessariamente em determinações decisivas da natureza e o valor de cada elemento (LUKÁCS, 1967, p. 272; 1987b, p. 561).

Pouco importa se essa ordenação atua a favor da arte, contra a natureza, como no caso de Hegel, ou, ao contrário, enaltece o “belo natural” ante o “belo artístico”, a exemplo de Kant e, antes dele, Platão.

O embate travado contra a homogeneização do heterogêneo e os perigos da hierarquização entre os distintos âmbitos da vida, bem como a defesa de que a peculiaridade específica de cada esfera não corresponde a uma ordenação valorativa entre elas, é, em certa medida, além disso, um acerto de contas com seus

próprios escritos de juventude, nos quais a mera vida da experiência cotidiana era rebaixada em nome de uma substantiva *vida* ética, como vimos na Introdução a este trabalho, vivenciada na forma estética – o que nos conduz a uma problemática intimamente relacionada à questão da essência e da aparência, como se pôde notar ao longo das presentes considerações, a saber, o problema da relação entre forma e conteúdo.

Em que pese a prática ética consistir em uma *realidade*, como se disse anteriormente, o âmbito dos problemas éticos é capaz de acolher em si a recusa resolvida da vida cotidiana. Tal orientação metodológica é intensificada naquelas teorias que operam uma cisão entre uma espécie de caos informe, encontrado ao rés do chão da cotidianidade e a suprema “forma pura”, que seria encontrada na arte – a qual, uma vez completamente destituída de conteúdo, em casos extremos facultava a contemplação estética da catástrofe ou mesmo do crime. Exemplo disso é o escritor inglês Thomas de Quincey, capaz de registrar o gozo diante de um incêndio já acontecido, pois “simplesmente atribui o passado à estética, reduzindo o terreno da ética – de um modo praticista-pragmático – ao presente, à ação imediata” (LUKÁCS, 1987b, p. 565), suprimindo assim o elemento ético que fornece conteúdo ao efeito propriamente estético.

Em menor intensidade, é o que ocorre também em certas tendências formalistas, representadas, por exemplo, na figura de Shaftesbury, esteta e filósofo moral inglês, que julgava se deparar na vida cotidiana com conteúdos amorfos, reconhecendo algum grau de configuração formal somente nas atividades ética e estética, e associando, além disso, o conceito de forma à ideia de beleza. Ainda que fundamentalmente equivocada, Lukács compreende a posição, embora, contra ela, reconheça a universalidade da categoria, demonstrando ademais que a forma é sempre a conformação de um conteúdo determinado. Diz ele:

[...] toda teoria do conhecimento que seja um pouco reflexiva sabe perfeitamente que forma e conteúdo são conceitos correlativos, que não há conteúdo sem forma nem forma sem conteúdo, e que, portanto, uma proposição que se limite a dizer que tal ou qual coisa está conformada, que tem forma, não diz absolutamente nada acerca do objeto se não for determinado antes com exatidão o quê da forma e o como da conformação (LUKÁCS, 1967a, p. 273; 1987b, p. 562).

Assim se destrói igualmente o argumento que restringe a noção de conformação ao belo. O que a estética idealista faz, ao identificar os conceitos de

forma e de beleza, é retirar da esfera estética toda a negatividade que ela pode comportar, pois também os sentimentos e atitudes que o juízo ético rejeita comparecem, como matéria da representação artística, gozando de igual autoridade, pois:

[...] é característico da forma estética que os conteúdos vistos eticamente como extremamente opostos, ao serem colocados nos lugares apropriados do respectivo “mundo” estético, avaliados pelo partidarismo tanto elementar quanto consciente da formação estética de acordo com o seu teor, podem ser esteticamente eficazes da mesma maneira (LUKÁCS, 1967a, p. 273; 1987b, p. 562).

Como portadora do típico, a arte acolhe em si não apenas as virtudes humanas, como todos os seus vícios. Tanto a figuração do bem quanto a do mal podem alcançar igual efeito estético, sem que isso implique, quanto ao receptor, nenhuma deformação de caráter – isso, é claro, sem perder de vista o fato de que “no próprio ato do reflexo está inseparavel[mente] contido o momento de tomada de posição positiva ou negativa frente ao objeto esteticamente refletido” (LUKÁCS, 1966a, p. 260; 1987a, pp. 230-31), em relação, portanto, à realidade objetiva mimeticamente conformada. Partidarismo imanente à configuração que se impõe, nas autênticas obras de arte realistas, mesmo a despeito da intenção e consciência criadora.

Na ética, pelo contrário, o exemplo necessita ser essencialmente positivo, uma vez que nela não ocorre a mera conformação mimética do mundo circundante, mas se expressa um juízo sobre a relação forma-conteúdo na própria realidade objetiva, algo que em casos-limite, como o da ética kantiana, chega a destruir “radicalmente toda relação forma-conteúdo procedente da vida cotidiana”, para colocar “em seu lugar outra diametralmente contraposta” (LUKÁCS, 1967, p. 274; 1987b, p. 562), do que emerge o modo peculiar como sistemas éticos podem se comportar em relação à estrutura da cotidianidade, chegando inclusive a tratá-la como inexistente, mesmo que sua sombra permaneça sempre presente, embora apenas por oposição.

É fato que o próprio pôr estético pode igualmente confrontar outras estruturas, o que ocorre em relação ao *antes* e *depois* da vivência estética receptiva. Nesse caso, porém, não se opõem realidades uma contra a outra, como acontece no comportamento ético, mas são contrastadas refigurações do real. Assim, ainda

que defrontada com a experiência sensível do repugnante ou da crueldade, a subjetividade receptiva inteiramente tomada pelo meio homogêneo de um tipo de arte determinado não abandona suas *convicções sãs*, pois:

Em ambos os estágios complementares da receptividade propriamente estética [antes e depois], está engajado o humano inteiro do sujeito, que se encontra na vida e que nela atua, razão pela qual as categorias da prática – incluindo as da ética, mas é claro não apenas estas – devem ter uma preponderância em seu pensamento e sentimentos. Por outro lado, seria igualmente incorreto isolar a decisão ética da existência normal do humano inteiro, por mais que o ato de realizá-la se destaque da vida cotidiana (LUKÁCS, 1967a, p. 274; 1987b, p. 563).

Ainda que durante a fruição se suspenda toda a prática imediata da cotidianidade, a vivência estética receptiva permanece sendo um elemento da vida social humana, que mantém o sujeito vinculado ao seu mundo circundante. Logo, mesmo diante da obra de arte, envolvido por ela:

O receptor não deixa de se fazer a pergunta, embora na maioria das vezes o faça de forma inconsciente: até que ponto o mundo é humano? Ao se fazer essa pergunta, ele pensa, por um lado, no mundo da obra de arte e, por outro, no seu próprio mundo. É o abalo causado por essa pergunta que Lukács chama de *catarse* (HELLER, 1968, p. 225, tradução minha).

No tópico abaixo, nos dedicaremos mais diretamente ao momento da recepção estética, procurando expor, ao analisar as formulações lukácsianas acerca da *catarse* como uma categoria geral da estética, a estrutura desse abalo e seu conteúdo, sem deixar de nos interrogarmos acerca das possíveis repercussões do efeito estético – questão decisiva na determinação da essência da arte pela filosofia desde a *Poética* aristotélica – sobre o pensamento e comportamento cotidianos.

### 3.1 A alma inteira em movimento

“Nenhuma palavra/ nenhum discurso/ – nem Freud, nem Martí –/ serviu para deter a mão/ a arma/ do torturador/ Mas quando uma palavra escrita/ na margem na página na parede/ serve para aliviar a dor de um torturado/ a literatura tem sentido.”

“XIV”, Cristina Peri Rossi (2019).

“Se podemos considerar a *Estética* de György Lukács como a continuação de uma grande tradição, é precisamente porque ele rompe com as estéticas acadêmicas, porque a arte não o interessa como uma coisa isolada, porque ele busca definir, como todos os grandes filósofos desde Aristóteles até Hegel, passando por Diderot e Kant, a função social que a arte desempenha na história da humanidade e na vida humana em geral, o caráter que lhe permite formar parte autônoma da história e da vida ao mesmo tempo.”

Agnès Heller (1968, p. 221, tradução minha).

Conforme já mencionado em outras oportunidades, no corpo de *A peculiaridade do estético* são travados sucessivos debates com a tradição filosófica, bem como com a filosofia contemporânea a Lukács, predominantemente no campo das teorias estéticas, mas não só. Uma das principais discussões, estruturante dessa monumental obra inacabada, se desenvolve contra as concepções idealistas que concebem estético como inerente à essência antropológica, diante do que o marxista húngaro se ocupa em determinar a gênese e a função social do pôr estético no interior do próprio desenvolvimento humano.

Mesmo ao se valer de categorias já estabelecidas ao longo da história da arte, ele nunca as toma como *a priori*, sem demonstrar sua origem e determinação na própria vida cotidiana. Assim, no bojo dessa mesma discussão, nosso autor questiona, como acabamos de ver no trecho introdutório do presente capítulo, a assunção da beleza como categoria fundamental da estética, fazendo inclusive ressalvas quanto à sua pertinência na análise crítica de objetos artísticos.

Tendo-as em mente, ainda que por contraste, em negativo, é possível notar na reconstituição das considerações tecidas a respeito da relação entre ética e estética, especialmente aquelas dedicadas ao problema da forma e do conteúdo, a maneira pela qual uma correlação corrente na história da filosofia da arte, estabelecida entre o belo, como a forma estética por excelência, e o bom, conduta



ética exemplar, o que no limite acarretaria restringir o efeito estético ao gozo de caráter adesista, é descartada como vínculo entre ambas as esferas.

Pelo contrário, tal como o compreende Lukács, a arte, sem perder seus vasos comunicantes com a prática ética, acolhe as figuras renegadas pelo juízo ético, sem que isso implique uma aprovação da conduta, afinal, a própria estrutura da obra, como vimos, toma partido em relação ao agir humano e às relações que estabelecemos com nossos semelhantes e o mundo circundante.

Esse conjunto de apontamentos preliminares se mostrarão bastante pertinentes no curso deste tópico, dedicado à concepção lukácsiana de *catarse*, no qual trataremos tanto do momento da recepção, no qual o efeito da obra se manifesta no sentido mais imediato, quanto de suas repercussões *depois das vivências receptivas*, sobretudo porque, conforme Lukács adverte:

Só conseguimos lançar alguma luz sobre esse complexo de problemas com a ajuda de alguns exemplos; seu papel na vida é muito mais amplo, mais ramificado e mais abrangente do que pode ser sistematicamente tratado em uma estética; é muito mais um caráter ético do que estético (LUKÁCS, 1966b, p. 505; 1987a, p. 777).

A questão, portanto, é situar a receptividade estética dentro do contexto mais geral da vida humana – algo que Lukács considera faltar à maioria das estéticas modernas –, e em especial, quanto à *catarse*, reconhecer o fato de que, antes de se consistir em uma categoria da arte, trata-se de um *momento constante e significativo da vida social*. Daí decorre que, ao abordar a recepção das obras de arte, a fim de estabelecer sua diferença específica em relação aos esquemas receptivos da cotidianidade e mesmo da ciência, faz-se necessário considerar, além da imediata eficácia estética, tanto o seu *antes* quanto o seu *depois*, tendo vista a função social desempenhada pela arte.

A consideração desses dois momentos, prévio e posterior à vivência estética receptiva, se destina a evitar duas ordens de problemas na sua correta compreensão. Um primeiro problema é ignorar que o sujeito receptor vem sempre da vida cotidiana, tratando-o como *tabula rasa*, visão que acarreta, ademais, suprimir o espaço de jogo que a própria obra lhe oferece, concebendo a recepção como uma atividade meramente passiva.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Apesar disso, pode-se encontrar afirmações afins nos trabalhos de um importante comentador da obra lukácsiana, como é o caso de Guido Oldrini (2015), cujo argumento referi na Introdução.

É um fato que, para a eficácia do efeito catártico, se faz preciso que também ao sujeito receptor, assim como deve ocorrer ao artista durante o processo criativo, se possa aplicar o “conceito da *nicht mehr partikuläre Persönlichkeit*”, circunstância na qual o “indivíduo [...] deixa de ficar dobrado sobre si mesmo”, superando a mera particularidade, para chegar “ao efetivo controle dos afetos e paixões e a um domínio sobre as circunstâncias externas” (TERTULIAN, 2010, p. 28), condizente com a dimensão ética inerente à concepção lukácsiana de catarse. Ainda assim, é igualmente verdadeiro que a multiplicidade subjetiva do *antes* da vivência receptiva é decisiva para determinar qual aspecto dessa *objetividade* – conforme me ocupei em demonstrar no tópico “Jogo livre à imaginação” – em larga medida *indeterminada* afetará com maior intensidade o receptor, além de indicar o grau de consciência (lançando mão dos termos schillerianos, poderíamos dizer o nível de sua educação estética) com que vai se pôr frente ao conteúdo artisticamente conformado.

Evidente que, em razão da própria dimensão objetiva da evocação mimética, à qual nos dedicamos durante todo o segundo capítulo, “É preciso dizer *sim* ao mundo”, a produção artística enquanto tal é um momento dominante em face do comportamento receptivo, mas tanto em um quanto no outro, cabe ao sujeito, respectivamente, criador ou receptor, lançar-se *à corps perdu* no mundo – circundante ou artisticamente configurado – e no gênero humano, pois:

[...] dentro do sujeito criador é decidido onde e como devem ser colocadas as linhas divisórias, postas separações e sínteses unificadoras etc. a fim de realizar, em sua objetividade – sem destruir seu autêntico em-si – uma refiguração vívida do humano e de suas ações. Nesse sujeito criador, é decidido em que nível se realiza a unidade da qualidade puramente subjetiva e da verdade histórico-social, se permanece um mero reflexo da particularidade [*Partikularität*] ou se evoca as formas de vida mais amplas da subjetividade (da família à humanidade). E é claro que na subjetividade receptiva – *mutatis mutandis* – devem ocorrer processos de natureza semelhante, embora com a diferença qualitativa de que o sujeito aqui não é confrontado com uma realidade que primeiro deve ser formada artisticamente, mas é submetido aos efeitos irradiados por uma obra já formada que orienta as vivências (LUKÁCS, 1966b, pp. 282-83; 1987a, p. 572).

