

PARA UMA CRÍTICA LUKACSIANA À IDEIA DE ARTE ENQUANTO PANFLETO

FOR A LUKACSIAN CRITICISM OF THE IDEA OF ART AS A PAMPHLET

*André Figueiredo Brandão*¹

Resumo: O atual crescimento das preocupações artísticas vinculadas a perspectivas em tese marxistas e populares, por seu momento ainda embrionário, tem caído diversas vezes em erros já observados no passado, ao propor a arte como mero veículo de uma palavra de ordem imbuída de um verniz estético. Uma crítica adequada a tal fenômeno, que pode ser mobilizada a partir de contribuições como as de Gyorgy Lukács, Ernst Fischer e Leandro Konder, necessita investigar os problemas de figuração existentes em tal percurso tendo o devido cuidado para não incorrer no oposto também contestável, em que a arte passa a residir em uma torre de marfim, pretensamente apartada das influências e questões sociais.

Palavras-chave: Estética. Lukács. Marxismo. Realismo. Realismo socialista. Arte pela arte.

Abstract: The current growth of artistic concerns linked to marxist and popular perspectives, still embryonic nowadays, has often fallen into errors already observed in the past, proposing art only as a vehicle for a slogan imbued with an aesthetic varnish. A proper critique of such phenomenon, which can be mobilized from contributions of authors such as Gyorgy Lukács, Ernst Fischer and Leandro Konder, needs to investigate the figurative problems that exist in such course being careful for not to incur the also contestable opposite, in which art resides in an ivory tower, supposedly detached from social influences and issues.

Key-words: Aesthetics. Lukács. Marxism. Realism. Socialist realism. Art for art's sake.

* * *

“Quem espera que, na nova sociedade democrática, todos os poetas sejam poetas de partido não tem a mínima ideia do que é a literatura” (György Lukács)²

1. De quais circunstâncias partem o nosso problema?

Os eventos devastadores vividos na atual quadra histórica, da chegada de um governo de extrema-direita ao poder até a disseminação de uma grave pandemia, tornaram mais agudas as contradições sociais no país. Este cenário de crise generalizada foi

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. E-mail: andrefbrandao96@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2247-4632>

² LUKÁCS, G. Arte livre ou arte dirigida? In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010a, p. 283.

acompanhado por uma significativa elevação no grau de atividade e organização de grupos políticos marxistas e movimentos sociais, sindicais e estudantis de ordem minimamente progressista — ainda que isto aconteça em uma dimensão que permanece aquém das suas tarefas históricas. A partir de tal efervescência política, surgem iniciativas e debates em diversos campos da vida social preocupados em aliar as suas questões às demandas dos grupos subalternos.

A estética e o mundo da arte não se eximem de participar de tal mudança. Por todo o Brasil, cresce certa tendência na produção e na crítica que convida os seus atores a se tornarem mais sensíveis aos embates políticos e sociais correntes. Vemos gêneros, linhas de análise ou mesmo artistas adquirirem maior recepção a partir da adesão a tais agendas, ao passo que aqueles que não expressam posicionamento algum têm sido mais cobrados para que tomem partido diante dos eixos em voga no debate público.

Há algo nesta articulação que, com o devido cuidado para não recair em anacronismos, pode ser alvo de certa analogia com o florescimento de correntes como a proletkult e o realismo socialista no contexto russo das primeiras décadas do século XX, que buscavam formular as suas contribuições dentro do campo das artes a partir de uma perspectiva de classe claramente demarcada e direcionada, cujo protagonismo decorre da inflexão histórica que representou a revolução soviética.

Ao mobilizar elementos populares e teóricos que há muito não circulavam com evidência no tecido social, os primeiros resultados deste rearranjo ainda se configuram como expressões germinais que, do ponto de vista histórico, ainda engatinham em seu processo de apropriação teórica e de desenvolvimento de uma sólida formação artística necessárias para um trato mais refinado com o estético, o que acaba por condenar as suas análises e produções a uma redução política do fenômeno artístico. Por tal via, muitas vezes a obra de arte encontra-se destinada a fins instrumentais, concebida meramente como um panfleto, como um veículo propagandístico de bandeiras políticas, de modo que a arte só poderia ter como tarefa a representação de uma tomada de posição nas lutas sociais, imbuída de um verniz estético (Cf. LUKÁCS, 2010a, p. 267).

Para fazer uma crítica conseqüente às limitações de tal fenômeno estético-social, é imperativo que se faça considerações que não se direcionem para o também problemático campo oposto, a saber, aquele cujas perspectivas propõem a arte como uma manifestação apartada da vida social e de seus conflitos.

2. As origens românticas do sociologismo vulgar

Poderíamos classificar a tendência aqui analisada como uma forma de adesão a uma espécie de sociologismo vulgar no interior do campo artístico, uma vez que a crítica e a produção da arte são reduzidas ao seu conteúdo social e político, negligenciando as questões eminentemente estéticas. Na maior parte das suas manifestações, tal fenômeno compreende que a identificação dos princípios políticos latentes em uma obra corresponde a um critério suficiente para auferir sua qualidade e importância (Cf. LUKÁCS, 2010c, p. 240). Quando não, este tipo de sociologismo serve de base para uma postura relativista, ao conceber que a única tarefa da crítica é traçar a origem social das obras, como uma forma de estabelecer um equivalente universal, tornando-as indistintas, sem a possibilidade de um trato, um juízo entre elas (Cf. LUKÁCS, 2010b, p. 158).

