

GUIDO OLDRINI

OS MARXISTAS E AS ARTES
PRINCÍPIOS DE METODOLOGIA CRÍTICA MARXISTA





Diagramação: Atahualpa Sarmento

Revisão: Sidney Wanderley

Capa: Fernanda Beltrão

Catálogo na Fonte

Departamento de Tratamento Técnico Coletivo Veredas

Bibliotecária responsável: Fernanda Lins de Lima – CRB – 4/1717

O44m Oldrini, Guido.

Os marxistas e as artes : princípios de metodologia crítica marxista / Guido Oldrini ; tradução de Mariana Andrade. – Maceió : Coletivo Veredas, 2019.

282 p.

Inclui bibliografia e índice.

ISBN: 978-85-92836-34-4

1. Lukács. 2. Arte. 3. Estética marxista. 4. Princípios da metodologia marxista. 5. Crítica das artes. I. Título.

CDU: 7.074

Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>. Esta licença permite cópia (total ou parcial), distribuição, e ainda, que outros remixem, adaptem, e criem a partir deste trabalho, desde que atribuam o devido crédito ao autor(a) pela criação original.

GUIDO OLDRINI

OS MARXISTAS E AS ARTES
PRINCÍPIOS DE METODOLOGIA CRÍTICA MARXISTA

TRADUÇÃO: MARIANA ANDRADE

1ª Edição
Coletivo Veredas
Maceió 2019



Sumário

Introdução	7
I - Explicações sumárias sobre o marxismo como teoria geral	13
1. O pano de fundo histórico-conceitual do marxismo como teoria.....	15
2. A teoria marxista no contexto do desenvolvimento social	28
3. Os problemas da herança cultural.....	33
II – A sistematização teórica da estética segundo o marxismo	41
1. A estética como “parte orgânica” da teoria marxista	42
2. A especificidade do campo da estética	51
3. O para-si próprio da arte na sua estrutura e na sua referência aos gêneros ...	64
4. Sobre o papel da historicidade, da nacionalidade e da popularidade da arte...74	
III – Princípios de metodologia marxista no campo estético	89
1. O pano de fundo ideológico da metodologia.....	89
2. Critérios de operacionalidade do instrumental metodológico marxista em estética	97
3. Deduções complementares das premissas do método	105
IV - Princípios marxistas de história e crítica das artes	121
1. O crítico diante da obra: seleção da qualidade de arte e juízo de valor.....	121
2. Dialética crítica entre cultura e militância	134
3. Fenomenologia dos casos controvertidos	143
4. O modelo do “realismo” na crítica de Lukács	162
5. Crítica em função histórica, história em função crítica.....	177
6. Sobre o complexo problemático da arte de vanguarda.....	189
V - Da receptividade da arte à responsabilidade cultural e social da crítica	206
1. A esfera da incidência da receptividade da arte.....	206
2. O caso do cinema: a derivação parasitária da crítica fílmica	218
3. Responsabilidade social e deveres da crítica	234
Nota da tradução	245
Índice de assunto	247
Índice de nomes	253



Introdução

Se todo trabalho histórico e crítico tem a obrigação de justificar as razões do seu próprio vir a ser, isto vale ainda mais quando, como no presente caso, as necessidades do tema (arte e marxismo) são pouco ou nada reconhecidas. Qualquer um sabe das dúvidas tradicionais, difíceis de silenciar, que circulam a este respeito sobre o marxismo: o que o marxismo tem a ver com as artes? Como pode uma doutrina, nascida sob o terreno econômico, se interessar pela arte, expressar-se acerca dos problemas da arte, principalmente para fins políticos? Estas não são, note-se, dúvidas que dizem respeito apenas ao senso comum ou à esfera do profano; não, acontece que frequentemente esbarramos – inesperadamente – até mesmo em especialistas renomados. Ao marxismo recomenda-se, na maioria das vezes, não se debruçar sobre questões que não conhece e de que não pode tratar, ou, se nos deparamos com exposições marxistas do argumento, as rejeitamos sem discuti-las, com zombeteiros olhares desdenhosos. Há, portanto, diante dos teóricos do marxismo, todo um trabalho preliminar de comprovação da viabilidade do empreendimento a ser posto em prática.