Diante do acima considerado, segundo Lukács, o esquema receptivo no âmbito estético deve igualmente abranger o momento anterior à vivência estética receptiva propriamente dita, evocada pela imanência da configuração com a qual o receptor se defronta como uma *segunda imediatidade*, pois, segundo nos conta:

O reflexo estético assume como princípio próprio essa unidade da unidade e da diversidade, assim como sua imediatidade. Contudo, como dissemos várias vezes, sua imediatidade é nova, é uma segunda imediatidade, na qual a representação aparential das camadas hierárquicas essenciais, a interação entre o acaso e a necessidade, apresentam-se em maior ou em menor medida – segundo as leis do gênero e até mesmo segundo as personalidades dos artistas – tal como são na vida; sua imediatidade se preserva, assim, nesse nível superior da organização consciente, mas exerce nela e através dela uma função orientadora emerge significativa e sensivelmente à superfície o que está mais profundo e oculto no conteúdo vital (LUKÁCS, 1966b, p. 528; 1987a, p. 798).

Imediatidade da configuração estética que, por sua vez, o receptor deverá confrontar, de volta à vida cotidiana, com o reconhecimento imediato de seu próprio mundo circundante, o que nos leva a um segundo problema, a saber, o equívoco de reduzir a eficácia estética ao efeito imediatamente vivenciado na recepção.

Ao determinar a receptividade na esfera estética, portanto, Lukács salienta, além da importância de considerar o *antes*, a necessidade de incluir também o momento posterior à fruição, no qual se pode verificar uma novidade qualitativa, a saber, a alteração das capacidades vivenciais do sujeito, ampliadas ou aprofundadas pela experiência sensível da realidade objetiva refigurada na obra de arte, pois, conforme explicita ele:

A segunda imediatidade do reflexo estético faz dessa abundância aparentemente desordenada e do mesmo modo unidade aparentemente composta de maneira mecânica e violenta [que é a extensividade da experiência cotidiana – C.P.], o que é em si e que, na própria vida, no mais das vezes, apenas tendencialmente se realiza: um microcosmo orgânico, no qual a própria legalidade interna do movimento e a do mundo circundante social, que orienta o modela cada um deles, convergem racionalmente, mesmo que essa razão se mova contraditoriamente, abarcando a possibilidade de uma intensificação até a contraposição trágica. [...] *por meio de tal refiguração da realidade sub specie de completude e inteireza, a catarse surge no receptor, cujo abalo o torna perspicaz e clarividente em relação a esse “mundo”, cuja entrada em sua alma o meio homogêneo força e mantém.* Em tudo isso há necessariamente uma experiência do mundo circundante humano e, sobretudo, de si mesmo (LUKÁCS, 1966b, p. 530; 1987a, pp. 800-01, grifos meus).

Algumas centenas de páginas antes de se dedicar ao problema da catarse, mas de todo modo pavimentando o caminho para tais generalizações, Lukács aborda as “Questões preliminares da subjetividade estética” recorrendo inicialmente a uma passagem de Friedrich Gottlieb Klopstock, considerada pelo filósofo húngaro a expressão precisa da necessidade social subjacente à arte, e que nos oferece o título do presente tópico desta dissertação. Diz o poeta alemão que, nas grandes obras, aquilo que já conhecemos – ou de cuja existência suspeitamos – nos é

apresentado com tal intensidade que *põe a alma inteira em movimento*. Suscitam, destarte, uma ação, mesmo que interior, no sujeito receptivo, diferentemente do que ocorre em relação à obra dos “poetas comuns”, os quais “devem querer que levemos com eles uma vida de plantas” (KLOPSTOCK apud LUKÁCS, 1966b, p. 205; 1987a, p. 504), inerte e, para recordarmos o ultimato lírico de Goethe, irresoluta no que diz respeito à questão ética essencial, que confere o conteúdo central da vivência estética – ser casca ou núcleo, aparência ou essência.

É preciso, portanto, que, por efeito da obra, pelo qual o sujeito estético se encontra inteiramente tomado no momento da recepção, seu conteúdo repercute também sobre a integridade do sujeito que se vê de volta à cotidianidade. Assim, na própria estrutura da receptividade estética se coloca a necessidade de estabelecer a devida relação entre a experiência da obra de arte e a vida cotidiana que lhe segue, realizando, de certo modo, o caminho inverso do processo de criação artística.

Explico melhor essa inversão de percurso. Enquanto o artista busca, na composição, a coincidência entre forma e conteúdo – condição, aliás, da eficácia estética –, a dupla determinação da recepção implica o reconhecimento, pelo sujeito, da relação entre esses dois elementos distintos, pois, embora, por um lado, o caráter da vivência receptiva seja predominantemente de conteúdo, essa vivência, por outro lado, apenas se torna propriamente estética quando evocada pela forma. Pensemos, por exemplo, como o metro regular e ritmado, quase uma marcha, do *I-Juca-Pirama*, de Gonçalves Dias, nos leva imediatamente para a atmosfera bélica da disputa entre tribos indígenas, apesar da paisagem natural que abre o poema e talvez pudesse sugerir um idílio; ou, então, lembremos as breves notas feitas há pouco, a propósito do *“Ultimatum”*, de Goethe, ao qual retornaremos em breve.

Ambos os exemplos poéticos dão conta da onipotência da conformação, que, embora na análise literária possamos verificar com nitidez, comprovando-o pela escansão dos versos ou pela decomposição do esquema de rimas, em um esforço consciente de compreensão racional da estrutura formal da obra, parece na leitura ou escuta de quem verdadeiramente vivencia esteticamente os poemas simplesmente desaparecer, uma vez que a função da forma artística é tornar o conteúdo imediatamente apreensível pela mera experiência sensível. Não à toa, durante o segundo capítulo desta dissertação, se bem foi abordada a determinação formal da vivência estética pelo específico meio homogêneo de sua configuração,

nos ocupamos ainda mais detidamente de seu conteúdo, caracterizando a essência desfetichizadora da arte autêntica.

Retomamos aqui uma questão já levantada anteriormente neste mesmo terceiro capítulo, a qual diz respeito à diferença entre as estruturas da obra de arte e da cotidianidade. Enquanto a estética idealista a aborda apontando a arte como domínio da forma, e circunscrevendo a cotidianidade ao campo do conteúdo, a realidade mesma, defende Lukács, as distingue pela diversidade qualitativa que assume, em cada um desses momentos do ser social, a relação entre forma e conteúdo. Assim, é possível dizer que:

A diferença crucial entre vida e arte a esse respeito é: primeiro, a continuidade efetiva na vida, tanto em si mesma quanto, sobretudo, do ponto de vista da consciência individual, não é planejada, enquanto a obra de arte é criada com planejamento para despertar tal continuidade. Em segundo lugar, na vida, o humano é obrigado – sob pena de perecer – a reagir ativamente às impressões que lhe chegam, enquanto se defronta com a obra de arte como algo imutável, como um mundo objetivo em relação ao qual ele apenas pode e deve ser receptivo. [...] Em terceiro lugar, e isso é de grande importância para o que será tratado agora – o humano da cotidianidade se encontra em um vórtice de tendências heterogêneas, enquanto aqui o meio homogêneo da obra de arte (do tipo de arte, da arte) cujo efeito [por ele] sofrido canaliza suas vivências desde o início em uma determinada direção [...]. Ele é assim circunstancialmente transformado de humano inteiro da cotidianidade no “humano inteiramente”, cujas habilidades ativas e passivas são, já desde o início, dirigidas em uma determinada direção por uma tal concentração, mediadas pelo meio homogêneo, pelo fluxo de todas as vivências para esse leito do rio, por sua reelaboração nele (LUKÁCS, 1966b, pp. 362-63; 1987a, pp. 646-47).

Interessa notar como a metáfora do rio reverbera ao longo de toda essa obra volumosa, fixando como imagem a formulação conceitual da interação ininterrupta entre o pensamento e a prática cotidianos e as formas superiores de reflexo e reação à realidade objetiva, instâncias de transição entre as esferas que tais doutrinas estéticas formalistas rejeitam.

Encarada na perspectiva do pluralismo de princípio das manifestações artísticas, se já comentamos a gênese dos diferentes meios homogêneos do estético no leito da cotidianidade e os pressupostos de sua eficácia desfetichizadora, cumpre ainda destacar devidamente sua função social, tão somente aludida em momentos anteriores, de formação da percepção e da sensibilidade, caracterizando-a agora como a busca por alcançar um ideal de *omnilateralidade* do gênero humano.

Por seu caráter ideal, evidentemente, a omnilateralidade humana experimentada na vivência dos pequenos mundos esteticamente conformados não

pode ser mais do que aproximativa, e além disso realizável apenas na totalidade arte, de modo que as obras individuais não se “complementam” entre si em sentido literal, mas como configurações miméticas unitárias e fechadas, oferecem a cada vez, na vivência estética, uma experiência total de aproximação à omnilateralidade – dito em outras palavras, o *depois* se torna um novo *antes*, mas não sem alguma cautela, afinal:

[...] o receptor não refina sua sensibilidade se todas essas experiências permanecem na vivência estética e não irradiam de modo transformador sobre o depois dessa vivência; e será sempre um doutrinário e um pedante quando intentar aplicar imediatamente essas experiências à vida (LUKÁCS, 1966b, pp. 530-31; 1987a, p. 801).

O filósofo húngaro, como se tem repetido, critica energicamente, em momentos e em razão de aspectos distintos, a cisão operada por essas tendências teóricas, particularmente por aquelas de talhe kantiano, entre o estético e a *vida ativa*, ignorando seu caráter social. É o próprio autor quem nos recorda, ainda nos passos iniciais de *A peculiaridade do estético*, que:

[...] o avanço da sociedade desenvolve gradualmente sistemas de objetivação que, embora possuam uma decidida autonomia da vida cotidiana, estão, contudo, em interrelação ininterrupta e cada vez mais rica com ela, de modo que não podemos nem sequer imaginar nossa própria vida cotidiana sem essas objetivações (LUKÁCS, 1966a, p. 82; 1987a, p. 71).

No entanto, como também vimos, particularmente ao expormos o embate ao jdanovismo, no tópico “Sorte em tempos de catástrofes”, Lukács igualmente se volta contra aquelas correntes que buscam associar a arte a tarefas sociais imediatas.

Ao discorrer, no décimo-quarto capítulo, sobre “O ciclo problemático do agradável”, ele aborda a noção de desinteresse estético, apresentada na *Crítica da faculdade de julgar*, a partir da qual Kant demarca a posição da arte tanto em relação ao agradável – em nível “inferior” – quanto em relação à moral – em nível “superior” – ambos marcados pelo interesse. Ainda no início desta dissertação, fizemos menção à validade (relativa) que Lukács lhe confere, por reconhecer corretamente a ausência de finalidade prática imediata na atividade artística, mas não deixa de interpor que mesmo nos demais âmbitos, inclusive na vida cotidiana, ocorrem momentos de suspensão do “interesse”, ainda que não se possam converter em uma supressão definitiva.

O decisivo, todavia, é que o meio homogêneo promove justamente uma suspensão intensiva das finalidades práticas imediatas da vida, sem, contudo, privar a arte de uma função social. Se isso é mais evidente do ponto de vista da criação artística, podendo ser atestado com maior ou menor grau de precisão a partir de depoimentos e considerações do punho dos próprios artistas que buscaram refletir a respeito do seu trabalho,

[...] a imediatidade da vivência puramente receptiva parece falar a favor de Kant, pois na entrega imediata ao efeito de uma autêntica obra de arte parecem efetivamente se silenciar todos os interesses da vida cotidiana (LUKÁCS, 1967a, pp. 211-12; 1987b, p. 503).

Não se trata de uma mera aparência, ele salienta, pois é de fato necessário, para a eficácia estética, que o humano inteiro da cotidianidade se encontre inteiramente mergulhado no meio homogêneo a fim de que se estabeleça uma relação real entre o sujeito estético e seu objeto, a obra de arte.

A questão, contudo, não é negar esse momento de suspensão, mas reconhecê-lo em seu caráter provisório, sem inferir erroneamente, como fazem os defensores da *arte pela arte* ao considerar apenas as determinações negativas da receptividade estética, que a ausência de finalidade prática imediata priva a vivência estética de produzir qualquer efeito, por mais mediado que seja, sobre a vida cotidiana. Afinal, como argumenta o filósofo húngaro:

[...] em toda essa variabilidade ilimitada da relação da vivência estética com o seu depois, há algo em comum, a saber, que, em essência, não é o objetivo prático imediato humano, que durante a vivência estética foi suspenso, que primariamente muda; a mudança – visível ou completamente subterrânea, tornando-se consciente ou permanecendo inconsciente – afeta sobretudo o humano inteiro, sua relação e comportamento frente ao mundo, à vida, à sociedade, e somente quando esse efeito é suficientemente forte é que decorrem daí pores de finalidade concretos alterados, isso é, que também no sentido imediato de conteúdo possam ser mediados junto às consequências causadas pela vivência de uma determinada obra, as quais, contudo, de modo algum precisam ser necessariamente diretas. Mesmo que a influência de uma obra tenha sido durante muito tempo predominantemente político-publicística, como a exemplo dos romances de [Nikolai] Tchernichevski, já destacados, seu efeito não consiste tanto em uma simples reprodução intelectual, emocional e prática do teor da obra, mas antes no efeito posterior mais mediado do comportamento humano típico e na continuação dessas tendências para o desenvolvimento de um tipo humano, cuja motivação preliminar, possivelmente exemplar, foram esses romances, mas cujo teor essencial está enraizado nas lutas concretas do tempo, nas quais os humanos envolvidos estão concretamente comprometidos como homens inteiros da vida (LUKÁCS, 1966b, pp. 537-38; 1987a, p. 807).

Importa insistir nessa reserva quanto ao caráter da interrelação entre vivência estética e vida cotidiana, uma vez que a relação entre o efeito estético e o comportamento ético, se não é imediata, conseqüentemente, tampouco é inequívoca. Isso de modo algum a suprime, apenas joga luz sobre a multiplicidade das possíveis conseqüências da vivência estética receptiva, inclusive a possibilidade de que a catarse seja tomada em sentido inverso, chegando mesmo a uma *pura negatividade moral*, como tende a ocorrer em momentos de crise dos sistemas éticos.

Seja em razão do surgimento de novos parâmetros que inicialmente pareçam contraditórios, seja porque as normas já estabelecidas se mostrem ruins, esses limiares históricos impactam tanto a produção artística quanto a recepção. Afinal, a validade geral da catarse como critério decisivo e princípio determinante da arte autêntica, além de assegurada pelas específicas funções evocativas da forma, reside prioritariamente no conteúdo evocado, a saber, os dilemas, de fundo ético, enfrentados pelo gênero humano em seu tempo presente.