Por mais que parte destas vertentes reivindiquem para si filiação em concepções materialistas e até mesmo marxistas, algo que em alguns casos existe certa razão de ser, sua raiz pode ser rastreada no sentimento moderno de atração pela arte do povo. Desenvolvida originalmente no seio do movimento romântico³, tal visão estabelece em seu olhar para o estético um critério específico para a valorização ou reprovação de uma obra: se ela é ou não uma manifestação de arte popular. Isto promove uma imagem fetichista do povo, confusamente homogênea e independente da divisão social existente entre classes antagônicas, como “uma alma popular coletivamente criadora [...] sem uma clara ideia do seu significado” (FISCHER, 1973, p. 74). Há uma busca por uma síntese perdida, entre indivíduo e determinada comunidade, desagregada pela sociedade mercantil, enxergada em manifestações que em tese partem do movimento do tecido social, como o folclore, as canções populares e as produções artesanais.

Nenhuma de tais criações consegue desenvolver uma forma unitária através dos séculos que possa atender a esse apelo por uma substância popular fixa. A tradição de uma comunidade, por mais remota e fechada em si que seja, frequentemente congrega

³ Aqui, faz-se menção ao campo do romantismo que, segundo a interpretação de Ernst Fischer, voltou-se para o estudo e valorização daquilo que seriam as construções folclóricas de suas respectivas nações (no contexto do nacionalismo romântico), como forma de forjar uma nova unidade social através da unicidade das canções e lendas desta entidade “povo”, mitificada pelos seus observadores (FISCHER, 1973, P. 67). Um exemplo dado por Fischer é a coletânea de canções populares *Des Knaben Wunderborn*, reunida por Clemens Brentano e Achim von Arnim, importante marco do movimento, vista pelo esteta austríaco como uma manifestação clara de sua não-criticidade frente aos diversos construtos da chamada “arte popular” — inerentemente vária em seu conteúdo e qualidade de figuração —, pelo fato da obra constituir uma “colcha de retalhos, na qual aparecem peças finas, poemas originais, lado a lado com peças insignificantes, de reduzido valor” (FISCHER, 1973, p. 75).

elementos provindos do conflito entre o povo e as classes dominantes. Neste processo, o universo popular absorve e reproduz toda sorte de coisas. Para além dos inúmeros elementos que expõem uma diversidade na riqueza de atributos, com maior ou menor valor, é fato que o processo de engendramento das obras no seio de uma comunidade envolve em certos momentos componentes do seu próprio interesse objetivo, mas também surgem elementos sociais e políticos das elites, francamente contrários aos interesses populares, que são assimilados e em certo tempo adquirem uma feição familiar para todos (Cf. FISCHER, 1973, P. 78).

As profundas diferenças na forma, na qualidade e no impacto político-societário que encontramos entre as artes do povo refutam a teoria romântica de uma alma popular unificada e provam que tais composições não só são expressões de diferentes classes e condições sociais como também são constituídas por indivíduos de diferentes níveis de expressão artística. Não há como endossar a admiração acrítica dos românticos por toda arte popular. Só podemos julgá-la pelos mesmos padrões segundo os quais julgamos qualquer outra forma de arte: por seu conteúdo social e pelo estatuto de sua figuração⁴.

Até quando pensamos do ponto de vista estritamente político, o entusiasmo militante pela arte do povo encontra cada vez mais dificuldade de sustentação, adquirindo, de maneira progressiva, feições românticas, saudosistas e separadas da realidade material. Com a crescente industrialização e consolidação do mundo capitalista, avança a desagregação dos elementos tradicionais e comunitários que constituem qualquer unidade popular aos moldes pensados pela vertente artística em questão, tornando a procura por uma “forma originária” de determinada manifestação da arte popular uma tarefa de Sísifo.

De tal fragmentação se segue um movimento reestruturante que põe o tecido social em franca oposição entre as classes trabalhadoras constituídas e os segmentos dominantes, de tal forma que a tentativa de reavivamento idílico de um conceito de povo promove uma forçosa confraternização de um tecido social cada vez mais heterogêneo. A imagem que se forma é a de uma fraternidade falsa e incompatível, uma idealização romântica cujas ilusões muitas vezes podem proporcionar consequências reacionárias. A partir de tal aspecto, cresce cada vez mais o interesse em produções artísticas populares como uma demarcação de classe mais clara, isto é, vinculada diretamente às classes

⁴ Sobre isto, Lukács afirma que “Na estética, não prevalece o princípio de que tudo compreender é tudo perdoar” (LUKÁCS, 2010b, p. 158), criticando a interdição que certos segmentos do sociologismo vulgar realizam contra a possibilidade de julgamento qualitativo entre obras de arte, como se só a já citada investigação acerca da sua raiz social já seria suficiente para encerrar as atividades da crítica literária.

trabalhadores em contradição com os proprietários, em que canções como *A internacional*⁵ funcionam como um verdadeiro cânone (Cf. FISCHER, 1973, p. 79). Cresce então o movimento por uma “arte proletária”.