Em primeiro lugar, trataremos de justificar a coisa historicamente. Por uma ou outra razão, a estética, a teoria da arte, a crítica artística em todos os campos (literário, teatral, musical, figurativo etc.) sempre desempenharam um papel importante no amadurecimento dos povos e nas lutas de classes de seu tempo. Este papel – que emergiu na Antiguidade clássica e se tornou socialmente significativo já no Renascimento – foi ainda mais intensificado à medida que, com o Iluminismo, o romantismo, o florescimento da era moderna, a relação entre a criatividade do ser humano com a sua vida social adquiriu um profundo significado, e as divisões, as con-

tradições, os choques internos da sociedade burguesa em desenvolvimento passam cada vez mais ao centro do mundo da criatividade artística. Exemplos notáveis de programas e organogramas de trabalho projetados para levar esse conjunto de problemas para dentro da cultura chegam até nós especialmente graças à cultura clássica alemã (de Lessing a Schelling e Hegel), após cujos *exploits* nada neste campo permanece como antes. Já que o marxismo é em si um dos frutos desse processo, já que sua teoria encarna, no mais alto grau, o esforço de conscientizar os seres humanos sobre o caráter social de suas produções, a coisa deveria ser ainda mais verdadeira e válida para ele.

No entanto, este não é o caso. Em toda a esfera dos problemas que dizem respeito à arte, não só subsistem os grandes vazios provocados por *conventio ad excludendum* que mencionei anteriormente, mas por uma certa indiferença, por uma certa subestimação; a ideia de que, afinal, se trata de problemas de segundo plano continua a dominar amplamente mesmo entre as fileiras dos marxistas. Só de forma progressiva, e em casos isolados, os teóricos marxistas chegaram ao ponto de superar suas hesitações. A passagem foi levada a cabo, não faz muito tempo, em virtude da qual foram reconhecidos os fundamentos e elaborados os lineamentos de uma estética marxista *qua talis*. Indispensável e insubstituível para o progresso neste campo, bem como no campo da crítica (crítica literária), é a contribuição do filósofo marxista húngaro György Lukács; todavia, mesmo o tão grande e influente *corpus* de seus ensaios críticos é utilizado com cautela, se pensarmos em como isso vem se processando desigualmente ao longo do tempo e se levarmos em conta a gênese e a evolução deles. Através da sua contribuição crítica, Lukács traz à existência algo que pela quantidade, qualidade e consideração, no marxismo, jamais se viu antes; mas o faz pouco a pouco, em etapas sucessivas e diferentes umas das outras, ou seja, mesmo quando, no início, ele ainda não domina bem todo o campo ou se distrai e se desvia por razões polêmicas; ou quando, na velhice, com o domínio agora seguro da teoria estética marxista, e com seus interesses se dirigindo principalmente para outros campos, de ordem ético-ontológica, e aos problemas da metodologia da crítica, ele já não tem mais tempo ou modo de retornar, porém, não de forma programática.

Creio que, hoje, do que mais fortemente se sente a necessidade é de uma generalização dessa exigência metodológica que ficou para trás. Por favor, não exiba ante mim a circunstância da crise que faz época em nosso tempo; não me diga que falo de coisas superadas, de doutrinas ignoradas e definitivamente varridas pelos acontecimentos de 1989-1991 (a dissolução dos países socialistas, a chamada “queda