Já no derradeiro capítulo de *A peculiaridade do estético*, nosso autor voltaria a se debruçar sobre a questão, apontando que:

De acordo com a natureza concreta das situações históricas, por vezes pode ocorrer que virtudes se mostrem como vícios e vícios, como virtudes, porque os humanos, para poder atuar corretamente nas condições dadas, têm que desenvolver ou inibir, em si mesmos, qualidades que, consideradas isoladamente, produzem neles determinadas deformações, mas que são imprescindíveis para a execução de suas tarefas históricas e, portanto, éticas no sentido básico da ação ética. Apenas através dessa dialética a figura humana poeticamente conformada pode representar verdadeiramente sua época, e apenas assim podem tais figuras produzir nos sujeitos receptores uma catarse fecunda e educá-los na autoconsciência, deixá-los ser verdadeiros cidadãos de seu tempo (LUKÁCS, 1967a, p. 573; 1987b, pp. 832-33).

Isto posto, Lukács se ocupa, por sua vez, da descrição positiva do efeito catártico, na qual efetivamente jaz sua peculiaridade, não como invariável passagem do *páthos* ao *ethos*, como o descreveu Lessing, mas, valendo-se ainda da fórmula do dramaturgo alemão – que se lerá entre aspas –, consistindo antes em “um abalo tal da subjetividade do receptor que suas paixões atuantes na vida adquirem novos conteúdos, uma nova direção, de modo que, assim purificadas, se convertam no fundamento anímico de ‘disposições virtuosas’” (LUKÁCS, 1966b, p. 508; 1987a, p. 779), as quais preparam o humano inteiro da cotidianidade para novas formas de



vida em um mundo, como vimos, *adequado à sua humanidade*, imanente à própria realidade objetiva, ao qual a arte confere expressão clara. Ou, dito ainda de outro modo, mundo que existe como possibilidade latente, ao qual a arte dá voz.

Tais determinações positivas da catarse reforçam o enlace necessário entre as vivências estéticas receptivas e o seu depois, sem, contudo, deixar de notar que:

Seja um poema de amor ou uma natureza morta, uma melodia ou uma fachada arquitetônica: [a arte] confere expressão à história como referente ao humano; o que de outra forma poderia ter sido e permanecido um acontecimento mudo, facticidade estupidamente aceita, assim recebe sua *vox humana* claramente audível, dizendo a verdade do momento histórico para a vida humana. Sim, além disso, esse tornar-se voz tem algo que ainda mais diretamente o impulsiona para frente. Em outros contextos, falamos sobre o fato de que a arte é capaz de reagir produtivamente ao que social e historicamente está presente apenas em germe, e [sobre] como pertence à sua essência estética levar o que é por ela apreendido à completude da forma, o que está meramente *in statu nascendi* é capaz de fazer com que a configuração pareça mais forte, mais convincente do que poderia parecer o original vital que ele reflete. Há um sistema capilar infinitamente ramificado de relações que conduzem da vida à arte e da arte à vida; um sistema capilar cuja importância para o desenvolvimento da consciência humana, das classes, das nações mal conhecemos em seus contornos mais grosseiros (LUKÁCS, 1966b, p. 541, 1987a, p. 810).

Assim, por mais imprescindível que seja, o efeito catártico não pode ser resumido ao momento singular, aliás, no próprio Aristóteles, nunca foi. Recuperando uma tradição filosófica que articula a arte ao seu papel social, Lukács demonstra o retrocesso representado, de modo geral, pelas estéticas modernas quanto à questão, uma vez que é possível encontrar um *tertium datur* aos dois falsos extremos referidos acima – os quais poderíamos reputar sumariamente formalista e pragmático – já na Antiguidade, mesmo considerando o quanto as formulações teóricas sobre a arte pospuseram-se à prática artística, pois:

Inclusive em seus maiores representantes, como Aristóteles, a filosofia da arte aparece sempre *post festum*, e seus principais resultados, como ocorre precisamente em Aristóteles, têm sido a fixação conceitual de algum nível já alcançado pelo desenvolvimento da arte (1966a, p. 224; 1987a, p. 197).

Antes, portanto, de compreender o passo de Lukács em direção à generalização da categoria da catarse, convém salientar que a *Poética* aristotélica não é uma normativa ou elenco de técnicas e motivos poéticos a serem convencionalmente seguidos, mas uma síntese produzida a partir da análise de procedimentos, estruturas e temas de um cânone já bem estabelecido – formado, no

caso da tragédia, em cuja estrutura Aristóteles apreende o efeito catártico, pela tríade Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Embora incontestavelmente vinculada ao gênero trágico, o que não deixa de expressar um julgamento do filósofo estagirita, que o considerava o mais elevado entre os tipos de poesia, na própria obra aristotélica há elementos para a generalização da catarse como categoria estética, aplicável não apenas aos demais gêneros poéticos como às outras artes. Lukács remete à *Política*, onde se podem encontrar apontamentos acerca do papel formativo que tanto a poesia quanto a música poderiam desempenhar, mas encontra seu mais importante fundamento na própria estrutura da obra de arte, que contém em si a possibilidade de, em razão do efeito evocativo, repercutir sobre a vida do receptor, influenciá-lo de algum modo.

Não custa lembrar que, a seu tempo, Aristóteles foi apelidado de *o leitor*, epíteto que fazia referência justamente à sua relação com o teatro e os textos dramáticos. Logo no início do trecho da *Poética* destinado ao tratamento da catarse (1453b), ele destaca a desejável prevalência da concatenação dos acontecimentos que compõem a ação dramática sobre a encenação da peça na consecução do efeito estético, como podemos ler:

Certamente o pavor e a compaixão podem ser gerados a partir do espetáculo, mas também *podem surgir da própria trama dos fatos, o que é primeiramente requisitado e característica do melhor poeta*. Com efeito, é preciso compor o enredo de tal modo que, mesmo sem o assistir, aquele que escuta o desenrolar dos acontecimentos efetuados possa ser tomado pelo pavor e pelo compadecimento, como ocorrerá com todo aquele que for afetado pela escuta do mito de Édipo (ARISTÓTELES, 2017, pp. 117-18, grifos meus).

Os argumentos até então apresentados, no entanto, parecem se ater às artes cujo meio homogêneo é predominantemente temporal. Resta ainda, portanto, fundamentar a aplicabilidade da categoria da catarse não apenas para a arte em geral, mas, em particular, para as artes plásticas. Reparemos, com esse fim, no elemento estruturante da trama trágica, que fornece a condição de possibilidade do efeito catártico, a íntima identidade entre o herói e seu destino. Dito de outro modo, o dilema – questão basilar da eticidade, conforme já mencionado – de que a aparência dos atos corresponda à essência vital.

Desta vez, o argumento não parte das teorias estéticas, mas da própria manifestação artística; é Goethe quem, através da poesia (e em que pese a

necessária cautela que se deve tomar ao transformar relações esteticamente apreendidas em generalizações conceituais), fornece o fundamento filosófico que permite reconhecer a catarse igualmente no âmbito da visualidade. De acordo com nosso autor:

A ideia da identidade entre interno e externo já nos é familiar [...]. E a ninguém surpreenderá agora a consequência de que *aquela relação com o mundo que ajuda o humano a formar em sua personalidade um verdadeiro núcleo está relacionada do modo mais íntimo com essa maneira de considerá-la*; assombrará ainda menos a tese de que esta maneira de contemplar o mundo tende ao estético, que a obra de arte oferece precisamente o único reflexo do mundo em que essa tendência pode chegar a uma realização completa. O próprio Goethe formula essa referencialidade ao humano, a centralização nele do mundo objetivo, usando termos que ultrapassam o estético e que precisamente por isso, mas apenas por isso, não são sempre filosoficamente sólidos (LUKÁCS, 1966b, p. 506; 1987a, p. 778, grifos meus).

Como pudemos ver ao ler o “*Ultimatum*”, no apelo à aproximação entre interioridade e exterioridade se expressa uma relação *visual* com o mundo de caráter predominantemente ético, não como conduta subjetivista, que fique claro, mas como prática social. Ao mesmo tempo, trata-se de um modo de considerar a realidade que, ao intentar recompor a unidade entre forma e conteúdo, *tende ao estético*. A esse respeito, escreve Lukács:

Com isso, Goethe coloca o fundamento filosófico de nossa generalização da catarse para a arte em geral e para a arte plástica em particular. Pois se a relação visual humana com os objetos naturais, com seu conjunto, é uma relação ética [...], então no efeito que produz sua refiguração artística se tem uma comoção à qual, com fundamento, se pode chamar ética (LUKÁCS, 1966b, p. 507; 1987a, pp. 778-79).

Retomando agora o princípio do pluralismo na esfera estética, a validade da categoria para a diversidade dos gêneros e expressões artísticas se justifica, do ponto de vista formal, pelo intuito de aproximação à omnilateralidade, que necessita abranger todos os sentidos; feita, naturalmente, a ressalva de que a comoção provocada inevitavelmente será, em função das configurações de uma dada obra particular, do gênero em que se compõe e da multiplicidade dos receptores individuais, qualitativamente diversa em cada caso. Já quanto ao conteúdo, a generalização pode ser comprovada em vista da alternativa liricamente formulada por Goethe, ser núcleo ou ser casca.

Posto em termos mais gerais, esse conteúdo da vivência estética receptiva inclui, como momento ineliminável, o desvelamento objetivo da essência humana, social e historicamente determinada, como descobrimento – fundamentalmente plástico – do núcleo vital, mas igualmente uma decisão subjetiva em relação aos dilemas experimentados pelo gênero humano em determinado *hic et nunc*, no sentido de uma crítica da vida. Movimento, diga-se de passagem, particularmente familiar à estrutura das composições líricas.

Que Lukács, então, se valha predominantemente de exemplos poéticos – da lírica de Goethe, bem como o “Torso arcaico de Apolo”, de Rainer Maria Rilke, que leremos logo mais – para a fundamentação filosófica da generalização da catarse, em especial, do caráter visual da relação ética evocada pelo efeito estético, pode ser explicado com o recurso a um pequeno escrito teórico, datado do início da década de 1950, destinado a abordar “A característica mais geral do reflexo lírico”. Nesse texto absolutamente singelo, mas perspicaz, contrapondo-se a toda uma tradição da teoria dos gêneros que assume a lírica como expressão pura da subjetividade criadora, ele busca demonstrar que:

[...] o comportamento do poeta lírico é, indissociavelmente, ativo e passivo, ou seja, ele ao mesmo tempo cria e reflete. Com efeito, o caminho que leva do fenômeno à essência, da superfície à lei, só pode ser percorrido de modo ativo. Mas esta atividade não suprime de modo algum o caráter fundamental de todo o processo, ou seja, o de ser um reflexo da realidade objetiva (LUKÁCS, 2009, p. 247).

Conforme argumenta, o traço distintivo da lírica em relação aos gêneros épico e dramático, é que a subjetividade criadora não apenas se faz visível no conteúdo, mas confere dinâmica à própria forma, organizada em torno do *eu* em seu mergulho na objetividade. Assim, o gênero lírico confere expressão poética a um fato da vida que constitui, ademais, o fundamento do efeito catártico, qual seja:

[...] a totalidade do real só pode ser apreendida (gradualmente) por nós quando a dialética objetiva de fenômeno e essência e a dialética subjetiva de nossa penetração na essência são concebidas como indissolivelmente ligadas uma à outra (LUKÁCS, 2009, p. 247).

Acompanhemos esse aprofundamento em busca da essência – questão ética que se estabelece como uma determinada relação visual com a realidade objetiva – no “Torso arcaico de Apolo”, de Rilke, que, para nossa sorte, ganhou

pelas mãos de Manuel Bandeira, grande poeta e conhecedor das convenções de versificação, não somente em língua portuguesa, uma excelente versão:

Não sabemos como era a cabeça, que falta,  
de pupilas amadurecidas. Porém  
o torso arde ainda como um candelabro e tem,  
só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim, a curva rara  
do peito não deslumbraria, nem achar  
caminho poderia um sorriso e baixar  
da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera  
pedra, um desfigurado mármore, e nem já  
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida  
como uma estrela; pois ali ponto não há  
que não te mire. Força é mudares de vida (RILKE apud BANDEIRA, 1993,  
p. 361).

A tradução tem para nós grande serventia, porque além da proximidade semântica ao original, buscou ao máximo preservar a estrutura dos versos, ainda que, a fim de adaptar o poema à prosódia e à sintaxe brasileiras, os decassílabos tenham sido alongados, traduzindo-se em versos alexandrinos, de doze sílabas, o que de todo modo manteve a métrica nobre do soneto italiano, cuja estrutura composta por dois quartetos e dois tercetos forneceu tradicionalmente a forma poética da reflexão dialética por excelência.

Encadeados do início ao fim por sequências de *enjambements* – no original, além de um primeiro bloco, formado pelos dois quartetos, entre os dois tercetos há apenas um ponto-e-vírgula; mantendo-os vinculados por uma mesma sentença –, esse recurso de estilo nos conduz a uma leitura com poucas interrupções, fortalecendo uma imagem visual contínua que, colados ao sujeito lírico, vai se formando diante de nós e para nós. A interlocução com a segunda pessoa do discurso, aliás, é direta e, além disso, íntima, recorrendo no alemão ao pronome informal.

Retirado de seu lugar de origem e impactado pela passagem do tempo e pelos processos históricos, o torso arcaico de Apolo com que nos defrontamos não passa do fragmento de uma antiga estátua divina. O olhar atento, contudo, reconstitui sua figura esculpida, de caráter profundamente humano, corpóreo e mesmo sensual – a arte, afinal possui uma “orientação humanizadora que projeta o

céu sobre a terra” (LUKÁCS, 1966b, p. 385; 1987a, p. 665) –, em todo caso, como bem marca a escolha de tempo verbal, não mais que hipotética, mas nem por isso menos real, pois nos é devolvido pela própria objetividade estética, na qual *ponto não há/ que não te mire*. Relação visual mútua entre sujeito receptor e objeto estético que, uma vez estabelecida, como efeito catártico, repercute na forma de um imperativo enfático que não é coerção exterior, mas conclusão a que chega pela vivência sensível e ganha a forma de uma convicção íntima: *Du mußt dein Leben ändern*. Com todo o peso que o verbo modal *müssen* confere à dicção alemã, e que se busca traduzir com o recurso ao substantivo, *Força é mudares de vida*.

