

Lukács e a atualidade da defesa do realismo na estética marxista

Juarez Duayer
Professor da Universidade Federal Fluminense

“Do ponto de vista moral eu considero a época inteira condenável; e a arte boa somente quando se contrapõe a este decurso das coisas. É aqui que na ótica de minha evolução, adquire significado o realismo russo. Na verdade, foram Tolstoi e Dostoievski que nos fizeram ver como na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema. Para eles, a questão não é - como em alguns de seus críticos franceses - que o capitalismo tenha este ou aquele defeito, mas a opinião de Tolstoi e Dostoievski é que o sistema inteiro, assim como é, é desumano” (Lukács).

As críticas à defesa Lukács do realismo desde o “debate sobre o expressionismo” nos anos 30 estão, em geral, acompanhadas dos epítetos de “stalinismo”, “classicismo”, “antivanguardismo” e “antimodernismo”. Um breve exame destas críticas revela a desconcertante atualidade de sua defesa da arte realista.

Se há consenso entre os estudiosos de Lukács é que àquela época, as mudanças em seu pensamento político e estético e a maturidade de sua compreensão do marxismo se devem ao contato com os *Manuscritos de 1844* de Marx e os *Cadernos filosóficos* de Lênin.

O filósofo italiano Guido Oldrini qualifica este período como o da “virada ontológica” em seu pensamento e adverte que se não se compreende corretamente os princípios que a fundamentam, incorre-se no erro de grande parte da literatura crítica sempre pronta a ver aí apenas “o primeiro indício da submissão de Lukács ao stalinismo” (Oldrini, 1996: 2). Mesmo que as acusações de “stalinismo” não sejam novidade para os que acompanham a obra do filósofo húngaro, a advertência procede porque estes “indícios” estão desde então na origem dos problemas na recepção das obras de Lukács e assimilados a sua defesa do realismo na arte.¹

A *virada*, responsável segundo Oldrini (ib.: 2) pela alteração radical da relação anterior de Lukács com o marxismo e pela transformação da perspectiva filosófica de *História e Consciência de Classe*, teve seu caráter “ontológico” fundado “naquelas geniais críticas de Marx (e Lenin) a Hegel, por intermédio das quais, pela primeira vez, Lukács vê claramente as conseqüências que derivam dos contorcionismos idealistas hegelianos” e pelo contato com o conceito de “ente objetivo” que Hegel havia dissolvido e Marx recuperou nos *Manuscritos de 1844*. Lembrando que Marx foi além de Feuerbach ao sublinhar que “a humanidade do homem tem o seu verdadeiro ato de nascimento na história”, o filósofo

¹ Sobre a “atitude estruturalmente anti-stalinista” de Lukács, ver Tertulian, 1994; sobre a proximidade com o stalinismo, ver Lowy, 1998.

localiza neste contato com as ações deste “ente objetivo” que se objetiva através do caráter teleológico do trabalho humano, as raízes da *Ontologia do Ser Social* de Lukács (ib: 3).²

Além do significado desta virada no esforço de Lukács para começar em outros termos “aquele projeto de construção sistemática do edifício filosófico do marxismo, no qual trabalhará com extraordinário afincamento até o fim da vida”, Oldrini, a contracorrente da literatura crítica, observa que

de agora em diante o empenho construtivo toma o lugar do utopismo messiânico e da agitação partidária. (...) neste sentido se pode afirmar, sem temor de ser desmentido, que **toda a investigação de Lukács posterior à virada dos anos 30 - inclusive as implicações no campo estético** - está marcada pela repercussão teórica decisiva que ela lhe imprime” [grifo nosso] (ib: 3).