3. As assim chamadas artes proletárias e o realismo socialista

Durante as primeiras décadas do século XX, a sociedade russa viveu uma ebulição pré e pós revolucionária, na qual a possibilidade e a efetivação de uma ruptura com a ordem burguesa formaram um forte impulso para o desenvolvimento das chamadas “artes proletárias”, em suas múltiplas manifestações. O cinema de Eisenstein e a produção de correntes como a proletkult e a LEF buscaram constituir uma teoria e uma forma de criação artística que se aliasse com os anseios e as tarefas políticas do proletariado em vias de assalto ao poder político⁶. A forma como responderam ao peso de tais demandas foi através da constituição de uma perspectiva utilitarista da arte, enquanto instrumento de pura transformação da sociedade, e o artista, como agente transformador capaz de produzir modificações práticas imediatas nas relações humanas, sobretudo na ação política dos homens, em detrimento de uma visão ampliada do fenômeno artístico, em sua função formativa, enquanto autoconsciência do gênero humano (Cf. KONDER, 2013, p. 76). A arte proletária encontrou momentos extremos, como no teatro do dramaturgo alemão Erwin Piscator, que chegou a afirmar: “banimos radicalmente a palavra ‘arte’ do nosso programa: nossas ‘peças’ eram manifestos com os quais queríamos intervir na ação e fazer política” (PISCATOR, 1968, p. 38).

A proletkult, liderada por Alexander Bogdanov, concebia que a arte era uma expressão imediata dos interesses de classe, o que tornava imperativo para os artistas comunistas que eles desenvolvessem obras que representassem a vida, o cotidiano e o projeto político desta figura fetichizada do trabalhador. Sua forma deveria prezar pelo didatismo, por uma compreensão tacanha de realismo, enquanto fotografia ingênua e imediata da realidade, evitando assim figurações que pudessem ser “incompreensíveis

⁵ Conhecido hino das lutas dos trabalhadores, escrito por Eugène Pottier (1816-1887) em 1871 e depois musicado por Pierre de Geyter (1848-1932) em 1888.

⁶ Assim como ocorre na arte popular, a “arte proletária”, enquanto projeto encampado por uma série de correntes estéticas no século XX, também apresentou uma multiplicidade de resultados artísticos, dos mais diversos níveis. O romance *Don Silencioso*, de Cholókov, e o filme *Encouraçado Potenkim*, de Eisenstein, como argumenta Lukács, são exemplos de grandes realizações deste campo, capazes de suscitar “fortes emoções em milhares e milhares de homens, mesmo que não pertençam ao nosso Partido” (LUKÁCS, 2008, p. 77).

para as massas”, crítica que os proletkultistas sempre apontavam para os futuristas da LEF⁷. O futurismo russo, por sua vez, pretendia usar a produção artística como um martelo para forjar uma nova sociedade, através da aposta na inovação formal, subestimando a unidade entre forma e conteúdo que subjaz na obra de arte. O poeta russo Vladimir Maiakóvski era partidário da máxima que advogava que não haveria arte revolucionária sem uma forma revolucionária, e criticava o grupo de Bogdanov por mobilizar seu projeto estético através de formas em tese já gastas pela ação do tempo.

Ambas convergem, no entanto, em sua crítica apriorista ao legado cultural das sociedades precedentes, a saber, a proletkult, por uma leitura reducionista do conteúdo de classe da arte do passado e a LEF, em prol da revolução formal que estaria em curso. Suas visões foram atacadas pelo próprio Lenin, que, a partir de uma visão dialética do movimento de superação — em que a ruptura é um momento que também possui um elemento de conservação — concebe que a constituição de uma cultura proletária não surge completamente feita de não se sabe de onde (Cf. KONDER, 2013, p. 68). Uma nova cultura deve ser o desenvolvimento que parte da supressão dos elementos elaborados pela humanidade sob o jugo das sociedades pré-capitalistas e capitalista, o que também o faz afirmar que os trabalhadores não deveriam se restringir a um quadro artificialmente limitado de uma literatura para operários, mas sim que pudessem aprender e produzir uma literatura para todos.

Por mais que a proletkult, a LEF e tutti quanti subordinassem a arte à propaganda política, tal visão sectária dos problemas da estética e da política cultural era somente a visão de alguns grupos. O realismo socialista, no entanto, partidário de fundamentos semelhantes aos do grupo de Bogdanov, tornou-se vertente institucionalizada, expressão artística oficial do Estado soviético, durante o regime staliniano. Desta forma, sua intervenção na sociedade socialista era muito mais nociva, uma vez que restringia a atuação das demais perspectivas presentes no mundo da arte.