Como já se disse ainda no início do presente tópico, antes de ser uma categoria estética, a catarse é um momento constante e ineliminável da cotidianidade, de modo que, na arte, ela se apresenta como uma vivência condensada e intensificada de situações que ocorrem na própria vida, e é nela que pode ser encontrado o fundamento filosófico para sua generalização:

Pois se a relação visual humana com os objetos naturais, em seu conjunto, é ética [...], do mesmo modo irrompe no efeito que sua refiguração artística evoca um abalo com justeza caracterizável como ético. Imediatamente se mesclam a comoção do receptor quanto ao novo, que a respectiva individualidade da obra nele provoca, a um concomitante sentimento negativo: um arrependimento, mesmo um tipo de vergonha por nunca ter percebido na própria vida, na realidade, algo que tão “naturalmente” se apresenta na configuração. Pensamos que não seja preciso explicar em detalhes que esse contraste e essa comoção abrangem uma anterior visão fetichizada do mundo, sua destruição por meio de sua imagem desfetichizada na obra de arte e a autocrítica da subjetividade (LUKÁCS, 1966b, p. 507; 1987a, p. 779).

Uma determinação categorial tal da essência do efeito estético nos leva, junto ao marxista húngaro, a reconhecer “em um grande artista e moralista” – não em sentido vulgar, obviamente – “como Brecht, a preservação do núcleo da catarse”, que se mantém “claramente visível, por mais profunda que seja sua desconfiança frente a qualquer eficácia meramente emocional da arte” (LUKÁCS, 1966b, p. 514; 1987a, p. 786). Mais do que isso, no projeto artístico do dramaturgo alemão, com quem apesar das polêmicas iniciais, construiu ao final da vida uma relação afetuosa,<sup>80</sup> Lukács acredita encontrar, pese toda diferença que possa haver entre os

---

<sup>80</sup> Para uma análise comparativa entre ambas as posições, permeada de notas biográficas sobre a amizade tardia entre os dois, cf. “Distanciamento ou catarse? (Sobre as divergências entre Brecht e Lukács)”, de Nicolas Tertulian (2016a, pp. 275-96).

dois escritores, um axioma comum ao do soneto de Rilke – o imperativo *precisas mudar de vida* –, que ele assim analisa:

Rilke deu certa vez a descrição poética de um torso arcaico de Apolo. O poema culmina [...] no apelo da estátua ao observador: *Du mußt dein Leben ändern*. O enriquecimento e o aprofundamento que toda autêntica obra de arte plástica evoca, pelo qual – diga-se de passagem – a sensibilidade artística humana é despertada e desenvolvida, é dificilmente imaginável sem uma tal comparação [de caráter desfetichizador, supracitada – C.P.], e isso seja ela apenas um sentimento complementar pouco consciente, seja sua acentuação emocional mais fortemente ou mais fracamente efetiva (LUKÁCS, 1966b, pp. 507-08; 1987a, p. 779).

No entanto, que o problema ético constitua o núcleo da vivência estética receptiva, não significa que seja impossível encontrar resoluções éticas que não se fundem na emoção, pelo contrário. Se para o próprio caráter evocador da mimese artística, como ao longo desta dissertação temos visto, “o que é decisivo é que os humanos são movidos pelos fatos e acontecimentos da própria vida” (LUKÁCS, 1966b, p. 73; 1987a, p. 387), não é de se estranhar a possibilidade de que a experiência cotidiana ampare inclusive decisões éticas ainda mais definitivas do que aquelas alentadas pelas obras de arte.

Não obstante, longe de invalidá-la, tal constatação apenas fortalece a preocupação lukácsiana em resguardar a liberdade da arte frente às demandas imediatas e doutrinas, sejam elas morais, políticas ou religiosas, a fim de que cumpra sua missão social. Assim considerado, o comportamento estético não se coloca como uma prática finalista em si mesma, mas antes um meio para o desenvolvimento humano – mais uma lição aprendida pelo nosso autor com a literatura realista de Goethe, à qual remeteremos logo adiante.

Dessa mediação intrincada entre vida e arte trataremos, no último tópico desta dissertação, ao abordar o decurso milenar que conduz à autonomização da esfera estética em relação à religião, afastando-se das projeções transcendentais. Precedendo as considerações finais, nele iremos explorar os apontamentos de Lukács acerca da contribuição peculiar que, a partir da conquista da imanência pelo reflexo antropomorfizador, o estético dá à emancipação humana.

### 3.2 *Nostra causa agitur*

“[...] a revolução tem por fim a construção humana do homem; as artes, dentre as quais a literatura, pensam o homem em sua construção. O pensamento que investiga os ligamentos entre literatura e revolução move-se, pois, na rota pela compreensão dos momentos recíprocos de ideação e efetivação do fazer homem do homem [...]. Nessa sua atividade por excelência, ou trabalho primordial, pela tensão entre si mesmo e os outros – extremos de um mesmo ser – brota a demanda ética, a interrogação pelo dever-ser [...]. Assim, revolução, ética e arte – construção humana do humano [...] – comparecem, em suas peculiaridades, na malha efetiva de um complexo unitário, indissolúvel em sua existência.”

J. Chasin (1989, p. 10).

“– Perdoa-me – disse Wilhelm, rindo –, começa pela forma, como se ela fosse o fundo; mas, em geral, com todas essas somas e todos esses balanços, as pessoas se esquecem do verdadeiro resultado da vida.”

*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*,  
J. W. Goethe (2006, p. 53).

Falávamos, há pouco, que apesar dos dilemas éticos constituírem, em última instância, o conteúdo do efeito catártico nas autênticas obras de arte, no mais das vezes, as decisões éticas não decorrem da comoção esteticamente vivenciada, mas se fundam em acontecimentos que têm lugar na própria vida cotidiana. Esse fato, uma vez constatado, não implica um rebaixamento na função social desempenhada pelos pores de tipo estético, pelo contrário, diz respeito à sua peculiaridade em relação à prática ética – a diferença entre a realidade objetiva e sua mimese. “Em todo caso”, argumenta nosso autor:

é também visível aqui que a generalização das finalidades surgidas a partir da suspensão do interesse prático imediato na estética não tem como seu objeto a realidade em si, mas o mundo humano, o mundo objetivamente existente tal como ele se relaciona com os humanos (LUKÁCS, 1966b, p. 334; 1987a, p. 620).

Em momentos diversos, nas considerações tecidas até então, tratamos da perda do caráter finalístico como um dos aspectos decisivos na separação entre a arte e o comportamento mágico. Neste derradeiro tópico, dando um passo adiante, voltaremos nosso olhar para a autonomização da esfera estética em relação à religião, um processo longo e, segundo Lukács, ainda em curso



contemporaneamente, no qual o estético tanto conquista sua autonomia quanto a possibilidade, facultada pela imanência peculiar ao seu reflexo antropomorfizador, de desempenhar um papel emancipatório para a humanidade.

Desse modo, junto a Lukács, buscaremos aqui “precisar em que medida e de que modo o destino histórico das artes contribui para que se destaquem com plena clareza as suas determinações esteticamente decisivas”, sem perder de vista que:

O estético deve ser considerado como um fenômeno histórico-social não apenas em sua gênese, como em todo o curso de seu desenvolvimento; remetemos aqui meramente ao fato, já considerado várias vezes, de que a estrutura da individualidade da obra de arte tem que ser sempre de natureza histórica, tanto pelo conteúdo quanto pela forma. É um mero preconceito – recente – a ideia de que haja na arte (e na ciência) uma contraposição entre a consumação imanentemente artística (e científica) e a função social (LUKÁCS, 1967a, p. 369; 1987b, p. 649).

Em outros termos, é um equívoco assumir que haja uma oposição excludente entre a autonomia que confere ao reflexo estético seu caráter peculiar e o reconhecimento da necessária repercussão do efeito estético evocador sobre o sujeito depois da vivência receptiva, ainda que sua eficácia não seja direta nem consciente, a qual, além disso, se manifesta como “uma tendência, uma intenção que chega à expressão na totalidade da obra estética” (LUKÁCS, 1967a, p. 370; 1987b, p. 650), constituindo seu próprio teor, não como um posicionamento exterior à conformação.

Uma vez mais, Lukács busca um *juste-milieu* entre dois “falsos extremos”, por um lado, os defensores de *l’art pour l’art*, por outro, as posições propagandísticas, não importa onde se situem no espectro ideológico, pois:

Desde o ponto de vista de nossa problemática é indiferente que as conformações assim surgidas sejam rebeldes ou apologéticas a respeito do estado da sociedade em cada caso; de todo modo, essas obras não demonstram sua realidade e sua verdade desde dentro, não com seus próprios meios para o reflexo estético, mas apegando-se a uma confirmação estética trazida de fora (LUKÁCS, 1967a, p. 372; 1987b, p. 652).

Afinal, o influxo entre a experiência sensível propiciada pela vivência estética e a atividade prática na vida cotidiana, relações que passam, sobretudo, pelas instâncias de transição entre a receptividade no âmbito artístico e o comportamento ético, preservam, todavia, seu caráter mediato. Conforme apontava nosso autor

ainda nos escritos preparatórios para a redação da *Estética*, enquanto a prática ética atua sobre a realidade objetiva:

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 (LUKÁCS, 2018, p. 268).

Com isso em mente, caracterizaremos a função social desempenhada pela arte, compreendendo a supracitada *generalização das finalidades* não como um fim em si mesmo, mas como um *meio para o desenvolvimento*, seja da personalidade individual, seja do gênero humano, uma vez considerado “o lugar central que o momento da humanidade ocupa na essência do estético” (LUKÁCS, 1966b, p. 299; 1987a, pp. 587-88), particularmente, no nosso caso, encarado pelo prisma do comportamento receptivo.

Esse é um aspecto ao qual Lukács confere especial atenção, no âmbito da crítica literária, quando analisa, ainda na década de 1930, o grande romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, cuja publicação termina por representar um marco não apenas para o gênero romanesco mas, de modo geral, na história da literatura, em razão da originalidade do estilo narrativo, ao mesmo tempo pausado e impactante.

O crítico marxista, naturalmente, não aborda a questão em perspectiva estritamente formal, mas comparando as alterações promovidas pelo escritor, ao longo do processo criativo, na estrutura do enredo, credita-o à correta compreensão do papel desempenhado pela arte na vida humana, particularmente naquele momento histórico determinado – o que confere, além disso, caráter realista ao romance. Assim, ao comentar as principais mudanças operadas entre a versão preliminar e a versão definitiva do *Wilhelm Meister*, escreve ele:

[...] o problema do teatro e do drama domina inteiramente o primeiro esboço. O teatro representa aqui mais exatamente a libertação de uma alma poética da estreiteza prosaica e pobre do mundo burguês. [...] Na versão posterior, o problema se amplia para a relação entre a formação humanista da personalidade inteira e o mundo da sociedade burguesa. Quando, em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o protagonista toma a decisão definitiva de ir para o teatro, ele formula as perguntas assim: “De que adianta eu fabricar um bom ferro se meu interior está cheio de limalhas? De que me serve pôr ordem em um país se sempre estou em desacordo comigo mesmo?”. E o motivo de sua decisão vem a ser sua anterior noção de que, sob as condições sociais dadas, o desdobramento

pleno de suas capacidades humanas só lhe poderia ser possibilitado pelo teatro. Aqui, portanto, o teatro e a poesia dramática são apenas *meios* para o desdobramento livre e pleno da personalidade humana. A essa concepção do teatro corresponde perfeitamente que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* vão além do teatro em sua ação, que para Wilhelm Meister o teatro não seja uma “missão”, mas apenas um *ponto de passagem* (LUKÁCS, 2021b, p. 62).

O rigor na seleção pré-artística, conforme já se disse nestas páginas e agora se pode depreender da análise de um objeto literário concreto, cumpre uma função imprescindível para assegurar a unidade e totalidade da obra de arte – exigência do efeito evocador da mimese estética – frente aos detalhes e singularidades da configuração. Possui, além disso, uma atribuição igualmente vital de captar corretamente a relação entre a consciência individual e genérica, na qual reside a verdade do reflexo estético, afinal:

Sabemos que a verdade da arte é a verdade da autoconsciência do gênero humano, ou seja, uma verdade que sempre e em toda parte, na forma e no teor, precisa permanecer inseparavelmente vinculada ao *hic et nunc* histórico (LUKÁCS, 1967a, pp. 370-71; 1987b, p. 650).

Em momentos diversos do nosso segundo capítulo, abordamos a separação entre o conhecimento científico desantropomorfizador e a mimese artística antropomorfizadora. Debruçadas sobre uma mesma realidade objetiva, ciência e arte, respectivamente, consciência e autoconsciência humanas, se distinguem, entre outras coisas, pelo caráter da objetividade – em-si ou para-nós – apreendida por cada um de seus modos peculiares de reflexo. Não é de se estranhar, portanto, que seu critério de validação seja distinto, algo que, aliás, fica explícito na ideia amplamente disseminada de que as obras de arte são “de mentirinha” – ou de que o *poeta é um fingidor*, como dizem os versos bem conhecidos de Fernando Pessoa.

Condizente com seu propósito de “atender a questões estéticas de princípio” (LUKÁCS, 1967a, p. 532; 1987b, p. 794), a discussão em torno dessa questão da mentira artística permeia a parte final de *A peculiaridade do estético*, remetendo, naturalmente, à sua pedra angular, as considerações aristotélicas acerca da verossimilhança. Lukács, contudo, não deixa de ressaltar que, antes mesmo de Aristóteles, foi Górgias quem, apesar do acento retórico, mais se aproximou de reconhecer essa peculiaridade da “mentira” propriamente artística, quanto registrou a superioridade não apenas do tragediógrafo capaz de criá-lo, como do espectador

que se permite sucumbir ao efeito de um “engano”, marcando, portanto, a dimensão receptiva implicada no conteúdo, algo que interessa particularmente a este trabalho.

Diferentemente da história, à qual competiria contar a singularidade do que efetivamente aconteceu, a poesia, com sua natureza universal, seria para o estagirita o lugar de tudo aquilo que *poderia ocorrer*. Do ponto de vista da matéria convencional da arte clássica, isso significa a extrapolação criativa sobre as narrativas míticas – um distanciamento, portanto, da religiosidade. A recusa da arte por Platão, segundo o filósofo húngaro, deve ser compreendida justamente nesses termos, não como confronto ao antropomorfismo religioso, mas, pelo contrário, a defesa de suas tradições, contemplando além disso um acentuado caráter dogmático.<sup>81</sup>

Um pouco mais adiante, ao mencionar o problema da distinção entre alegoria e símbolo, voltaremos à problemática do conteúdo religioso na arte e sua repercussão sobre o efeito produzido pelas objetivações produzidas em cada caso. Também diferenciaremos sucintamente o momento preliminar ao reflexo que anteriormente mencionávamos, a seleção, na arte e na religião, pois o papel que desempenha – ou promete desempenhar – a religião na conservação da personalidade integral de seus fiéis é fundamentalmente diverso daquele levado a cabo pela arte na promoção do *humano inteiro*, ao tomá-lo inteiramente na vivência estética. Por ora, entretanto, nos deteremos um pouco a considerações mais gerais.