Estas implicações que aparecem “em germe” (expressão de Lukács) nos textos do debate sobre o expressionismo se constituem em aquisições importantes em sua reflexão estética, em especial sua concepção sobre a autonomia da arte. Mesmo não tratando em seu texto de problemas estéticos, Oldrini se dedicou a examinar esta aquisição da reflexão estética de Lukács para mostrar que, a partir daí, sua concepção sobre a autonomia da arte não poderá ceder seja “aos pressupostos da estética idealista (‘autonomia idealisticamente inflada da arte e da literatura’)”, seja “àqueles do sociologismo (‘identificação vulgar e mecânica de literatura e propaganda política’)”, mas ao contrário, “ao tertium datur da solução dialético-materialista” (ib.: 4).³ Não surpreende que a importância atribuída a esta “virada” na concepção de autonomia da arte de Lukács apareça em Oldrini vinculada ao realismo - “é aqui que tem sua raiz também a teoria lukacsiana do ‘realismo’ em geral tão mal compreendida até mesmo pela literatura crítica dos marxistas” -, e lhe sirva para qualificar como

absolutamente mentirosa a tese segundo a qual Lukács nada mais fez senão repetir e elevar a ‘dogma’ o rígido cânone do realismo vigente sob a ortodoxia soviética: tese que aparece não apenas na propaganda reacionária, mas também em estudiosos cuidadosos” (ib: 4).

Aos defensores desta tese cabe lembrar que os textos em defesa do realismo publicados entre 1934 e 1940 na revista soviética “Litteraturnyi Kritik” (interditada em 1940) já se opunham à chamada “literatura de tendência” e ao “realismo socialista” do período stalinista.⁴

² As formas de objetivação e reprodução do ser social foram tratadas por Lukács na *Ontologia do Ser Social* a partir das posições teleológicas dos homens que através dos atos do trabalho promovem o intercâmbio entre eles e a natureza e portanto o próprio processo de hominização e humanização.

³ Sobre a tese marxista “da determinação econômica em última instância”, para Lowy (1998: 21) o conceito de “autonomia relativa” da esfera ideológica é fundamental para desfazer os equívocos que a acompanham: o “conceito de autonomia relativa (no sentido etimológico grego, auto-nomos: ‘regras próprias’) nos permite superar a eterna polêmica entre a histórica idealista do pensamento, na qual os sistemas ideológicos estão completamente separados das ‘contingências’ histórico-sociais e fluam livremente no céu puro do absoluto, e o economicismo vulgar, pseudomarxista, que reduz todo o universo do pensamento a um reflexo imediato da ‘infra-estrutura’ ”.

⁴ Editados pela Fondo de Cultura Económica (México, 1966) a partir da edição original *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlim, 1955, estes textos foram selecionados e traduzidos por Carlos Nelson Coutinho, in *Georg Lukács - Marxismo e Teoria da Literatura* (1968).



Muitas das questões enfrentadas por Lukács nestes textos foram mais tarde retomadas na *Estética*, entre elas, o papel da arte na luta contra a alienação.⁵

Em seu livro sobre a teoria da alienação em Marx, Mészáros (1981: 21) observa que o conceito de “Aufhebung” é fundamental porque o que se constitui na “chave para o entendimento da teoria da alienação em Marx é seu conceito de Aufhebung, e não o inverso” e que “esse conceito de ‘transcendência (Aufhebung) da auto-alienação do trabalho’ constitui a ligação essencial com a totalidade da obra de Marx, inclusive com as últimas palavras do chamado ‘Marx maduro’”. É por esta razão que ao tratar dos problemas estéticos decorrentes da alienação, Mészáros, a exemplo de Oldrini, irá se referir ao realismo como a “noção central da estética marxista, como Lukács deixou claro em várias de suas obras” (ib.: 178). É esta centralidade que estará presente na crítica de Lukács a maior parte da literatura da segunda metade do século XIX que identifica como a expressão dos processos cada vez mais intensos de desumanização da vida e da arte sob o capitalismo) e em sua defesa dos grandes realistas do período, Balzac, Tolstói e Dostoievski.⁶ Desta forma, realismo, arte autêntica e *humanitas* são termos absolutamente congruentes e envolvem questões absolutamente atuais.