O realismo socialista era portador de um imediatismo político e um partidarismo estreito. Para se ter uma ideia da deformação proporcionada por tal vertente, um de seus teóricos, Tckeskiss, sustentava que

⁷ Contra tal visão, que constringe a produção artística, Maiakóvski irrompe no debate público com o seu poema de título irônico, *Incompreensíveis para as massas*, o qual defende, na contramão da proletkult, o esforço pela elevação cultural do povo, ao invés de submeter os artistas a um determinado nível de representação (Cf. MAIAKÓVSKI, 2008, p. 126).

os sentimentos e as aspirações de uma classe oprimida não são os de uma classe dominante. O artista somente transmite sentimentos e aspirações dos que estão mais próximos, com os quais está ligado e convive, ou, em outros termos: dos de seu grupo ou sua classe (TCKESKISS, 1934, p. 165).

A redução da arte a sua eficácia política mais imediata destruiu toda e qualquer universalidade e fez dela um subproduto da consciência de classe.

Para corresponder às metas de ganhos políticos almejados, o zdanovismo, corrente principal do realismo socialista, pretendeu retirar do mundo da arte toda e qualquer representação possível de uma dimensão solitária ou melancólica da vida, tornando exclusiva a manifestação artística rigorosamente otimista⁸. A figuração de elementos trágicos do cotidiano soviético era possível, “desde que se tratasse da tragédia de um revolucionário morto gloriosamente em combate, defendendo uma causa justa, e desde que não houvesse margem para dúvidas quanto à vitória final dessa causa justa” (KONDER, 2013, p. 92). Deste modo, as contradições da realidade eram aprioristicamente simplificadas, sufocando as bases para a produção das obras, cujo resultado precário não poderia ser diferente de criações pálidas, sem grandes desenvolvimentos.

A tese do realismo socialista representa relativo avanço para a estética marxista, a partir do momento em que aponta para a vinculação necessária entre uma orientação socialista da realidade e o método artístico realista⁹. Contudo, do modo que foi estabelecido, o adjetivo se hipostasia, deformando o substantivo e a si próprio. O caráter realista acaba por se consolidar como uma expressão servil da realidade, aos moldes naturalistas. O elemento socialista, por sua vez, torna-se uma palavra de ordem abstrata, acima de todos os elementos a serem figurados, de maneira tal que os deforma para que possam mecanicamente serem conduzidos a uma rota que demonstre de maneira educativa para o espectador a necessidade da luta socialista. Esse fetiche pela luta da

⁸ Se não podemos aderir a tais teses do realismo socialista, tampouco podemos aderir à perspectiva de Maiakovski. Para o artista russo, a pura passionalidade, a exaltação sentimental seriam a base para a boa arte. Em um poema seu, afirma que a sua anatomia fica louca, pois ele é todo coração. Leandro Konder, inspirado em Hegel, argumenta que o sentimento é a forma comum que se aplica aos mais diversos conteúdos. O conteúdo mais rico e mais profundo de uma obra de arte jamais pode ser alcançado através do sentimento em estado bruto: ele pressupõe sempre uma superação da imediatividade sentimental, e a exaltação sentimental não propicia, comumente, tal superação (Cf. KONDER, 2013, p. 82).

⁹ Segundo Konder, a defesa que Lukács faz do realismo não é simplesmente daquela vertente representada por Balzac e Machado de Assis, mas sim enquanto método de produção artística. A arte realista, para a estética do húngaro, seria uma postura do artista, que busca espelhar em sua obra alguma dimensão da humanidade posta sócio-historicamente, algo que não se confunde com uma imagem exata e mecânica do mundo, mas que busca captá-lo e expressá-lo com riqueza estética. (Cf. KONDER, 2013, p. 135-139).

classe trabalhadora e pelo horizonte socialista, que inebria a obra e a faz perder qualquer pretensão de concretude, ganha contornos românticos, para que a sua aspiração consiga se encaixar nas suas possibilidades artísticas. Desta forma, como concebe Leandro Konder, o realismo socialista acaba por ser uma justaposição entre o naturalismo e o romantismo, orientados a um fim supostamente socialista (Cf. KONDER, 2013, p. 88).

Em termos estéticos, isto produz uma simplificação grotesca da composição da história, ao produzir um relatório estranho à arte, de tensão meramente exterior, que em tese teria eficácia social graças ao seu núcleo de conteúdo, mas que assemelha-se a certas correntes da arte adjetivadas como burguesas pelo realismo socialista, ao produzir um esquematismo igualmente abstrato e subjetivista (Cf. LUKÁCS, 2010c, p. 234). O fantasmagórico horizonte socialista sobrevoa o enredo das histórias e violenta as suas personagens, que perdem a possibilidade de atuar no curso de sua evolução de maneira crível, explicitando as contradições e conflitos que fazem parte de um caminho humano. Subestima-se interna e externamente as dificuldades, o estancamento, as contradições, por um lado, e os resultados imediatamente obtidos são superestimados. A trajetória das personagens desliza como se caminhassem sobre óleo, como se estas fossem abstrações, autômatos possuídos por ideias em uma apressada movimentação que possa realizar este fim supra-material que permeia toda a composição da obra.