Evidente que, por princípio, é impossível distinguir *a priori*, nas vivências imediatas e artísticas, quais delas pertencem à subjetividade meramente particular e quais correspondem à consciência do gênero humano, e há ainda um segundo fator que dificulta a apreensão de tal relação, decorrente do fato de que, a não ser em casos muito excepcionais, não vivemos imediatamente “a humanidade como unidade do gênero” (LUKÁCS, 1966b, p. 260; 1987a, p. 553). No entanto, nosso autor não deixa de fazer sua aposta de que, com o triunfo da revolução socialista, algo nesse sentido seja possível, uma vez que:

---

<sup>81</sup> Ao apresentar a edição de suas *Fábulas*, La Fontaine faz, nesse sentido, um comentário revelador: “Quem não nos propusesse imitar mais que os mestres da sabedoria nos forneceria um motivo de escusa: não há desculpa quando abelhas e formigas são capazes daquilo mesmo que se exige de nós. É por essa razão que Platão, tendo banido Homero de sua República, nela concedeu um lugar bastante honroso a Esopo” (LA FONTAINE, 1989, p. 22, tradução minha). Também Walter Benjamin faz uma leitura interessante das prescrições platônicas aos poetas, remontando à *República*, de Platão, os debates sobre o que se convencionou chamar *arte de tendência*, cf. “O autor como produtor”, Benjamin (1994b). Aliás, as posições defendidas nessa conferência benjaminiana, acerca do que designa como técnica literária, “aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social”, mereceriam, em trabalhos subsequentes, ser contrastadas às de Lukács.

Isso só pode se tornar uma vivência imediata da vida cotidiana no estado de uma humanidade unida de modo socialista. [...] A princípio, está presente apenas como puro em-si, como uma mesma qualidade antropológica; com o crescimento e enriquecimento das relações sociais, desenvolvem-se unidades cada vez maiores, as quais os humanos são forçados a vivenciar – física e espiritualmente – como fundamento de sua existência individual (LUKÁCS, 1966b, p. 260; 1987a, p. 553).

Ainda no primeiro capítulo, no item “Sorte em tempos de catástrofes”, jogamos luz sobre a recusa lukácsiana da doutrina jdanovista. Agora, com essa passagem, introduzimos suas formulações próprias que articulam a função social e missão desfetichizadora da arte à perspectiva ampliada da emancipação humana.

Sempre tendo em mente que a generalização das finalidades na arte e sua peculiaridade andam juntas, o último conjunto de questões que será abordado nesta dissertação, relativo às considerações de Lukács acerca do lugar ocupado pelo comportamento estético entre as tarefas da (e para) a revolução, diz respeito à diferenciação entre três formas antropomorfizadoras de reflexo da realidade objetiva, mágica, religiosa e, naturalmente, estética, já citadas pouco acima. No capítulo final de *A peculiaridade do estético*, essa autonomização é exposta nos termos de uma “luta libertadora da arte”.

A ambivalência que, na ausência de um complemento, o título acolhe – qual, afinal, o objeto do combate travado pela arte? –, comporta os dois grandes momentos do argumento apresentado pelo autor. Primeiramente, trata-se de demonstrar como a arte se libertou historicamente da religião, rompendo com a dependência da referencialidade primordialmente alegórica ao texto bíblico que marca, por exemplo, parte considerável da produção artística medieval, e, assim, igualmente modificando a intenção determinante do reflexo, de caráter transcendente – na religião – para imanente – na arte. Conforme nos conta:

A linha principal do período que temos que estudar se distancia da hierarquia teológica em direção a uma certa igualdade entre os humanos, e toma distância também da transcendência do além para tomar a direção que leva à mundanidade, aos valores próprios do humano posto sobre seus próprios pés (LUKÁCS, 1967a, p. 394; 1987b, p. 672).

Embora seu foco se mantenha sobre as implicações filosóficas do problema, posto que apenas no terceiro tomo projetado, “A arte como fenômeno histórico-social”, previa se dedicar aos temas ligados à história e à historiografia da arte, Lukács lança mão de um vasto apanhado histórico, citando diversas obras de arte,

especialmente pinturas, a fim de – literalmente – ilustrar a conquista de um mundo próprio, referenciado no mundo circundante humano, pela arte. Nas palavras do próprio autor:

O mundo formal que constitui o que é propriamente artístico, nessas constelações, não se separa do próprio material conformado: no todo e em seus detalhes, a composição nada mais é que a expressão e a consciência da conexão em cada caso entre a matéria temática e as exigências do dia, enraizá-las nas grandes questões da humanidade, tornar sensíveis os problemas humanos mais importantes e mais gerais através dos destinos de humanos concretos conformados com nitidez e simplicidade (LUKÁCS, 1967a, p. 393; 1987b, p. 671).

Talvez aqui, mais do que em outros momentos do livro, os fragmentos analíticos e comentários críticos às obras de arte citadas se destinam a demonstrar esse processo de autonomização, verificando as considerações do punho dos próprios artistas envolvidos no momento de transformação sofrido no âmbito estético, afinal, como lembra:

[...] as ideias dos artistas devem ser inferidas a partir da natureza de suas obras e não, inversamente, as obras compreendidas a partir das visões – muitas vezes extremamente incompletas e anedóticas – de seus criadores (LUKÁCS, 1967a, p. 398; 1987b, p. 675).

Prestam-se, além disso, a contestar certas proposituras correntes da história da arte, ou bem ampará-las, como ocorre no caso da indicação, amplamente consensual, de Giotto di Bondone como representante da “mudança resolutive”, uma vez que em suas pinturas parecem se esforçar “para fazer do reflexo estético da vida humana em sua totalidade desdobrada o único objeto da arte”, expressando, assim, “já de modo sistemático e ricamente articulado” as tendências que conferem à mimese propriamente artística, despida do conteúdo teológico e transcendente, seu caráter desfetichizador; perspectiva que lhe permite vislumbrar o destino humano como destino autoproduzido. Comenta a esse respeito nosso autor:

Cada artista se envolve necessariamente com aquelas correntes presentes em sua época; desde o ponto de vista artístico interessa nisso, contudo, muito menos o “de onde?” que o “para onde?”, e precisamente a resolução e a perfeição desse “para onde?” separa com um abismo infranqueável Giotto de todas as tendências bizantinas, religioso-transcendentes, e o vincula – como primeira culminação desses esforços – com todos seus precursores terrenos e realistas dos períodos românico e gótico, independentemente de tê-los conhecido ou não (LUKÁCS, 1967a, pp. 395-96; 1987b, p. 673).

Buscando indicar na configuração artística tais sistematização e articulação da imanência e do humanismo conquistados, Lukács confere especial atenção à análise dos fundos das telas e entorno das figuras centrais, sobre os quais escreve:

O papel dominante da configuração do espaço, do espaço próprio de cada quadro [de Giotto], faz de todas essas representações obras individuais independentes, fechadas e perfeitas em si, cujo conteúdo pictórico ultrapassa a mera ornamentação da igreja, a ilustração iconográfica decorativa e alegórica de uma verdade religiosa (LUKÁCS, 1967a, p. 397; 1987b, p. 674).

Como bom leitor da literatura e da teoria da arte de Goethe, também na estética lukácsiana o problema da contraposição entre alegoria e símbolo ocupa um lugar central. A questão, colocada a princípio do ponto de vista da própria prática artística – o modo adequado para a configuração da obra, embate que desempenha um papel proeminente na correspondência entre Goethe e Schiller, este defensor do alegórico, aquele, do simbólico –, tardiamente ganhou maior precisão conceitual, a qual diz respeito à relação entre generalidade e particularidade na arte.

Segundo Lukács, o escritor alemão compreendeu corretamente o caráter fundamentalmente desantropomorfizador da alegoria, ao reconhecer que o procedimento alegórico consiste em transformar a aparência em conceito e, por sua vez, levar o conceito a imagem. A interlocução baseada na imagem garante, desse modo, a univocidade do conteúdo refletido, uma vez que “o conceito [...] está sempre claramente delimitado e, como tal, deve se preservar na alegoria” (LUKÁCS, 1967a, p. 425; 1987b, p. 698), eternamente fixado.

Com isso, se produz na alegoria uma dualidade entre forma e conteúdo que, observada pelo prisma da recepção, questão que nos interessa, promove a desvinculação entre o efeito artisticamente produzido e o depois da vivência da obra, uma vez que:

Com isso [...] a dualidade entre percepção sensível e teor intelectual se perpetua de duas maneiras: em primeiro lugar, a imediatidade sensível é superada no conceito, em segundo lugar, o conceito é transformado em imagem (com a peculiaridade estrutural acima descrita). Em ambos os atos, porém, não há nenhuma preservação ou posterior desdobramento daquele teor que, eventualmente oculto, estava vivo no caráter sensível da aparência, em seu teor sensível-imanente. A imagem da alegoria não significa, portanto, nenhum retorno ao ponto de partida, ao mundo aparential; ela, ademais, vai além para uma esfera intelectual que a transcende, mesmo que a imagem tenha sido criada para tornar seu

conteúdo visível, como já fazia o conceito (LUKÁCS, 1967a, pp.425-26; 1987b, p. 699).

Penso que as considerações tecidas ainda no tópico anterior, “A alma inteira em movimento”, ao analisar a estrutura da receptividade estética e a catarse, sejam suficientes para demonstrar o caráter diametralmente oposto da evocação mimética nas representações simbólicas, nas quais a função da forma estética, como uma segunda imediatidade, é tornar o conteúdo imediatamente sensível, posteriormente confrontado com a experiência imediata da cotidianidade, à qual deve retornar.

Permitamo-nos, pois, avançar sobre outros aspectos e explorar mais detidamente as diferenças entre o efeito catártico na arte e o êxtase religioso, tendo em vista seu conteúdo objetivo.

Um marco importante da luta libertadora da arte, portanto, aponta Lukács, é a vitória do figurativismo. Mesmo que em um primeiro momento a pintura figurativa tenha permanecido ligada aos motivos religiosos, apesar de mantida a temática bíblica, é possível vislumbrar, em relação ao conteúdo emocional figurado nos gestos e expressões faciais, bem como na disposição dos objetos e composição da cena, uma vida interior plenamente terrena, profundamente enraizada na cultura popular, a qual se torna mais proeminente conforme declina o sistema feudal. Reduzida a influência da Igreja Católica sobre a vida social, em geral, e sobre a arte, em particular:

Cada vez mais forte o estudo do humano, e não como pecadora criatura de Deus, mas como senhor da Terra, é levado ao centro; o humano nu se apresenta como o tema mais digno da observação e do pensamento humano. Ao aparecer a anatomia, a perspectiva etc. como meios desse conhecimento do mundo visível [...] o tema iconograficamente prescrito se converte para os artistas menores em mera ocasião ou mero pretexto de experimentação e, para os grandes, em fundamento de uma nova imagem do mundo (LUKÁCS, 1967a, p. 399; 1987b, p. 676).

Exemplares, nesse sentido, são *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, tela pintada em 1632, ou, depois do pintor holandês, Tintoretto, que “aponta na mesma direção”, embora “com a importante diferença de que a influência de Rembrandt se dá já na época posterior à crise que estamos considerando aqui” (LUKÁCS, 1967a, p. 411; 1987b, p. 686), a saber, do feudalismo. Contudo, ele alerta:



Tudo isso poderia dar a aparência de que a luta libertadora da arte já seja coisa concluída, um fato histórico, não um problema do presente. Uma tal visão seria profundamente equivocada; não apenas passaria ao largo do renascimento – por mais ambíguo que tenha sido – da arte religiosa no romantismo, como, sobretudo, negligenciaria a questão, importante e atual, de que, como demonstraremos, a mais recente arte de vanguarda surgiu essencialmente ligada a necessidades religiosas (LUKÁCS, 1967a, p. 457; 1987b, p. 727).

Quando tratamos anteriormente das instâncias de transição entre a prática ética e o comportamento estético, salientamos que enquanto aquela consiste em uma realidade por si, este não ultrapassa o mero reflexo do mundo objetivo. O fato de partilharem a necessidade da mimese como reprodução da totalidade, centrada no humano, criou, historicamente, uma ampla superfície de contato entre a arte e a religião, contudo, ocorre que no âmbito religioso, diversamente do que ocorre no artístico, é atribuído ao reflexo antropomorfizador produzido um estatuto real, melhor dizendo, o status de uma segunda realidade na qual a experiência terrena, cotidiana, é superada. Inversamente, na criação artística, toda transcendência, sem hierarquia de temas, deve ser trazida à imanência cotidiana:

A obra de arte expressa tão completamente o conteúdo religioso que, em tal perfeição, ele se dissolve como algo etéreo e intangível, e o que foi configurado intencionalmente como meio e mediação para o além recebe uma mundanidade fechada e, tornando-se independente da ocasião desencadeadora, permanece em si consumada, excluindo todo além através de sua forma fechada (LUKÁCS, 1966b, p. 213; 1987a, pp. 511-12).

Alguns séculos mais tarde, a literatura realista apreenderia com nitidez o impacto subjetivo dessas obras de arte, já libertadas da orientação teológica transcendente, sobre o receptor, conforme menciona Lukács:

Pense-se, simplesmente, no *Cristo morto* de um realista tão insigne quanto Holbein [...]. Dostoievski faz com que seu príncipe Míchkin diga, profundamente comovido, em *O idiota*: “Diante dessa pintura é possível perder toda a fé”. Não é difícil descobrir por que esse quadro tão simples, que não faz mais que representar com realismo temático o cadáver de Cristo, desencadeia tal comoção no príncipe Míchkin, profundamente religioso: a simples objetividade de Holbein faz do morto e da morte algo terrenal e mundano, brutalmente definitivo, que refuta toda orientação transcendente, toda ressurreição, mediante a simples existência, pictoricamente conformada, do cadáver posto diante dos olhos de quem contempla (LUKÁCS, 1967a, pp. 400-01; 1987b, p. 677).

De modo diverso do que ocorre na representação artística da morte de Cristo pelo pintor alemão, que implica uma dimensão profundamente imanente,

muito embora a figura retratada seja uma personagem divina, a ênfase da mística religiosa recai sempre sobre o além, contraposto à vida terrena, pois:

[...] mesmo que a morte, a preservação e o destino do eu após a morte não constituam o tema concreto, mesmo que o ponto de partida e de chegada do respectivo ato religioso sejam imediatamente terrenos, entre o humano inteiro concreto e o objeto de sua intenção religiosa se interpõe uma transcendência de princípio; não algo meramente desconhecido, mas algo por princípio incognoscível – com os meios normais da vida –, mas que através do comportamento religioso correto pode se tornar a mais íntima possessão humana (LUKÁCS, 1966a, p. 124; 1987a, p. 108).