Ao estudar as relações entre as posições de Lukács e Benjamin em relação à possibilidade de um pensamento crítico na contemporaneidade, Gagnebin (1996: 93), também toma o realismo para tratar de uma questão que considera “muito ampla” e “ainda profundamente irresolvida”, a que diz respeito

ao estatuto epistemológico e teórico da narração, que não é só uma questão literária, mas uma problemática que diz respeito à transmissão cultural, à nossa relação com o passado e, portanto, com o presente e o futuro. Um dos aspectos mais instigantes dessa problemática - aspecto que parece estar no âmago das teorias tanto do Lukács maduro como do Benjamin marxista - é aquilo que se costuma chamar de fim das grandes narrativas (la fin des grands récits), e que é hoje tema de pensadores tão diferentes quanto Lyotard e Ricouer.

O texto utilizado por Gagnebin é o célebre *Narrar ou Descrever* de 1936 escrito por Lukács por ocasião do debate e no qual, segundo a autora, o filósofo já abordava a questão do fim das grandes narrativas:

ele toma aí partido contra o naturalismo em favor dos clássicos, realistas ou progressistas, que não abdicam de um projeto global de compreensão humanista do mundo e o desenvolvem em suas narrativas. **Conclusão importante para nossa relação com o passado, em particular para nossa relação com a ‘herança burguesa’: a grande tradição realista e humanista deve ser resguardada; mais ainda, ela oferece um primeiro esboço de uma compreensão que só poderá ser alcançada plenamente com a realização do socialismo.** Contra o mero descrever do naturalismo, Lukács, portanto, reabilita a grande tradição narrativa clássica e realista [grifo nosso] (1996: 94).⁷

⁵ A última seção do v 4 da *Estética* tem como título *A luta libertadora da arte*.

⁶ A 2ª ½ do séc XIX coincide em Lukács com o início o processo de decadência ideológica da burguesia e por uma luta sem tréguas contra o princípio humano da arte.

⁷ Gagnebin chama a atenção para o fato de Benjamin “combater, em particular nas famosas teses Sobre o Conceito de História, o mesmo positivismo pretensamente desinteressado, as mesmas descrições cansativas, exaustivas e ditas objetivas das tendências que ele engloba sob o nome de historicismo” (ib.: 94).

Se é verdade que as restrições às concepções estéticas de Lukács não se restringem à frequência com que os termos “classicismo”, “antivanguardismo” e “antimodernismo” são utilizados contra sua defesa do realismo, muitas delas, ao se fixarem preferencialmente na detecção de *indícios* de submissão stalinista terminam por estabelecer entre suas posições estéticas e políticas uma unívoca relação de subordinação.

Em mais um sinal da atualidade das questões envolvidas com o realismo no debate sobre o expressionismo, Machado (1998: 160), ao se referir a um texto de Lukács é categórico ao afirmar (tal como Ernest Bloch) que quando “Lukács retoma o exemplo dos clássicos, sua formulação é inequívoca: trata-se de tomá-los como modelo para arte atual”. Vale reproduzir a passagem de Lukács que motiva esta inferência:

os clássicos (os verdadeiros clássicos) são para nós importantes, atuais, atrevo dizer a palavra: modelares. **Certamente não no sentido de que hoje o escritor devesse tentar escrever como Goethe e Tolstoi. Isto seria pueril e sem sentido.** Mas os clássicos nos oferecem uma medida e um modelo para isto, como uma rica e profunda humanidade pode ser configurada de maneira rica, profunda e comovente. Nossos contemporâneos (...) perderam quase toda medida da efetiva configuração do homem [grifo nosso].⁸