dos muros”, a dominação mundial indiscutível da “nova ordem”, isto é, do imperialismo americano) e da virada ideológica que, sob a onda do proclamado “fim das ideologias”, vem se impondo na teoria e na historiografia crítica (desconstrucionismo, pós-modernismo, formas de pseudo-heideggerianismo entre os mais variados), como se se tratasse de algo pacífico e de uma vez por todas estabelecido. Isto nem sequer é assim. Mesmo depois do que se passou, não considero que haja nada a ser mudado na investigação, historiográfica e criticamente falando. Que, como é habitual, os pontos de vista mudem no tempo não significa de fato que deva mudar o conceito do objeto. É regra geral – se não queremos árbitros – que seja a historiografia a se ajustar ao seu objeto, e não o objeto às fantasias da historiografia. Os problemas são e permanecem, em essência, exatamente os mesmos de antes, e apenas em relação a eles, portanto, será abordada, de acordo com o quadro geral que virá irrompendo, também a questão da exigência metodológica mencionada.

A intenção do autor deste livro, bem consciente dos limites dentro dos quais o livro se move e sem pretensão alguma de inovações sofisticadas, é precisamente aquela de iniciar, acionar, apontando não para outra coisa, senão para uma reorganização funcional dos princípios da estética e da crítica marxista. Uma vez estabelecidos, reconhecidos e reordenados estes princípios, a clarificação, me parece, deve ser feita, sobretudo, a partir do ponto de vista da metodologia, ou seja, sob o plano dos critérios de sua utilização no campo crítico. Digamos assim: o marxismo tem algo a dizer no âmbito das artes, mas o modo como quer dizê-lo e o diz não se reduz certamente a um agrupamento de julgamentos formulados ao acaso. Se todo julgamento estético (marxista) funda-se em princípios (marxistas), os princípios, por sua vez, requerem critérios apropriados de aplicação. Neste momento, as engrenagens sobre as quais esse mecanismo funciona, tomadas uma a uma, são ou deveriam ser já parte do patrimônio cultural de todo marxista consciente; no entanto, já que não me parece que alguma vez foram unidas em uma exposição comum, acredito e espero que uma síntese ordenada delas possa ser de alguma utilidade: possa atender às necessidades dos marxistas eventualmente duvidosos ou incertos; possa, no caso, servir para protegê-los melhor de qualquer contestação, quer de princípio quer de método.

Em conformidade com a correta observação crítica feita por Gramsci a Croce, aqui as tarefas da estética e da crítica se manterão o mais distintas possível, reconhecendo como pertencente à primeira “aquela de elaborar uma teoria da arte e da beleza”, e pertencente

à segunda, de “crítica contínua”, a de “criar a história da arte concretamente, das ‘expressões artísticas individuais’”. Razoavelmente, no título do presente trabalho não há a menor limitação e encerramento do campo de problemas, por si sem limites, que dizem respeito à arte. Para aquela “relação objetivamente subsistente entre arte e realidade”, que a crítica marxista, desde o início, coloca no centro de suas considerações, aqui olhamos apenas como tal “relação é o ponto de partida e a linha de chegada” de todos os possíveis “tipos de críticas fecundas” (Lukács), a prescindir do gênero da arte, das temáticas, das orientações estilísticas à vez em questão, já que a autonomia da criação artística em geral, assim como a das obras de arte individuais, permanece para o marxismo um dado de fato e um pressuposto fundamental.