Não há uma necessária modéstia na construção de uma perspectiva de evolução do enredo. A perspectiva almejada sobrepõe os caminhos críveis para as suas personagens. As obras promovem um embelezamento da realidade, aos moldes do *happy end holywoodiano*, como uma história cujo desfecho otimista é destituído de qualquer poder de persuasão, de qualquer evidência social em decorrência orgânica da individualidade e tipicidade da situação, a despeito das suas boas intenções (Cf. LUKÁCS, 2010d, p. 290).

Um exemplo literário análogo a tal tendência é o poema *Primeira Lição*, do poeta brasileiro Lêdo Ivo:

Na escola primária
Ivo viu a uva
e aprendeu a ler.

Ao ficar rapaz
Ivo viu a Eva
e aprendeu a amar.

E sendo homem feito

Ivo viu o mundo
seus comes e bebes.

Um dia num muro
Ivo soletrou
a lição da plebe.

E aprendeu a ver.
Ivo viu a ave?
Ivo viu o ovo?

Na nova cartilha
Ivo viu a greve
Ivo viu o povo. (IVO, 2001, p. 110)

Para além dos elementos estritamente formais que podem ser questionadas no poema, chama atenção o salto descrito em seus versos, sem grande capacidade de persuasão e convencimento, ao traçar uma linha evolutiva que encontra em um escrito num muro um atalho para a transformação das convicções de um indivíduo, ultrapassando todo o gradual, tortuoso e contraditório percurso de formação de uma perspectiva política na consciência de um sujeito, num só instante. Tendo em vista a história política da luta dos trabalhadores no século XX, que muitas vezes foi partidária de um horizonte teórico reducionista e manualesco, não é mera coincidência o emprego do termo cartilha, no final do poema.

Por sua vez, o romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, transcorre a sua narrativa num alinhamento exemplar entre as condições e possibilidades evolutivas de seus personagens e a perspectiva que subjaz na obra. A trajetória vivida por Fabiano e a sua família é uma saga pela sua autoconsciência enquanto humanos, vivida por figuras que por todas as dimensões são descaracterizados enquanto tais por suas circunstâncias sociais. O drama de seu protagonista é aquele em que exclama em voz alta “fabiano, você é um homem”, para que ele mesmo possa ouvi-lo, e que, ao se perceber animalizado pela rédea curta do seu trabalho, ao se ver como “apenas um cabra ocupado em guardar as coisas dos outros [...] como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra”, corrigia-se, com medo de que alguém próximo tivesse ouvido sua afirmação descabida, murmurando baixo “você é um bicho, Fabiano” (RAMOS, 1977, p. 19). Ao final do livro, após todo o seu desenvolvimento, a família de Sinhá Vitória não chega em conclusões mirabolantes, não decide por aderir a alguma causa ou partido revolucionário — e tal final poderia ser concretizado, caso houvesse um caminho crível para tal — mas apenas seguem suas vidas,

desta vez, com a convicção de que, por mais brutalizados que fossem por sua condição, são, acima de tudo, sujeitos:

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. [...] Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. [...]. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade *homens* fortes, brutos, como Fabiano, Sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 1977, p. 134. Grifo nosso.)

3. A arte confinada em uma torre de marfim

Contra as concepções da arte imbuídas de um sociologismo vulgar, e como resposta aos ataques da sociedade de mercado, há quem defenda a total autonomia da arte. Para tais perspectivas, nada do que se passa na sociedade diz respeito à produção artística, como se ela não brotasse do tecido social, e suas figurações “não influenciassem a vida prática cotidiana dos homens” (LUKÁCS, 1966, p. 526). A arte, segundo tal itinerário, estaria confinada em uma torre de marfim, a qual em muitos casos é reduzida a mera experiência aristocrática.

As visões que entendem a obra de arte como apartada do tecido social têm sua origem datada em nossa contemporaneidade. Esta é uma questão sócio-historicamente determinada. Ésquilo, por exemplo, não entenderia nosso conceito de liberdade artística (Cf. LUKÁCS, 2010a, p. 268). Na antiguidade, na idade média e no renascimento, o artista orientava diretamente o seu tema, conteúdo e forma segundo sua inserção no tecido social. Sua criação era integrada à vida pública. Isto não necessariamente significa que a arte em tais épocas históricas era dirigida. A determinação social da produção das obras de arte não é mecânica. O elemento material que permite uma certa ideia de liberdade em todas as épocas históricas para o artista está na sua possibilidade de articular respostas às necessidades sociais. Não há uma unidade rígida e imóvel entre público e artista, existindo certo campo de ação em que o artista consegue estabelecer as suas figurações.

No mundo pré-capitalista, existia uma interação viva do artista com seu público. Contudo, tal interação sofre um processo progressivo de abolição na sociedade mercantil, denunciada por Goethe, que se queixava da forte tontura frente às condições de

determinação que vêm de fora, da falta de sinalizações identificáveis no mundo burguês em consolidação no seu tempo, de uma falta de ocasião que determinasse de maneira objetiva o florescimento do talento (Cf. LUKÁCS, 2010a, p. 272). O público proporcionado pela integração do mundo da arte ao mercado é um público amorfo, sem face. A liberdade artística no mercado é a de se produzir mercadorias, o que a torna uma liberdade servil. Nesta nova relação, um novo ente intermedia público e artista: o capital. Por conta disso, em sua atividade, o artista produz estabelecendo para si uma autocensura, tendo em vista o local da publicação da sua obra, a consolidação de um nicho consumidor, etc.