Além de que é exatamente a [des] humanidade capitalista que está na origem das preocupações de Lukács em sua evocação do modo clássico de figuração artística, o epíteto de “classicismo” faz lembrar as passagens da *Introdução* de 1857 em que Marx se pergunta sobre as razões pelas quais ainda hoje a arte grega é capaz de nos emocionar (o que evidentemente não é igual a tomá-la como modelo para a arte atual).⁹ Em 1945 Lukács (1968: 175) tratou do “classicismo autêntico” no texto *O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller* :

Até os nossos dias, os períodos clássicos da literatura, da arte e da filosofia foram, a maioria das vezes breves. Uma harmonia estética, que não pode nunca se basear numa falsificação da realidade ou numa evasão diante de suas contradições, requer condições sociais raramente duráveis. **Ora, é precisamente a união da beleza e da mais rigorosa verdade que constitui a essência do classicismo autêntico, em oposição a suas formas decadentes e acadêmicas.** As contradições sociais são em geral muito agudas ou (...) pouco desenvolvidas, para dar às relações entre os homens linhas ao mesmo tempo claras, expressivas e belas: é por isso que até hoje a síntese de uma beleza específica e de uma verdade artística sem reservas só se pôde realizar nas situações históricas curtas e excepcionais. (grifo nosso).

Mais tarde, voltou a afirmar que

O ‘caráter clássico’ não decorre da observância de quaisquer regras formais, mas precisamente do fato de que a obra tenha sido capaz de dar às relações humanas mais

⁸ O texto de Lukács *Para que necessitamos da herança clássica* escrito segundo Machado provavelmente entre 1938 e 1940 responde às críticas irônicas recebidas de Ernest Bloch e H. Eisler em *A arte e sua herança* onde os autores ironizam a defesa de Lukács do realismo em *Trata-se do realismo* de 1938 escrito em resposta ao artigo de Bloch *Discussões sobre o expressionismo* da mesma data.

⁹ Para Lifshitz (1981:139) embora Marx tenha valorizado o nível estético dos povos da antiguidade e especialmente o dos gregos, “estava muito longe de um pseudoclassicismo, do desejo de vestir-se com a toga dos antigos”.

essenciais e típicas a máxima expressão de materialização sensível, de individualização (1965: 513).

Nos mesmos termos que a defesa dos grandes clássicos do realismo não significa para Lukács que o escritor deva “escrever como Goethe e Tolstói” para ele seria igualmente “pueril e sem sentido” os arquitetos contemporâneos projetarem à maneira de Ictino ou Brunelleschi.¹⁰ Neste sentido, não há na análise estética de Lukács qualquer remissão estilística ou nostalgia do tipo que Willians (1989: 57) chamou de “radicalismo retrospectivo” pela procura de estilos pretéritos em busca de uma “medida” ou “modelo” nos termos descritos por Machado.¹¹

Pelo exposto, é difícil sustentar que o “partidarismo” de Lukács na defesa do realismo implica a tese que a “politização” de sua visão estética estaria na origem de seu “antivanguardismo” e “em conexão direta com suas posições políticas” (Machado, 1998: 9).¹² E mesmo afirmando que “certamente seria falso explicar suas concepções estéticas pelas suas idéias políticas”, o autor também acaba estabelecendo entre elas a mesma relação de subordinação (ib.: 9). Desde a juventude nada poderia ser mais avesso a Lukács que esta visão instrumentalizada de concepção estética.

Para Tertulian (1980: 279)

o respeito às mediações complexas do processo histórico alimentava sua **oposição** tanto à **‘politização’ simplista da literatura da época stalinista** como sua **recusa em aceitar as simplificações reducionistas da arte de vanguarda** (grifo nosso).