Note-se que aqui já se manifesta um distanciamento da religião em relação às práticas mágicas, pois, se nestas o caráter transcendente se destinava a “atuar” sobre o (até então) desconhecido, a transcendência religiosa – afim com as tendências irracionistas contemporâneas na filosofia e na arte, às quais Lukács creditará a propagação de uma *teologia sem deus* como profissão de fé da absoluta falta de sentido do mundo e da história humana, além de seu despropósito – assume a feição do incognoscível por princípio. Disso decorre que, na religião, mais decididamente que em outras manifestações antropomorfizadoras anteriores, como o animismo, a relação humana com os poderes da vida adquire acentos éticos, bem expressos como o caminho reto do fiel para sua salvação, seja ele intermediado pela ascese ou pelo êxtase religioso, cuja diferença em relação ao efeito catártico no âmbito estético não poderia ser suficientemente reafirmada, pois:

[...] uma vez concluída a vivência estética, o receptor regressa ao seu modo de existência normal; o asceticismo e o êxtase, de forma diversa, arrancam o homem da vida corrente e buscam projetá-lo a um mundo transcendente que não guarda relação alguma com aquela, no que decorre que não se interessam pela objetivação, a invocação e a receptividade, três dimensões essenciais ao reflexo artístico (VEDDA, 2014, p. 276).

Em todo caso, além disso, nos afetos religiosamente provocados – tanto faz se teístas ou ateus – está contido um sentimento “da nulidade humana, do ser humano, diante da infinitude do cosmos” (LUKÁCS, 1966a, p. 127; 1987a, p. 111), compreensão fetichizada da qual já tratamos nestas páginas, uma vez que ofusca o caráter autoproduzido do nosso destino como humanidade.

A autolimitação que a arte se impõe ao não pretender constituir-se em uma realidade de segunda ordem, ademais mais legítima que a vida mundana da

cotidianidade, pelo contrário, comporta em si uma um aprendizado da dialética do real – e, sobretudo, do nosso papel em sua construção. Nas palavras de Lukács:

A luta libertadora da arte não é, portanto, pelo ideal vazio de uma liberdade “absoluta”; uma tal liberdade inexiste socialmente, não pode existir, e mesmo a tentativa de realizá-la, a desvinculação entre a arte e seu mandato social, a arruinaria – precisamente como arte autêntica –, pois a consequência inevitável dessa “independência absoluta” seria o esvaziamento do teor, o empobrecimento da forma. A luta libertadora da arte é, portanto – do ponto de vista da história mundial – uma luta para assegurar que o mandato social que lhe confere a sociedade se mantenha naquele feliz meio-termo entre a determinação geral do teor e a livre mobilidade para dar forma, sem o que a arte não pode cumprir sua missão como a autoconsciência do gênero humano. Do ponto de vista da arte, o mandato social religioso-teológico é, via de regra, ao mesmo tempo sem objeto, abstrata e intensamente hiperdeterminada (LUKÁCS, 1967a, pp. 447-48; 1987b, p. 719).

Algumas páginas atrás, ainda no início deste tópico, apontamos para a ambivalência do título conferido por Lukács ao último capítulo de *A peculiaridade do estético*. Em um primeiro sentido, mais imediato, refere-se à luta travada pela arte para libertar-se do pensamento mágico e, então, das prescrições religiosas. Ao longo deste nosso tópico final, acompanhamos o processo de autonomização do pôr estético, detendo-nos sobre alguns pares categoriais determinantes, a saber, alegoria e símbolo, transcendência e imanência, mentira e verdade artística, cuja exposição exaustiva, realizada pelo autor nas páginas finais da grande obra inacabada, justifica e fundamenta sua atitude *radical* frente ao fenômeno estético.

Mas há ainda um segundo entendimento contido no título, indissociável das aquisições conceituais precedentes, pois à radicalidade com que caracteriza a peculiaridade da arte, a qual ainda hoje alimenta reiteradas polêmicas, corresponde uma posição igualmente radical face à totalidade dos problemas que dizem respeito ao gênero humano, daí a cautela em reconhecer e determinar o âmbito – restrito e mediato, embora nem por isso menos relevante – das contribuições da atividade artística para libertar também a humanidade.

Justifica-se, assim, a imensa energia que dispensou não apenas à crítica de certa arte de vanguarda, mas igualmente contra a parcialidade temática e o oficialismo incutidos na literatura soviética, propondo que também na arte se realizasse um processo profundo de desestalinização. Conforme aponta:

Essa fraqueza artística de – infelizmente – parte considerável da literatura socialista precisa ser enfatizada porque ela tinha a missão histórica de,

frente à aniquilação alegórica do humano nas correntes dominantes da literatura burguesa, salvar a imagem autêntica e verdadeira, artisticamente realista, do humano contemporâneo, para torná-la parte da autoconsciência da humanidade. Isso é o que [Máximo] Gorki e Andersen Nexö escreveram antes que o proletariado tomasse o poder; esse é o fundamento criativo dos mais importantes escritores soviéticos, [Mikhail] Cholokhov e [Anton] Makarenko, dos melhores representantes do socialismo no presente, como Bertolt Brecht, Arnold Zweig ou Tibor Dery. No entanto, onde as figuras aparecem meramente construídas a partir dos problemas, o efeito nunca pode chegar até a *tua res agitur* concreta do receptor (LUKÁCS, 1967a, pp. 531-31; 1987b, pp. 793-94).

Pois é apenas assim, conquistada e preservada sua independência, o sujeito receptor pode vivenciar, junto a essas objetividades propriamente estéticas, algo imprescindível à revolução, o sentimento de que *Nostra causa agitur*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“XI. Não escreva a conclusão da obra no local de trabalho habitual. Nele você não encontraria a coragem para isso”

“A técnica do escritor em treze teses”,  
Walter Benjamin (1987, p. 31).

No curso da pesquisa de mestrado que resultou nesta dissertação, busquei reunir e organizar as formulações maduras de György Lukács a respeito da função social da arte e em torno das relações entre a vivência estética receptiva e a cotidianidade, delineando, no interior da *Estética* lukácsiana, os complexos categoriais e principais núcleos problemáticos atinentes, movida sempre pela questão: *o que a arte pode devolver à vida em sociedade?*

Mesmo tendo em vista que “decompor analiticamente o quadro muito complicado da receptividade e mostrar tipologicamente suas várias gradações, diferenças de nível etc., desde a simples aceitação da obra até os graus mais elevados de consciência estética” pertenciam ao “escopo da segunda parte” (LUKÁCS, 1966b, p. 491; 1987a, p. 764) do projeto lukácsiano de uma grande obra estética em três tomos, volume provisoriamente intitulado *A obra de arte e o comportamento estético*, o qual nem sequer chegou a ser iniciado, sustentei, não obstante, a hipótese de que nas análises críticas e reflexões teóricas que culminaram nesse imenso esforço de síntese conceitual das questões estéticas de princípio, *A peculiaridade do estético*, era devida tanta atenção atividade receptiva e à sua reverberação sobre pensamentos e ações cotidianos quanto à gênese do pôr estético e a produção artística enquanto tal.

A fim de comprová-la, procurei primeiramente “reproduzir pelo interior mesmo da reflexão [...] o traçado determinativo de seus escritos, ao modo como o próprio autor os concebeu e expressou” (CHASIN, 2009, p. 25), tendo como objeto privilegiado a obra publicada em 1963, eventualmente amparada por textos e documentação complementar. Assim, a partir da leitura imanente, foi possível reconhecer na textualidade lukácsiana os principais móveis teóricos dessa formulação que articula – através de múltiplas mediações – o “mundo fechado” das obras de arte às questões de ordem prática, próprias do cotidiano.

Tais constelações dizem respeito à generalização da categoria aristotélica da *catarse*, levada a cabo pelo marxista húngaro; à caracterização da *missão*

*desfetichizadora da arte* e sua eficácia como critério de valoração das obras; ao problema da determinação e indeterminação na objetividade estética; à passagem entre *der Mensch ganz* e *der ganze Mensch* como diferenciação e vínculo entre o sujeito receptor e a subjetividade cotidiana; à análise do esquema peculiar à receptividade estética, no qual se incluem o *antes* e o *depois da vivência receptiva*; além dos apontamentos acerca das instâncias de transição entre o comportamento estético e a prática ética.

Iniciei pela determinação da peculiaridade do reflexo antropomorfizador no âmbito estético, seu caráter imanente, e sua função social humanizadora, preservada apesar da perda da dimensão finalística que orientava a intenção transcende determinante na mimese mágica, a fim de poder discutir mais diretamente, junto às considerações do próprio Lukács, as possibilidades de reverberação da receptividade estética, regida por sua legalidade própria historicamente conquistada, sobre outros âmbitos da atividade humana, em especial as relações entre ética e estética, mas também observando com grande interesse a interação entre arte e política, questão que se encontra na origem desta pesquisa de mestrado (mas voltaremos a isso mais adiante).

O recurso a fontes complementares – ensaios críticos, escritos teóricos preliminares e contemporâneos à redação da *Estética*, correspondências e depoimentos do autor – também contribuiu em larga medida para explicitar essa direção de pensamento, particularmente no momento de delimitação do problema investigado e definição do objeto, que na Introdução a este trabalho me ocupei em reproduzir – não mais como projeto de pesquisa, mas como fundamentação que confirma a hipótese inicial.

Partindo do exame da metáfora do rio, que apresenta de modo plástico os pressupostos assumidos por Lukács ao organizar suas formulações no campo da filosofia da arte, os quais dizem respeito à gênese dos pores de tipo estético na cotidianidade e sua função social para a vida humana, pude ainda efetuar outros dois movimentos preparatórios, essenciais à devida exposição e análise dos resultados desta investigação.

Por um lado, realizei uma revisão bibliográfica, debatendo textualmente com os poucos autores que se dedicaram, de modo mais ou menos direto, a abordar a problemática da reverberação do efeito estético sobre o comportamento cotidiano,

notadamente, Béla Királyfalvi, Fredric Jameson, Hermenegildo Bastos e Leandro Konder, cujos argumentos busquei reconstituir e, sempre que necessário, confrontar. Aproveitei para enfatizar a pertinência do tema da recepção da arte no interior dos estudos sobre Lukács, apesar de sua justificável baixa presença na literatura secundária.

Por outro lado, sem qualquer intenção de produzir um estudo comparativo entre os diferentes momentos da obra lukácsiana, procurei circunscrever o corpus aqui analisado à produção tardia do autor. Passo incontornável, uma vez que a caracterização do contato entre o sujeito receptor e as obras de arte como uma *vivência estética* é comum tanto à produção de juventude, quando sob a influência das categorias da filosofia da vida adota a terminologia, quanto aos escritos de maturidade. Com a ajuda de passagens dos ensaios de *A alma e as formas*, contudo, tratei de demonstrar que, longe de uma incisão brusca, o recorte temporal adotado nesta pesquisa se baseou no fato de que, apesar de mantida a nomenclatura, a categoria da *Erlebnis* emerge, em *A peculiaridade do estético*, no interior de um complexo fundamentalmente distinto, que não mais opõe de modo exclusivo uma vida autêntica esteticamente experienciada à mera vida cotidiana, mas vislumbra, pelo contrário, entre arte e cotidianidade interrelações mútuas, sem que se estabeleça entre ambas uma hierarquia.

Uma vez que o problema de pesquisa foi exposto e justificado na Introdução, o primeiro capítulo, “Uma vida não é suficiente”, pôde funcionar como um momento de transição para as análises categoriais propriamente ditas, realizadas nos demais capítulos da dissertação.

Sua parte introdutória, que apresenta um breve esboço biográfico do autor, aprofundou o argumento acerca da delimitação temporal do objeto de pesquisa, nunca na chave de uma cisão absoluta ou *ruptura epistemológica*, mas reconhecendo no itinerário intelectual do autor um incontestado *revés* em seu pensamento, em que pese haver sem sombra de dúvida linhas de continuidade. Acatando uma sugestão de Nicolas Tertulian acerca do caráter exemplar do desenvolvimento ideológico de Lukács em sintetizar os grandes dilemas do século XX, pretendi selecionar aqueles lampejos vitais não apenas pertinentes para o tema discutido, mas que explicitam a relação íntima entre um filósofo e seu presente histórico, algo que como bom leitor de Hegel, ele não poderia deixar de ser, mas a

quem, tendo igualmente seguido as veredas de uma redescoberta de Marx, simplesmente *apreender seu tempo em pensamento*, sem intentar transformar seu mundo, já não poderia bastar.

Assim, de maneira indireta, é inevitável que, acompanhando a trajetória teórica e pessoal do autor, as recorrentes autocríticas e, especialmente, a relativa facilidade com que abriu mão de sua atividade política – mais do que de posições conceituais, como foi acusado tantas vezes – em prol da manutenção de um vínculo partidário absolutamente precário que não obstante assegurasse condições mínimas para o prosseguimento de sua produção filosófica e crítica, algo que parece extrapolar a mera convicção confessa da própria “inabilidade” como dirigente. Chegando ao fim desta exposição das considerações lukácsiana acerca da função social da arte e dos efeitos imediato, mas, sobretudo, mediato, da receptividade estética, posso me arriscar a especular que também à relevância dessas atividades do espírito, que tão bem soube reconhecer, é devida a firmeza dessa decisão, reiterada algumas vezes no curso de uma vida longa, produtiva e turbulenta.

Aliás, de turbulências falamos no tópico “Sorte em tempos de catástrofes”, o momento, talvez, em que mais diretamente tratei, da relação entre arte e política, a partir do confronto entre as posições lukácsianas e a doutrina stalinista sistematizada por Andrei Jdanov, restringindo-me, no entanto à determinação negativa da questão. No curso da investigação, conforme as leituras se avolumavam, restou nítido para mim que, apenas lateralmente Lukács se ocupou da contribuição da arte à ação política, e o fez sempre recorrendo a exemplos concretos – alguns deles citados aqui –, nunca sem lançar mão da análise ou ao menos comentário breve às obras singulares, tendo em vista a íntima relação entre a forma estética politicamente eficaz e um processo social em curso.

O primeiro tópico do capítulo se prestou, além disso, a reconstituir em linhas gerais o cenário – e as preocupações daí advindas – contra o qual começou a se conformar para Lukács a ideia de organizar um pensamento estético fundamentado nas ideias de Marx. O resultado desse empreendimento, que se conheceria apenas parcialmente, dado seu estatuto de obra inacabada, décadas mais tarde, foi apresentado panoramicamente na última parte do capítulo, “A necessária descompressão”. Assim se encerram as considerações preliminares à exposição propriamente dita do problema de pesquisa, remetendo a pressupostos e categorias



basilares de *A peculiaridade do estético*, imprescindíveis para as posteriores análises das constelações referentes à vivência estética receptiva.