A captura mercantil do mundo da arte abrange desde a difusão das obras de baixa qualidade para o consumo de massas até a obra-prima, manifesta nos clássicos e na chamada vanguarda. A produção artística para o mercado induz a obra sem grande valor artístico, o romance de amenidades, mas também promove uma busca por qualidade em que o artista tenta diferenciar-se na competição mercantil gerando maneirismos e exageros na originalidade, produzindo uma arte estranha ao povo, de laboratório (Cf. LUKÁCS, 2010a, p. 274). Existe um certo fetiche ao novo produzido por tais manifestações vanguardistas, mas que se configura como um progresso de casca. Seu anti-historicismo, que descarta em absoluto todo o passado em favor da arte do porvir, acaba por estabelecer um método extremamente similar à igualmente anti-histórica defesa acrítica e academicista do legado do passado, que transforma os clássicos em puras abstrações, amputados da riqueza social dos seus temas e manifestações, como dois movimentos convergentes, mais de sinal trocado: o primeiro em prol do novo absoluto e o segundo defendendo imprudências como a afirmação de que “com ‘a morte de Goethe acabou a arte autêntica’” (LUKÁCS, 2010c, p. 235).

Observando as distorções promovidas pela integração da arte na sociedade de mercado, que induz a certa identificação entre a realização estética e a conquista de lucros para as editoras, a arte pela arte surge como resposta às incursões perniciosas do mundo do capital. A arte pela arte é um movimento que surge profundamente vinculado ao romantismo. Teve como grande expressão o poeta Baudelaire, que procurou estabelecer um protesto contra o utilitarismo vulgar, contra a vinculação burguesa dos critérios artísticos com o sucesso de seus negócios e empreendimentos. A atitude da arte pela arte deriva de uma determinação do artista em não produzir mercadorias em um mundo no qual tudo se transforma em artigo mercantil, em objetos vendáveis. Para Fischer,

Baudelaire erigiu a efigie sagrada da beleza em oposição ao feio mundo da burguesia. Para a hipocrisia vulgar e para o esteticismo anêmico, a beleza é uma fuga da realidade, um quadro digestivo, um sedativo barato; mas a beleza que se ergue da poesia de Baudelaire é um colosso de pedra, uma truculenta e inexorável deusa do destino, tal como o anjo da ira empunhando uma espada de fogo: seus olhos faíscam e condenam um mundo onde triunfaram o feio, o banal e o inumano. A pobreza disfarçada, a doença oculta e o vício secreto não podem deixar de se revelar em face da sua nudez radiante. É como se a civilização capitalista fosse trazida ante uma espécie de tribunal revolucionário: a beleza conduz o julgamento e pronuncia o seu veredicto, escrito em linhas de aço temperado (Cf. FISCHER, 1973, p. 81).

Há quem rechace a arte pela arte justamente pelos seus méritos, por suas válidas preocupações artísticas, como criticava o sociologismo vulgar. Contudo, as limitações da vertente residem no fato de que seu protesto configura-se como um protesto romântico. De fato, Baudelaire acreditava no mercado literário como um teste final de suas obras. O movimento acaba por conceber uma tentativa ingênua de libertação do mundo burguês que, simultaneamente, forma uma confirmação do seu princípio da produção pela produção.

Para além da arte pela arte, o paradigma moderno da produção artística é o da expressão subjetiva. A arte de fundo solipsista, para Lukács, é um “caso de hospício” (LUKÁCS, 2010a, p. 270). Todo subjetivismo seria unilateral e dogmático, como categorizado pelo húngaro, promovendo uma deformação interna e externa, ao deflacionar indevidamente as repercussões formativas do mundo objetivo sobre os indivíduos que o permeiam, o que, por sua vez, deforma a própria individualidade figurada, que adquire uma estruturação confusa e desproporcional ao ser encarada como causa sui.

Esta visão da arte fechada em si mesma, que só faz concessões à biografia psicológica dos escritores individuais, no tenso jogo livre de criação ausente de legalidades, é contraposta pelo fato exposto por Lukács de que a produção artística que consegue proporcionar uma representação do real e seu movimento em suas melhores formas promove algo muito mais amplo, rico e verdadeiro que a vontade, a decisão subjetiva que a criou, indo muitas vezes além das próprias limitações que se encontram nas opiniões pessoais daqueles que a realizaram (Cf. LUKÁCS, 2010a, p. 270). Balzac, por exemplo, é um excelente exemplo de tal possibilidade no mundo da arte. Politicamente, ele era um legitimista, simpático às causas da nobreza, desta alta sociedade em irremediável processo de decomposição, condenada a desaparecer na época em que

escreveu, isto é, neste processo de transição do Antigo Regime para a sociedade burguesa madura. Ao mesmo tempo, sua sátira nunca é tão aguda nem a sua ironia tão amarga quanto nos momentos em que faz agir os homens que mais o atraem: os aristocratas (Cf. LUKÁCS, 2010d, p. 291-292).