As incompreensões que alimentam a clivagem entre a recepção mais favorável do *jovem* e a do *velho* Lukács, cuja produção intelectual e trajetória política é identificada à “ortodoxia marxista” ou “stalinista”, atingem igualmente sua concepção de autonomia da arte.¹³ Ao falar das tematizações de Lukács sobre a “verdadeira arte”, o realismo “autêntico” e de seu combate às “vanguardas históricas” e ao “anticapitalismo romântico”, Machado (1998: 22), mesmo reconhecendo que “as posições antivanguardistas de Lukács

¹⁰ Em entrevista a Lowy (1998: 299) em 1974 repercutindo na arquitetura suas posições no debate, Bloch se refere a um “neoclassicismo” do “jovem Lukács” que teria se transformado em “marxismo ortodoxo” composto “apenas de ordem, retidão, de adoração da beleza grega e das construções kitsch de Stalin em Moscou etc.”. Sobre as supostas preferências arquitetônicas de Lukács e as restrições deste último à arquitetura stalinista ver minha tese doutorado *Lukács e a arquitetura*, IFCH-Unicamp, Campinas, 2003. Sobre as divergências entre Lukács e Bloch em *La pensée du dernier Lukács* Tertulian (1990) faz referência a um texto de sua autoria (ao qual não tivemos acesso) *Bloch-Lukács: la storia di un'amicizia conflittuale no volume Filosofia e prassi*, editado por Rosario Musillami, Milano, Diffusioni, 1989.

¹¹ A expressão se refere ao expediente utilizado na literatura inglesa como instrumento de crítica à “crueldade e à estreiteza da nova ordem fundamentada no dinheiro” e que se voltava para a busca de valores críticos (sociedade orgânica, economia natural, economia ética) capazes de se contraporem à investida capitalista.

¹² Machado (1998: 22) reconhece nesta sua formulação proximidade com a interpretação proposta, entre outros, por Lowy (1998).

¹³ Sobre o problema dos *dois* Lukács, na apresentação do volume dedicado a Walter Benjamin na Coleção Grandes Cientistas Sociais, SP, Ática, Kothe (1985: 8) observa que sua obra “como a de Lukács, tem basicamente duas fases: a idealista e a materialista dialética” e a exemplo de Lukács, o “que tem caracterizado a recepção de Benjamin é a ênfase a seu período idealista. (Isso interessa ao conservadorismo e é compreensível dentro da correlação vigente de forças)”.



não têm como contrapartida o ‘realismo socialista’ ou a ‘arte engajada’, mas o ‘realismo crítico’, a autonomia do estético”, as identifica a posições “de um ideólogo de partido”.¹⁴

Assim, se quisermos pensar as homologias entre a defesa do realismo de Lukács e suas “restrições” às “vanguardas”, não é possível prosseguirmos com a idéia de que estejamos diante apenas de uma “problematização estética a partir de novos pressupostos políticos” (Machado: 24). Ao inverso, as mudanças em sua *Weltanschauung* motivada pela “virada ontológica” e diferenciadas das vulgarizações estéticas em voga no marxismo naquele período não alteraram em nada sua concepção quanto à autonomia da arte.¹⁵

Foi o que lhe permitiu travar naquele tempo, conforme observa Machado (1998: 24), “a batalha de duas frentes, de um lado, contra o ‘sociologismo vulgar’ cuja expressão era o ‘realismo socialista’ e, de outro, contra a experimentação linguístico-formal das vanguardas históricas”. Mas é curioso que o autor insista na existência “de ligações” dos textos de Lukács deste período com as dogmatizações stalinistas de tipo “diamat-hismat” sob a influência das teorias de Engels e Lenin e que teriam sofrido mais tarde, com o conceito de “mimese” na *Estética*, uma “reformulação qualitativamente alterada destas primeiras tentativas” (ib.: 42). Sobre o conceito de mimese desenvolvido na *Estética* não há mesmo como desvinculá-lo da teoria do reflexo da realidade inspirada em Lênin.¹⁶ Konder (1978: 34) faz referência à permanência duradoura desta influência até o fim da reflexão estética de Lukács:

Numa época em que numerosos críticos de filiação marxista se afastavam da teoria leninista do reflexo (Abbild, Widerspiegelung), Lukács não só a reivindicou como se apoiou nela para analisar o princípio filosófico de cada uma das artes, de cada um dos gêneros artísticos. Inclusive da arquitetura.