Como escrevi ao final da Introdução, optei por dividir os resultados da investigação em dois grandes aspectos do comportamento estético receptivo, tendo em vista a peculiar relação de identidade entre sujeito e objeto na arte. Desse modo, o segundo capítulo, “É preciso dizer *sim* ao mundo”, debruçou-se sobre o conteúdo objetivo do efeito estético, que assume a feição de uma *missão desfetichizadora*, a qual tratei de apresentar partindo da concepção lukácsiana de fetichismo para, depois, melhor compreender em que consistiria a dissolução de tais fetiches, algo que se torna especialmente relevante a partir da modernidade.

Desde esse ponto de vista, no tópico “Um mundo adequado à humanidade”, a função social desempenhadas pela arte – compreendida como atividade humana que encontra sua gênese e destino na cotidianidade – ganhou contornos mais nítidos ao recolocar, não mais no âmbito da crítica literária de objetos singulares, mas de sistematizações filosóficas de talhe ontológico, dois marcantes temas lukácsianos: o realismo na mimese artística e a tomada de partido das obras de arte em relação ao conteúdo configurado, portanto, ao mundo circundante. Durante esse item, foram necessários alguns breves excursos para abordar problemas de composição; desvios justificados uma vez que o momento da seleção, preliminar à criação artística, tem grande relevância para a eficácia estética, dizendo respeito à determinação de seu conteúdo.

Isto posto, foi possível, no tópico final do capítulo, abordar um aspecto fundamental da objetividade propriamente estética, responsável pela perenidade do efeito produzido pelas obras de arte – em contraste, por exemplo, com as objetividades produzidas pela ciência, por princípio sempre provisórias até uma nova descoberta –, que diz respeito ao seu grau de (in)determinação. Com a ajuda do *Laocoonte*, de Lessing, uma referência incontornável de Lukács, busquei abordar a questão da objetividade indeterminada na esfera estética tendo em vista que a diferença qualitativa entre os meios homogêneos de cada tipo de arte leva a que, por sua vez, orientem vivências também qualitativamente diversas. Procurei ainda salientar como a indeterminação no âmbito artístico resguarda, nesses objetos, um *espaço de jogo* livre – no interior das determinações postas, é claro, – à imaginação,

o qual reivindica a atividade do sujeito receptor, desenvolvendo sua percepção e sensibilidade.

Preparou-se, assim, a transição para o derradeiro capítulo desta dissertação, dedicado sobretudo à dimensão subjetiva da recepção no âmbito estético, “De volta à corrente da vida”. Ele começa abordando as considerações lukácsianas acerca das instâncias de transição e limites entre ética e estética, uma vez que na relação estabelecida entre comportamento estético e prática ética reside a mais relevante mediação entre as vivências receptivas e a vida cotidiana.

Além da leitura imanente do texto lukácsiano, ao longo desse capítulo o recurso a obras poéticas prestou uma contribuição fundamental para o aprofundamento das análises categoriais, tanto para exemplificar a estrutura da receptividade na arte – a relação mediata entre forma, como imediatidade sensível, e conteúdo conformado – quanto porque, como bem aprendemos com Lukács, as produções artísticas oferecem um modo peculiar de conhecimento da realidade, do mundo humano e nossas relações, contribuindo inclusive com a compreensão de problemas teóricos (evidentemente com o devido cuidado para efetuar generalizações conceituais) no próprio campo da filosofia da arte.

Sob o título “A alma inteira em movimento”, me ocupei da estrutura e conteúdo do efeito estético, buscando reconstituir a fundamentação feita por Lukács do caráter geral da catarse para todos os tipos e gêneros artísticos, passando pela formulação aristotélica, as considerações de Goethe e, finalmente, demonstrando plasticamente nos versos de Rainer Maria Rilke a dimensão visual e profundamente ética do abalo subjetivo produzido pelas autênticas obras de arte. Junto ao autor, busquei enfatizar a necessária vinculação entre a vivência estética imediata e seu *depois*, traço imanente à própria configuração mimética.

Finalmente, o último tópico deste trabalho, acompanhando o também último capítulo de *A peculiaridade do estético* – que se propunha em certa medida a oferecer algumas sínteses conclusivas, preparatórias para um segundo tomo nunca escrito da *Estética* –, procurou sistematizar um último conjunto de considerações acerca do caráter peculiar conquistado historicamente pela arte, determinantes da função social que pôde e pode desempenhar. Busquei, portanto, nessas páginas finais, relacionar o potencial da arte em contribuir com tarefas históricas da

emancipação humana a alguns traços que, em sua luta contra os resquícios mágicos e as prescrições do dogma religioso, as obras de arte conquistaram.

Esses traços dizem respeito à sua despreensão de se estabelecer como uma realidade de segunda ordem ou um fato científico, oferecendo assim a vivência sensível de uma “mentira” artística, a qual contudo exprime uma verdade do gênero humano, social e historicamente determinada; ao caráter simbólico, que não se atrela a uma definição conceitual fixada, mas preserva-se viva como uma mediação entre forma e conteúdo que deve ser vivenciada a cada vez, sempre remetendo seu receptor de volta à vida cotidiana; à sua referencialidade ao mundo humano *aqui e agora*, que nos escancara a realidade que poderia passar despercebida, provocando à ação. Enfim, tudo aquilo que permite pensar em que medida a arte pode se constituir também em uma força revolucionária.

Como já mencionei em alguma oportunidade anterior, também como forma de me precaver contra o questionamento da ênfase conferida à literatura nesta dissertação, minha formação foi feita na área de Letras, e, dentro desse campo vasto de estudos, especialmente na teoria e na crítica literárias. O processo que me conduziu ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, mais especialmente a Lukács e ao inusitado problema da receptividade no âmbito estético, assim imagino, merece ser compartilhado nestas páginas finais, pois diz respeito ao interesse que moveu tal problema de pesquisa. Ele resulta da decantação de inquietações iniciadas ainda na graduação, mais precisamente a partir de 2016, durante a Iniciação Científica. Nessa primeira imersão na vida acadêmica, investiguei o tratamento das ditaduras civil-militares do Cone Sul na literatura brasileira contemporânea, em especial a prosa produzida sob o impacto da instituição da Comissão Nacional da Verdade (CNV), que ocorreu em 2011.

Na virada do milênio, com a vitória de coalizões progressistas em diversos países da América Latina, o Sul do continente deu início a um importante processo de reconstituição histórica e certos avanços democráticos. O lema *Memória, verdade e justiça* embalou partidos, movimentos sociais e setores organizados da sociedade civil a reabrir arquivos das ditaduras, ouvir testemunhos de vítimas, torturadores e colaboradores dos regimes ditatoriais. Em alguns exemplos mais avançados, como Argentina, Uruguai e mesmo Chile, puniram-se crimes cometidos contra a

humanidade, e edifícios e instalações, públicas e privadas, que serviram de centros de repressão, encarceramento e tortura foram ressignificados.

No Brasil, contudo, a atuação da CNV se ateve ao levantamento de dados, e o material recolhido não resultou na revisão da Lei da Anistia, divergindo inclusive de recomendações internacionais e, assim, permanecemos, vivendo uma espécie de contenção continuada da ditadura. De todo modo, iniciativas populares promoveram escrachos a notórios torturadores e apoiadores do golpe civil-militar de 1964; Comissões da Verdade foram instaladas em estados, municípios e universidades e, a partir de seus trabalhos, pequenas justiça históricas foram feitas. E no vácuo das políticas de Estado, a arte, em particular a literatura brasileira, também se abriu para revisitar o passado recente e vislumbrar caminhos para a nossa jovem e frágil democracia. Enfim, reescrever narrativas nacionais, algo que aos poucos se consolidou como tema forte da nossa prosa contemporânea.

Conforme a pesquisa de Iniciação Científica se desenvolvia, conformava-se em mim a convicção de que, se a ficção engajada no combate à ditadura civil-militar, escrita sob o signo da censura dos anos 1970-80, pretendia documentar o horror para as gerações seguintes, as obras com que tive contato, posteriores à reabertura, pareciam propor uma abordagem distinta. Caracterizavam-se menos pela denúncia das atrocidades e descrição de uma história suprimida pela censura, a fim de constituir uma espécie de arquivo, voltando-se, sobretudo, por rememorar o passado a partir dos vestígios que subjazem no presente, para apagá-lo. Mas conforme, também, a vida política brasileira se desdobrava veloz desde o golpe contra a presidenta Dilma, eu intuía outra diferença qualitativa entre esses dois momentos da produção literária, que me demandaram um pouco mais de paciência para assimilar.

Defrontando-me com as obras, impôs-se a necessidade de categorias de análise que permitissem não apenas articular as tensões entre história, memória e ficção, muitas vezes explicitadas como espécie de programa literário em entrevistas e textos dos próprios escritores, mas dar conta das potencialidades de intervenção pública, imanentes à configuração estética, num momento em que a “liga dos vencidos”, para falar com Roberto Schwarz,<sup>82</sup> parecia finalmente sobrepujar a hegemonia cultural de esquerda, enfrentada como o fantasma do dito *marxismo cultural*. Nesse ocaso, vivenciando uma sequência de derrotas que constituíram a

---

<sup>82</sup> Cf. “Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas”, Schwarz (2014).

história brasileira recente, eu me perguntava *o que a literatura ainda pode devolver pra vida?* e, por caminhos sinuosos, tal inquietação me conduziu a Lukács, interrogando sobre a receptividade propriamente estética e a função social da arte.

O texto desta dissertação é precedido por uma fotografia de meados da década de 1960, que mostra Lukács em seu gabinete de trabalho. Como plano de fundo, pela janela do apartamento localizado no quinto distrito de Budapeste, vemos a Ponte da Liberdade e o Danúbio, uma paisagem sem dúvidas inspiradora, por onde eu mesma escolhi começar meu texto. Por ela, também, desejo encerrá-lo.

Observando a imagem, podemos ver, na estante ao fundo, livros em uso, com a encadernação já um pouco esgarçada, se apoiam sobre os volumes ordenados na prateleira. A mesa está completamente tomada por papéis e, sobre uma pilha deles, a capa preta de algum tomo da MEGA – *Marx-Engels-Gesamtausgabe*, a obra completa dos revolucionários alemães que começou a ser organizada por David Riazanov, de quem chegamos a falar por aqui – se destaca. Quem procura com atenção pode ainda encontrar não um, mas dois cinzeiros, denunciando o hábito que em alguns anos provocaria sua *causa mortis*, um câncer de pulmão. É o ambiente habitado e vivo no qual o homem de 82 anos escrevia *Para uma ontologia do ser social*, e que há um bom tempo, não apenas em razão de seu falecimento, mas particularmente desde a chegada da extrema-direita ao governo da Hungria, já não existe mais.

István Monok, diretor-geral da Biblioteca e Centro de Informação da Academia Húngara de Ciências, desde 2013, escreveu há alguns anos acerca do arquivo do filósofo:

O local (outrora residência de Georg Lukács), onde a coleção se encontra é de propriedade do quinto distrito de Budapeste. A Academia Húngara de Ciências alugava tais salas até o dia de hoje, apesar de sua adequação para tanto ter sido frequentemente questionada dentro da própria Academia. O atual estado do imóvel é tão miserável, que, por um lado, chega a ser indigno de um filósofo de reconhecimento internacional e, por outro, o grau de sua degradação põe inclusive em perigo a conservação da documentação ali depositada (MONOK, 2019, p. 397).

A aventura pela vastíssima produção intelectual do autor eventualmente nos depara com uma falta de vitalidade que não se restringe ao acervo físico, mas ao próprio contato com a obra lukácsiana, algo que, como conta Tertulian, o próprio autor de certo modo previra:

Acusando o recebimento do artigo de [George] Steiner sobre sua *Estética*, ao agradecer o autor, Lukács não deixou de notar, em uma carta datada de 28 de dezembro de 1964, que as grandes questões de princípio que formavam a ossatura de seu livro ainda esperavam por ser abordadas. “Um livro com desenvolvimentos tão amplos necessita de um período de incubação de muitos anos”. Em uma carta endereçada, na mesma época, a Frank Benseler, Lukács falou com desprezo dos artigos publicados na RDA sobre seu livro. Sua *Estética* pretendia ser muito mais que uma teoria da arte (ela trazia esclarecimentos sobre a natureza da ciência, sobre a religião, sobre a ética e as relações entre ética e estética etc.) e desenvolvia um vasto aparato categorial para determinar a especificidade da atividade estética: compreende-se então suas reprimendas sobre os limites do artigo [de Steiner] publicado no *Times Literary Supplement* e seu ceticismo sobre as chances de que seu empreendimento fosse acolhido tão cedo com a compreensão necessária. O futuro confirmaria esse prognóstico, pois a *Estética* permaneceu por muito tempo uma obra largamente desconhecida (TERTULIAN, 2016b, pp. 177-78, tradução minha).

Quem se atreve a adentrar o pensamento estético de Lukács, hoje, parece encurralado entre dois becos sem-saída. Por um lado, pelo anticomunismo explícito ou envergonhado, dos que cinicamente ignoram a existência de um dos pensadores mais influentes do século passado, ou então aqueles que por conveniência restringem sua consideração a um momento “menos comprometedor” das posições idealistas de acentuado rigorismo ético e voluntarismo político, seguramente sedutoras. Por outro lado, um gueto ideológico, no qual se insiste em procurar, particularmente nas análises críticas bastante ferinas, uma régua universal para o julgamento estético, ou outra fórmula mágica para a explicação do nosso tempo de agora.

Sem nenhuma pretensão de haver esgotado o tema, mas tão somente cartografado a superfície de um território ainda inexplorado, imagino que esta minha pesquisa, em boa medida inédita, poderá contribuir – pelo menos, honestamente espero – não apenas para aprofundar o conhecimento sobre a obra do filósofo húngaro em uma nova direção, como igualmente para melhor situar seu pensamento estético em relação à história da filosofia da arte, em geral, mas em particular frente a seus contemporâneos, que hoje gozam inclusive de maior prestígio nos currículos universitários. Ainda mais tendo em vista que a publicação desta dissertação coincide com o longamente esperado processo de edição de *A peculiaridade do estético* no Brasil, que em breve deve chegar às nossas livrarias.