O escritor francês se viu forçado a escrever contra suas próprias convergências de classe e preconceitos políticos, representando o caráter inevitável da ruína das suas personagens prediletas, descrevendo homens que não mereciam sorte melhor, apontando os verdadeiros homens do futuro precisamente onde eles se encontravam. Em outros termos, Honoré de Balzac, por sua arguta capacidade de figuração, produziu uma obra que foi muito além das limitações do seu criador. Devido às suas virtudes enquanto artista, foi fiel a uma representação estética e socialmente adequada. Engels considerava a obra balzaquiana como um triunfo do realismo, como exemplo de um artista que consegue mobilizar até as últimas consequências os seus predicados artísticos, em aliança com o que há de mais avançado nos potenciais estéticos do seu tempo, constituindo algo que vai além do pensamento individual daquele que cria (Cf. ENGELS, 2012a, p. 69).

4. Arte e partidarismo

Lukács critica tanto uma atitude teórico-contemplativa, que considera toda obra de arte verdadeira como apartidária, superior à desordem das lutas cotidianas e que fala com desprezo das posições decisivas assumidas por grandes artistas, quanto uma visão de esquerda vulgar que considera um privilégio o partidarismo típico de movimentos como o realismo socialista (Cf. LUKÁCS, 2010c, p. 208). Na mesma linha, Leandro Konder afirma que não se pode transformar toda arte em arte política, uma vez que a arte deve refletir também os diversos aspectos da realidade não estritamente políticos. Se a palavra política está empregada em sua acepção mais ampla, “seria mais justo — em vez de dizer meramente que a arte deve ser política — sustentar que ela é sempre política” (KONDER, 2013, p. 117).

Para Konder, as relações entre a arte e a política carecem de ser precisadas. É necessário não perdermos de vista o caráter político geral da produção artística:

o artista produz no interior da sociedade, comunica a sua criação a outras pessoas e influencia ativamente o movimento da história, ajudando a transformar, por seu trabalho, a situação social, o quadro das relações entre os seus contemporâneos (KONDER, 2013, p. 117).

Por conta disso, Lukács afirma que existe um partidarismo universal e espontâneo da arte, enquanto tomada de posição em face do mundo representado tal como ela toma forma na obra através de meios artísticos. O modo pelo qual o próprio artista imagina a sua atitude em face da realidade é uma questão biográfica, não estética. Podemos tomar como exemplo disso a contradição entre a teoria de Flaubert, de desvinculação entre arte e sociedade, e o partidarismo duramente irônico com o qual, em suas obras, é representado o mundo burguês (Cf. LUKÁCS, 1968, p. 209).

Existem dois elementos do quadro conceitual de Lukács que permitem a sustentação do partidarismo relativo que ele defende. Em primeiro lugar, ao colocar a noção de originalidade do artista sob bases concretas, numa luta dialética entre o velho e o novo, em que é imperativo que a criação artística reúna as ferramentas, as questões, as propostas formais existentes em uma nova composição, em favor de uma nova direção. Soma-se a tal tese o seu entendimento da figuração estética como a representação mediante imagens sensíveis de um particular que compreende em si e supera em si tanto a universalidade quanto a sua singularidade, o que leva o filósofo húngaro a afirmar a necessidade da escolha, da opção, do tomar partido, em toda a figuração estética. Todo artista, por tanto, age por meio de momentos de odes e escárnios aos quais ele atinge as suas musas.

Konder, convergente à tese da universalidade do partidarismo nas obras de arte, assevera que tal premissa não pode se converter em um critério para a análise de um objeto estético que leve apenas a sua motivação política em consideração:

A criação artística pode ter vários graus de influência política. Algumas obras de artes são mais políticas do que as outras, isto é, possuem um grau mais elevado de influência política. Contudo, isto não quer dizer que todas as obras de arte de nosso tempo precisam apresentar um determinado coeficiente x de conteúdo político para se legitimarem (KONDER, 2013, p. 117).

Sobre isso, é sempre enriquecedor revisitar as considerações estéticas epistolares apresentadas por Engels. Segundo o filósofo alemão, ele não é, em absoluto, contrário à poesia de tendência enquanto tal (Cf. ENGELS, 2012b, p. 66). Cita Ésquilo, Dante, Cervantes e Schiller como representantes de uma forma bem acabada de expressar tendências. Contudo, o filósofo alemão é da opinião de que a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que seja necessária a sua exposição especial; e

pensa que o autor não está obrigado a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve. Um romance, mesmo que de tendência socialista, só pode cumprir o seu objetivo, ao juízo do teórico materialista, quando reflete com veracidade as relações reais, rompe com as ilusões convencionais que existem sobre estas, fere o otimismo do mundo burguês e fomenta dúvidas acerca da imutabilidade das bases em que repousa a ordem existente, mesmo que o autor não proponha uma determinada solução ou que sequer se posicione ostensivamente. Para Engels, finalmente, quanto mais dissimulado estiver o ponto de vista do autor, melhor será para a obra artística (Cf. ENGELS, 2012a, p. 68).