Não haverá, portanto, nas relações entre mimese, teoria do reflexo e a defesa do realismo, nenhuma inflexão decisiva até a *Estética*.

A permanência daquela da influência está no Prefácio de 1962 da *Estética*, quando Lukács voltou a tratar dos vínculos entre a teoria do reflexo da realidade e a mimese estética no âmbito das relações entre “concepção de mundo” e “compreensão do fato estético” em polêmica com as concepções estéticas do idealismo. Mais do que uma “problematização estética a partir de novos pressupostos políticos” tratava-se, desde o debate sobre o expressionismo, da busca de um *tertium datur* para a solução dialético-materialista das determinações das peculiaridades do reflexo estético da realidade (a alternativa à autonomia idealisticamente inflada da arte e ao reducionismo sociológico), de encontrar suas “conseqüências a partir do ponto de vista da concepção de mundo, na compreensão do estético” (Lukács, 1982, v 1: 23).

¹⁴ Embora reconheça como simplificação grosseira a identificação das posições estéticas de Lukács neste período com o stalinismo, Machado acaba por convalidar esta identidade por outra via, a da condenação de Lukács da “cultura crítica do modernismo” pelo viés do “antimodernismo”.

¹⁵ Tertulian (1980) fala da presença de uma concepção de “autonomia relativa” da arte já no “jovem Lukács” e que o acompanhará até a *Estética*. Em 1909, para Lukács (1981: 174) o “defeito maior da crítica sociológica da arte consiste na sua busca e análise dos conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas”.

¹⁶ A influência da teoria do reflexo de Lenin está em *Arte e verdade objetiva* de Lukács de 1934; e de Engels em *Friedrich Engels, Teórico e Crítico da Literatura* de 1935.



Por este motivo, Machado (1998: 31) pôde observar que na ocasião o objetivo do artigo de Lukács, *Grandeza e decadência do expressionismo* de 1934, foi precisamente “a análise histórico-política da Weltanschauung expressionista e de seu método criador”, o que confirma desde então a preocupação do autor da *Estética* com a relação entre “concepção de mundo” e “compreensão do fato estético” e sua compreensão sobre a autonomia sempre relativa da arte em relação à sociedade.¹⁷

O autor se refere a este aspecto quando fala sobre a “complexa defesa da autonomia da obra de arte” em Lukács, que, no entanto, é por ele entendida como “distanciada da experiência vivida” (ib.: 10), o que contradiz sua idéia sobre a politização da estética lukacsiana. Pelo contrário, Lukács tem aquela época uma posição muito clara sobre a missão social da arte na luta pela *Aufhebung* da alienação capitalista. Ignorá-la em sua defesa do realismo é cair na vala comum das vulgarizações marxistas e dos reducionismos sociológicos, exatamente o que sempre combateu desde a juventude e que estarão, duas décadas mais tarde, segundo suas próprias palavras, na base da realização de seu “sonho juvenil”, uma “estética sistemática”, mas com “uma concepção de mundo e métodos completamente distintos” (Lukács, 1982; v 1: 30).

Está correto Machado quando (a exemplo de Oldrini) fala do impacto intelectual provocado pelos *Manuscritos* e da incorporação do conceito de “gênero humano” na revisão dos conceitos de alienação (*Entäußerung*) no lugar de reificação (*Verdinglichung*) e considera a problematização destas questões decisiva para a análise do debate sobre o expressionismo; erra, todavia, ao não desenvolver o problema das relações entre arte e alienação que Lukács retomaria na *Estética* e no último capítulo da *Ontologia* com a categoria do “estranhamento” e ao não considerar que o conceito de “gênero humano” já aparecia “em germe” nos textos em defesa do realismo e, portanto, na base de sua concepção sobre a luta emancipadora da arte. Da mesma forma sobre o “antivanguardismo” de Lukács, se Machado (1998: 33) acertadamente diz que sua posição se manterá “inteiramente negativa em relação ao ‘anticapitalismo romântico’, como concepção de mundo que subjaz à prática expressiva das vanguardas históricas”, não é possível concordar que “certas modificações de detalhe” em suas posições ocorridas nos anos 50 e 60 na análise de Kafka, Musil e Beckett “não alteraram essencialmente sua recusa em incorporar à sua concepção estética as novas possibilidades oferecidas pelos meios expressivos das vanguardas (a montagem, a abstração, o monólogo interior etc.)”.¹⁸