Penso que as questões aqui elencadas ou que possam decorrer das discussões travadas, sobretudo no que diz respeito ao papel que, sob o capitalismo,

pode desempenhar a formação e aprofundamento da sensibilidade estética na percepção da realidade objetiva e reconhecimento de suas perspectivas imanentes, bem como os limites que a própria sociabilidade do capital impõe ao desenvolvimento da esfera estética, permitem – melhor ainda, recomendam – o diálogo e eventual confronto entre as concepções lukácsianas e nomes importantes da teoria estética do século XX e do nosso tempo, para além das polêmicas historicamente travadas entre os autores e continuadas *ad infinitum* pelos comentadores e críticos de Lukács, particularmente em torno do realismo, vanguardas e adjacências, isolando perigosamente tais apontamentos de uma concepção geral acerca da gênese e função social do pôr estético, em vista do momento determinado do desenvolvimento humano. Há, enfim, um imenso manancial de questões a serem investigadas. Na ausência de palavras próprias para formulá-las melhor, resta-me, como fez Lukács, recorrer às de Goethe:

*Fließe, fließe, lieber Fluß!*<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Verso de “An den Mond” (GOETHE, 1998, p. 69), em tradução livre, “corre, corre, amado rio”.

## REFERÊNCIAS

### *Literatura primária*

- LUKÁCS, G. *Estética: I La peculiaridad de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966a.
- LUKÁCS, G. *Estética: I La peculiaridad de lo estético: 2. Problemas de la mimesis*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966b.
- LUKÁCS, G. *Estética: I La peculiaridad de lo estético: 4. Cuestiones liminares de lo estético*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1967a.
- LUKÁCS, G. *Schriften zur Ideologie und Politik*. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Berlin: Luchterhand, 1967b.
- LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, G. *Probleme der Ästhetik*. Werke Bd. 10. Neuwied; Berlin: Luchterhand, 1969.
- LUKÁCS, G. *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912–1914)*. Werke Bd. 16, Frühe Schriften zur Ästhetik I. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1974.
- LUKÁCS, G. Lukács fala sobre sua vida e sua obra, *Temas de Ciências Humanas*, Trad. Fátima Murad, São Paulo, n. 9, 1979, pp. 79-100.
- LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen. Band I*. 2. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau, 1987a.
- LUKÁCS, G. *Die Eigenart des Ästhetischen. Band II*. 2. Aufl. Berlin und Weimar: Aufbau, 1987b.
- LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. 2. ed. Brasília: Thesaurus, 1991.
- LUKÁCS, G. Prefácio do autor [1962]. In: LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000, pp. 7-19.
- LUKÁCS, G. Prefácio (1967). In: LUKÁCS, G. *História e Consciência de Classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003, pp. 1-50.
- LUKÁCS, G. Meu caminho para Marx. In: LUKÁCS, G. *Socialismo e democratização: escritos políticos 1956-1971*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.



- LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- LUKÁCS, G. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. Trad. Lya Luft e Rodnei Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2010a.
- LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.
- LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.
- LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social II*. Trad. Nélio Schneider, Ivo Tonet e Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.
- LUKÁCS, G. *Conversando com Lukács (entrevista a Léo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz)*. Trad. Giseh Vianna. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.
- LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LUKÁCS, G. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016a.
- LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica. In: LUKÁCS, G. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016b, pp. 99-156.
- LUKÁCS, G. *Pensamento vivido: autobiografia em diálogo*. Trad. Cristina Alberta Franco. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.
- LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.
- LUKÁCS, G. *Essenciais são os livros não escritos: últimas entrevistas (1966-1971)*. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2020a.
- LUKÁCS, G. A Estética de Hegel: introdução. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 228-62, jan./jun. 2020b.
- LUKÁCS, György. O espírito europeu (1946). Tradução de Carolina Peters. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 1, pp. 9-39, jan./jun. 2021a.
- LUKÁCS, György. *Goethe e seu tempo*. Tradução de Nélio Schneider e Ronaldo Vielmi Fortes; revisão da tradução de José Paulo Netto e Ronaldo Vielmi Fortes; apresentação de Miguel Vedda. São Paulo: Boitempo, 2021b.

LUKÁCS, György; ANDERS, Günther. Lukács-Anders: uma correspondência. Trad. Carolina Peters e Murilo Leite. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 317-342, mar. 2022.

LUKÁCS, G. *Lukács György levelei Mihail Alekszandrovics Lifsicnek*. Moszkva (Manuscript), s.d. Disponível em: <<http://real-ms.mtak.hu/19673/>>. Acesso em: 9 de julho de 2022.

LUKÁCS, G. *Lukács György levele Frank Benseleernek*. Budapest (Manuscript), 1962a. Disponível em: <<http://real-ms.mtak.hu/16268/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

LUKÁCS, G. *Lukács György levele Frank Benseleernek*. Budapest (Manuscript), 1962b. Disponível em: <<http://real-ms.mtak.hu/16272/>>. Acesso em: 10 de novembro de 2022.

### **Literatura secundária**

ALBINATI, Ana Selva. Lukács: a perspectiva ética no realismo crítico. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (orgs.). *Arte, filosofia e sociedade*. São Paulo: Intermeios; Brasília: Capes, 2014, pp. 257-74.

AMADO, Jorge. *Navegação de cabotagem: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Poemas escolhidos: Sophia de Mello Breyner Andresen. Vilma Arêas (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARAUJO, Paula Alves Martins de. *Georg Lukács e o espectro do realismo*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

ARAUJO, Paula Alves Martins de. Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 64-84, jan./jun. 2020.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BANDEIRA, Manuel. Poemas traduzidos. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, pp. 347-432.

BASTOS, Hermenegildo. Notas sobre o efeito estético. *Marx e o Marxismo*, v. 4, n. 6, 2016, pp. 145-50.

- BASTOS, Hermenegildo. Arte e política: a eficácia estética. *Signótica*, v. 31, 2019, pp. 1-15.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única* (Obras escolhidas – Vol. II). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas – Vol. I). Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a, pp. 114-119.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas – Vol. I). Trad. Paulo Sérgio Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 120-136.
- BORGES, J. L. El libro [1978]. In: BORGES, J. L. *Obras completas IV: 1975-1988*. 2.ed. Buenos Aires: Emecé, 2003, pp. 165-171.
- BRECHT, Bertolt. *Bertolt Brecht: poesia*. Trad. André Vallias. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. Organização e apresentação de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. De cortiço a cortiço. In: CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, pp. 105-129.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 6. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.
- CHASIN, J. Prefácio. In: SERGE, Victor. *Literatura e revolução*. Trad. Paulo Franchetti. São Paulo: Ensaio, 1989.
- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- CICERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- CLARK, Katerina; TIHANOV, Galin. Soviet literary theory in the 1930s: battles over genre and the boundaries of modernity. In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin (ed.). *A history of Russian literary theory and criticism: the soviet age and beyond*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011, pp. 109-144.
- COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

- CZÍMER, József. THEATRE REVIEW. *The New Hungarian Quarterly*, v. VIII, n. 28, Winter 1967, pp. 203-10.
- DILTHEY, Wilhelm. Vida e conhecimento. As categorias da vida como o nexos do dado pressuposto por todo conhecimento. In: DILTHEY, Wilhelm. *A essência da filosofia*. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GALLO, Renata Altenfelder Garcia. Origem do reflexo estético, mundanidade e considerações preliminares sobre a obra de arte na Estética (1963) de György Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 106-25, jan./jun. 2020.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. Trad. Tércio Redondo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- GOETHE, J. W. *Gedichte 1800-1832*. Karl Eibl (Hrsg.). *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.
- GOETHE, J. W. *Gedichte*. Leipzig: Reclam, 1998.
- HELLER, Agnès. L'esthétique de György Lukács. *L'Homme et la société*, n. 9, 1968, pp. 221-31.
- HELLER, Agnès. L'esthétique de György Lukács. *L'Homme et la société*, n. 9, 1968, pp. 221-31.
- HELLER, Agnes. Prefacio. In: FEHÉR, Ferenc et al. *Dialéctica de las formas: el pensamiento de la Escuela de Budapest*. Trad. Montserrat Gurgui. Barcelona: Península, 1987.
- HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. Trad. Maria Aparecida Barbosa. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- IVÁNOVA, Adelaide. *Chifre*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.
- JAMESON, Fredric. Early Lukács, Aesthetics of Politics? *Historical Materialism*, v. 23, n.1, p. 13-27, 2015.
- KIRÁLYFALVI, Béla. Lukács: A Marxist Theory of the Aesthetic Effect. *Educational Theatre Journal*, Vol. 26, No. 4, Dec. 1974, pp. 506-512.
- KIRÁLYFALVI, Béla. *The Aesthetics of György Lukács*. New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- KIRÁLYFALVI, Béla. Georg Lukács or Bertolt Brecht?. *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, No. 4, Autumn 1985, pp. 340-48.

- KONDER, Leandro. Estética e política cultural. In: ANTUNES, Ricardo; RÊGO, Walquiria Domingues Leão (orgs.). *Lukács: um Galileu no século XX*. 2ed. São Paulo: Boitempo, 1996.
- LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Paris : Pocket, 1989.
- LESSING, G. E. Laocoonte ou sobre os limites da pintura e da poesia. In: GUINSBURG, J.; KOUDELA, Ingrid D. (orgs.). *Lessing: obras, crítica e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2016, pp. 329-568.
- LIFSCHITZ, M. *The philosophy of art of Karl Marx*. Translated by Ralph B. Winn. New York: Pluto Press, 1973.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.
- MALLORY, J. P.; ADAMS, D. Q. *The encyclopedia of Indo-European culture*. London: Fitzroy and Dearborn, 1997.
- MARANDO, María Guadalupe. Enajenación y camino a la subjetividad estética en la filosofía tardía de György Lukács. In: VEDDA, Miguel et al. (orgs.). *Anuário Lukács 2016*. São Paulo: Instituto Lukács, 2016, pp. 231-56.
- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política; Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes: a economia vulgar*. Trad. Edgard Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2010a.
- MARX, Karl. *Sobre a questão judaica*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010b.
- MARX, Karl. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Trad. Mário Duayer e Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.
- MARX, Karl. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MELO NETO, João Cabral. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MÉSZÁROS, István. *O conceito de dialética em Lukács*. Trad. Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

- MÉSZÁROS, István. *A revolta dos intelectuais na Hungria: dos debates sobre Lukács e Tibor Déry ao Círculo Petöfi*. Trad. João Pedro Alves Bueno. São Paulo: Boitempo, 2018.
- MONOK, István. Os manuscritos de Georg Lukács: a coleção pública como local de memória. Trad. Felipe Castilho de Lacerda. *Livro – Revista do NELE (Núcleo de estudos do Livro e da Edição)*, São Paulo, Ateliê Editorial, n. 7/8, out. 2019, pp. 395-399.
- MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- MORAES, Dênis de. *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos*. 1. ed. revista e ampliada. São Paulo: Boitempo, 2012.
- OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács. In: PINASSI, Maria Orlanda; LESSA, Sérgio (Orgs.). *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2002, pp. 49-75.
- OLDRINI, Guido. El para sí específico del arte y sus funciones. Trad. María Belén Castano. In: VEDDA, Miguel et al. (orgs.). *Anuário Lukács 2015*. São Paulo: Instituto Lukács, 2015, pp. 39-49.
- OLDRINI, Guido. *György Lukács e os problemas do marxismo do século 20*. Trad. Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.
- PATRIOTA, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács. Reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese de doutorado em Filosofia. FAFICH-UFMG, 2010.
- PATRIOTA, Rainer. A alma, as formas e um destino: sobre Georg Lukács. In: LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- PETERS, Carolina. Lukács, seu tempo e o tempo de Goethe. *Verintotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 454-460, mar. 2022.
- ROSSI, Cristina Peri. 6 poemas da uruguaia Cristina Peri Rossi por Letícia Pilger. Trad. Letícia Pilger. *Pontes Outras*, 2019. Disponível em: <<https://pontesoutras.wordpress.com/2019/03/01/6-poemas-da-uruguaia-cristina-peri-rossi-por-leticia-pilger/>> Acesso em 25 de abril de 2022.
- SARTORI, Vitor. Estética e política: equívocos e aproximações sobre a especificidade de cada esfera em Marx e Lukács. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (orgs.). *Arte, filosofia e sociedade*. São Paulo: Intermeios; Brasília: Capes, 2014, pp. 301-36.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, pp. 7-46.

- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SOUZA, Leandro Candido de. Para uma arqueologia do sentimento estético: o papel da arte paleolítica na *Estética* de György Lukács. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, pp. 150-181, mar. 2022.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SZYMBORSKA, Wisława. A curta vida dos nossos antepassados. In: SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Unesp, 2008.
- TERTULIAN, Nicolas. O grande projeto da Ética. Trad. Lúcio Flávio R. de Almeida. *Verinotio revista on-line de filosofia e ciências humanas*, n. 12, Ano VI, out./2010, pp. 21-29.
- TERTULIAN, Nicolas. *Lukács e seus contemporâneos: coletânea de textos*. Trad. Pedro Campos Araújo Corgozinho. São Paulo: Perspectiva, 2016a.
- TERTULIAN, Nicolas. *Pourquoi Lukács?*. Paris: FMSH, 2016b.
- TERTULIAN, Nicolas. György Lukács e o stalinismo. Trad. Carolina Peters. *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 27, n. 1, jan./jun 2021, pp. 88-124.
- VAISMAN, Ester. A obra tardia de Lukács e os revezes de seu itinerário intelectual. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 30, n. 2, 2007, p.247-259.
- VAISMAN, Ester. Marx e Lukács e o problema da individualidade: algumas aproximações. *Perspectiva*, v. 27, n. 2, Florianópolis, jul./dez. 2009, pp. 441-459.
- VAISMAN, Ester. O “jovem” Lukács: trágico, utópico e romântico? *Verinotio*, n. 16, ano VIII, out. 2013, pp. 118-23.
- VAISMAN, Ester. O estatuto da filosofia e o problema das categorias no pensamento tardio de G. Lukács. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (orgs.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014, pp. 307-26.
- VEDDA, Miguel. György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético. In: VEDDA, Miguel. *La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 57-103.
- VEDDA, Miguel. Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno. Trad. Leandro Candido de Souza. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, n. 12, ano VI, out. 2010, pp. 30-39.

VEDDA, Miguel. Posição teleológica e posição estética: sobre inter-relações entre trabalho e estética em Lukács. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (orgs.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014, pp. 273-90.

VEDDA, Miguel. Prefácio: Sobre a centralidade da ação e o “realismo bem entendido”. In: COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

ZHDANOV, Andrei A. *Essays on Literature, Philosophy, and Music*. New York: International Publishers, 1950.