Quando a tendência interna do autor assume as rédeas da figuração artística, torna-se um “capricho subjetivo” (FREDERICO, 2013, p. 86), que desfigura a realidade e expõe os seus desdobramentos a uma espécie de possessão das suas ideias mais caras. Lukács opõe tal tendencialidade ao real partidarismo possível, que, para manifestar determinada perspectiva, parte da dinâmica efetiva do real para extrair de tal circulação uma tendência concreta, como se vê no exemplo balzaquiano. Tal partidarismo, de acordo com o húngaro, seria inclusive a “pré-condição” (LUKÁCS, 1981, p. 42) para um lidar real com a objetividade, uma vez que a pretensa ausência de posições só a torna sub-reptícia, tornando o seu processo de concreção mais exposto a possíveis deformações subjetivistas. Tal tendencialidade, assumida ou inconsciente, torna a obra panfletária.

O combate de viés lukacsiano à ideia de arte enquanto um panfleto funciona inclusive como combate a tudo aquilo que obstaculiza gravemente o progresso estético da obra de arte política propriamente dita, isto é, contra os elementos que a afastam de seu desenvolvimento artístico e ideológico, numa complacência sectária diante do nível da arte e do pensamento em tal ramo do mundo da arte, frequentemente muito baixo (Cf. LUKÁCS, 2010c, p. 240). Lukács chega a alertar que o elogio acrítico a obras medíocres, apenas por carregarem determinada bandeira política, é um gesto que, do ponto de vista político, representa uma notória anti-propaganda, uma vez que forma na opinião pública a ideia de que tal posicionamento “é mesmo constituído por aquelas obras medíocres e esquemáticas que os nossos críticos têm o hábito de elevar aos céus” (LUKÁCS, 2008, p. 77).

Não é negado pelo filósofo húngaro o papel da universalidade no fenômeno artístico, que possibilite que uma obra expresse algum elemento forte de cunho conceitual — inclusive um conceito político. Contudo, esta dimensão deve aparecer sempre articulando-se entre a superação totalizante e encarnado na particularidade, pois o objeto

de trabalho artístico não é o conceito em si, não é o conceito em sua imediatez objetiva, mas sim no modo pelo qual ele se torna fator concreto da vida, movido em situações concretas de homens concretos, pelo qual ele se torna parte dos esforços e das lutas, das vitórias e das derrotas, das alegrias e das tristezas, como é importante para tornar sensível e específico o caráter humano, a particularidade típica de homens e mulheres em situações humanas (Cf. LUKÁCS, 1968, p. 214).

A crítica a uma dimensão panfletária da produção artística, contudo, para Lukács, em uma negação do seu papel político, uma vez que o seu próprio campo de ação subsistente — os espaços em que a liberdade artística consegue se contrapor ao estímulo à servilidade promovida pela captura mercantil — vincula-se fortemente ao protesto contra os limites da sua época, na forma, no conteúdo e, em boa medida, contra a estrutura social vigente como um todo (LUKÁCS, 2010a, p. 274-275). A arte, para o filósofo húngaro, nunca é inteiramente neutra diante dos conflitos humanos que representa, podendo ser universal, ao ser a favor da comunidade humana, ou se deixar levar por uma perspectiva particularista, aderindo a um negativismo que constrange a humanidade como um todo. Para Lukács, toda boa arte defende a integridade humana, a humanitas, “contra todas as tendências que a atacam, a dilaceram, a envilecem e a adulteram” (LUKÁCS, 2012, p. 19).

Referências

- ENGELS, F. Carta de F. Engels a Margaret Harkness, início de abril de 1888. In: *Cultura, arte e literatura*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012a.
- _____. Carta de F. Engels a Minna Kautsky, 26 de novembro de 1885. In: *Cultura, arte e literatura*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012b.
- FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1973.
- FREDERICO, C. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular: 2013.
- IVO, L. Primeira lição. In: PEIXOTO, S. A. *Melhores poemas Lêdo Ivo*. São Paulo: Global, 2001.
- KONDER, L. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão popular, 2013.
- LUKÁCS, G. A luta entre o progresso e a reação na cultura contemporânea. In: *Socialismo e democratização: escritos políticos (1956-1971)*. Tradução de José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- _____. Arte livre ou arte dirigida? In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.
- _____. *Estética I: la peculiaridad de lo estético — 2. problemas de mimesis*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

- _____. *Introdução a uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: *Cultura, arte e literatura*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012.
- _____. Narrar ou descrever. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.
- _____. O escritor e o crítico. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010c.
- _____. O problema da perspectiva. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010d.
- _____. “Tendency” or Partisanship? In: *Essays on realism*. Tradução de David Fernbach. Massachusetts: The MIT Press, 1981.
- MAIAKÓVSKI, V. *Poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman, Haroldo de Campos, Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PISCATOR, E. *Teatro político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- RAMOS, G. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- TCKESKISS, L. *O materialismo histórico em 14 lições*. Rio de Janeiro: Calvino Filho Editora, 1934.

Recebido em: 01/07/2020
Aprovado em: 23/02/2021