¹⁷ Mesmo considerando que nos textos dos anos trinta o autor “*caminhava em carvões incandescentes*” Konder (1996: 28) reconhece que “Independentemente da avaliação que possamos fazer da força e das fraquezas das teorias que Lukács (...) não podemos deixar de reconhecer que ele se empenhou, reiteradamente, em preservar algum espaço para um valor estético que não fosse dissolvido, utilitariamente, num emprego estritamente político”.

¹⁸ Na Introdução de *Realismo Crítico Hoje*, Carlos Nelson Coutinho fala do reconhecimento de Lukács da precariedade de suas análises sobre Kafka e Proust mas reafirma os motivos de sua “condenação vigorosa e demolidora das tendências vanguardistas em geral” e do anti-realismo de Joyce, de Beckett, Ionesco, etc. Para Coutinho, “a oposição radical e de princípio entre o realismo



Sobre essa recusa o problema é bem outro e não, com vimos, uma questão de meio de expressão.¹⁹ No Prefácio de 1965 à edição espanhola de *Problemas del Realismo* Lukács continuou não “atenuando em nada o contraste destes estudos com o que comumente se designa como vanguardismo”, e sobre a “questão metodológica decisiva” do juízo estético do valor das obras de arte e sua autenticidade, dizia permanecer convencido de que seus textos daquela época encontravam-se em bom caminho porque já expressarem a idéia de que

o que há de humano na base de uma obra de arte, a atitude que ela plasma como possível, como típica ou exemplar, **é o que decide** em última instância - ainda que somente em última instância - **sobre como se apresentam o conteúdo e a forma da obra em questão, sobre o que ela representa na história da arte e na história da humanidade**. No método da crítica, isto tem como consequência o seguinte dilema: esta última questão do conteúdo se constitui no elemento preponderante da análise e do juízo - do conteúdo humano e secundariamente, portanto, do conteúdo histórico-social e estético - ou, pelo contrário, a preponderância cabe à inovação técnica em questão (1966: 10).

Ainda neste Prefácio, e respondendo à crítica a sua recusa dos meios expressivos do “vanguardismo”, Lukács reconhece explicitamente o que seus críticos lhe acusam de não admitir, que “certas inovações podem converter-se, enquanto reflexos de relações humanas realmente novas e independentemente das teorias e intenções de seus inventores e propagandistas, em elemento de plasmações verdadeiramente realistas” (Lukács, 1966: 10). Lembrando que se manifestou claramente em relação a estas conexões na obra de Thomas Mann e outros autores, Lukács acrescenta finalmente que, em sua estética

o problema subjacente a estes fatos se formulava no sentido de que **toda obra de arte autêntica cumpre e amplia em seu próprio tempo as leis de seu próprio gênero**. E a ampliação tem sempre lugar no sentido do cumprimento das “**exigências do momento**” (ib.: 10).

Trinta anos após o debate Lukács continuava a responder a seus críticos reafirmando que o valor e a permanência das obras de arte não é uma questão de escolha entre estilos, inovações técnicas ou sua eventual eficácia política, mas o que representam na história da arte e para a história da humanidade no cumprimento das “exigências do momento”. Somente nesta perspectiva é possível tratar da atualidade das questões envolvidas na defesa do realismo e confrontá-la com as teses que reduzem as reflexões de Lukács a

uma intransigente condenação crítica da cultura do modernismo, da arte vanguardista à filosofia, apoiada em uma posição política assumida pelos comunistas de falsa identificação entre vanguarda estética e fascismo” e que acabou por “impregnar em sentido ‘regressivo’ (Adorno) a sua valorização da atualidade (Machado: 163).

Evocando em sua *Estética* a definição de poesia de Matthew Arnold (1822-1888), poeta e crítico literário inglês do período vitoriano, Lukács (1982, v 2: 465) escreveu que “a criação

crítico e a vanguarda, entre o humanismo aberto para o futuro e para a ação do homem na modificação da realidade e a covarde capitulação irracionalista ou neopositivista diante das alienações de nosso tempo, continua a ser a pedra angular de sua caracterização da literatura ocidental contemporânea” (Lukács, 1969:11).

¹⁹ Para Tertulian (1980: 255), o realismo em Lukács “sempre foi um caractere congênito de toda a arte e não uma simples questão de escolha entre estilos”.



artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo e crítica da vida”, o que nos permite compreender a atualidade de sua defesa do realismo e o caráter *partisan* de seu juízo estético sobre a obra de arte: o de que a “arte verdadeira”, a “arte boa” é aquela capaz de se contrapor, aí sim, efetivamente, ao sentido “regressivo” e desumano da época “inteira condenável”.

Terminamos com Tertulian (1990: 616) para quem Lukács “foi até o fim fiel à aspiração de fundir a idéia de revolução e de humanismo integral. Sua Estética e suas idéias estéticas o testemunham”.

Referências bibliográficas

- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Lukács e a Crítica da cultura”. In: Antunes, Ricardo e Leão Rêgo, Walquíria (org.). *Lukács, um Galileu no Século XX*; São Paulo: Boitempo, 1996
- KONDER, Leandro. “Lukács e a arquitetura”. In: *Módulo*, nº 45, 1978.
- ____ “Estética e Política Cultura”. In Antunes, Ricardo e Leão Rêgo, Walquíria (org.). *Lukács, um Galileu no Século XX*. São Paulo, Boitempo, 1996.
- LIFSHITZ, Mijail. *La Filosofía del arte de Karl Marx*. México: Era, 1981
- LOWY, Michel. *A evolução política de Lukács: 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.
- LUKÁCS, George. “Literatura y arte como sobreestrutura”. In: *Aportaciones a la historia de la estética*. México: Grijaldo, 1965.
- ____ “Arte e verdade objetiva”. In: *Problemas del Realismo*. México: Fondo de Cultura Economica, 1966.
- ____ “O humanismo clássico alemão: Goethe e Schiller” & “Friedrich Engels, Teórico e Crítico da Literatura de 1935”. In COUTINHO, Carlos Nelson (org). *Georg Lukács - Marxismo e Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- ____ *Realismo Crítico Hoje*. Brasília: Coordenada-Editôra, 1969.
- ____ “História do desenvolvimento do drama moderno”. In: NETTO, José Paulo (org.).



Grandes Cientistas Sociais n° 20. São Paulo: Ática, 1981.

____ *Estética I-La peculiaridad de lo estético*, 4 v. Barcelona: Grijaldo, 1982.

____ “Diálogo sobre o Pensamento Vivido”. In: *Ensaio*, n° 15/16, São Paulo, 1986.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: UNESP, 1998.

MÉSZÁROS, István. *Marx: A Teoria da Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

OLDRINI, Guido. *Para ir às raízes da ontologia (marxista) de Lukács*, Simpósio Internacional Lukács, SP, Campinas, 1996.

TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács, Etapes de sa pensée esthétique*. Paris, Le Sycomore, 1980.

____ “La pensée du dernier Lukács”. In *Critique*, Paris, 1990.

____ “Lukács e o stalinismo”. In *Práxis* n° 2, Minas Gerais, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Campo e Cidade*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