Bastante rigorosa será, do lado crítico, a disputa com os adversários. Impõem-na as circunstâncias de hoje, mais deprimentes que nunca, de modo que não poderia ser mais. Quando hoje, ao abrir as revistas culturais e os livros históricos e críticos de maior sucesso, nos vemos imediatamente esmagados por uma orgia de insinuações em modelos hermenêuticos como aqueles do pós-estruturalismo e do pós-modernismo, não pode deixar de surgir certa dúvida sobre o *status* de sanidade da investigação. Até mesmo estudiosos abertos ao novo provam um sentimento profundo de frustração, de desagregação. É possível que o século 21 avance tão cegamente a esses tão indeterminados “post”, que a cultura possa, tanto quanto possível, se entregar toda, sem reservas, a um relativismo sem princípios? Este não é geralmente o modelo segundo o qual a cultura prossegue. Mesmo as rupturas, os revolvimentos revolucionários mais extremos, costumam assumir nela um caráter dialético, de revolvimentos que destroem conservando e elevando as aquisições do passado. Acontece que há aquisições passadas elevadas prepotentemente a patrimônio do método; em todo caso, os princípios metodológicos já reconhecidamente válidos não têm a transitoriedade das roupas de passeio, não vão e vêm com a moda. Nem a ocorrência da subversão histórica de uma ideologia, a passagem de uma ideologia dominante a outra (não existem, claro, culturas sem ideologias), faz por si a limpeza de todas as aquisições anteriores. Os marxistas estão assim seguros de que, devido ao seu método, não têm a menor intenção de levantar as mãos como sinal de rendição. Se, no decorrer do presente trabalho, são invocadas orientações de pensamento hostis ou alheias ao marxismo, é – compreende-se – porque isso é indispensável para a comparação. No entanto, nunca nenhuma comparação significa aqui cedência, concessão. Os muitos esforços realizados por pretensos

críticos pró-marxistas de várias origens, especialmente franceses e norte-americanos, para aceitar propostas do tipo daquelas de fundo pós-modernista, afiguram-se para este que escreve como irremediavelmente falidas; frontal, insuperável, é o choque com a sua falta de sentido histórico e suas aproximações relativistas.

Em suma, recai sobre o marxismo a responsabilidade de opor seu método às pseudonovidades prospectadas pela maior parte da cultura de hoje. Não há nada de estranho nisso, não há ocultação de nenhum “dogmatismo” suspeito. Os procedimentos marxistas, nem em termos ideológicos nem em termos metodológicos, lidam com algo de desconhecido e inexistente nos outros procedimentos. Apenas lidam diferentemente, sob suas próprias bases. É próprio também do marxismo uma necessidade contínua de renovação, de desenvolvimento, de confrontação. Metodologicamente, não é o pluralismo como tal que os marxistas rejeitam. A pluralidade de vozes, quando serve, é bem-vinda; igualmente, formas plurais de olhar para a realidade, diversidade de abordagem e julgamento, subsistem legitimamente – elas sempre existiram – mesmo entre os próprios marxistas. Mas somente pelo uso consciente do marxismo como método pode resultar e ser assegurada a unidade na diversidade.

Não acrescento nada mais, exceto – totalmente à margem – um esclarecimento autobiográfico, que explica também subjetivamente as razões da gênese deste livro. São duas as investigações às quais me dediquei no último estágio de minha atividade, ambas fruto do trabalho de uma vida: uma história geral de cinema (*Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 738) e uma biografia intelectual de Lukács (*György Lukács e i problemi del marxismo del Novecento*, La Città del Sole, Napoli 2009, pp. 550)¹. Bem, embora aparentemente tão distantes entre si no tema, elas estão realmente unidas por seu unitário método subjetivo de investigação: precisamente pelo uso racional daquela metodologia marxista que este texto se esforça, tratando-a por si, de forma separada, de enfocar e ilustrar também objetivamente. Nesta ocasião advirto que alguns extratos dos capítulos I, III e V do texto são seções de três estudos previamente publicados na revista “Marxismo oggi” (X, 1997, n. 2, pp. 16-22, XVI, 2003, n. 2, pp. 121-132, e XXIII, 2010, n. 3, pp. 17-29); que, onde no texto é pessoalmente invocada a figura de Lukács, tenho em mente, e se for o caso reproduzo, páginas da minha própria monografia citada sobre ele; e

1 Publicado em português sob o título: OLDRI, G. *György Lukács e os problemas do marxismo do século 20*. Tradução Mariana Andrade. Coletivo Veredas, Maceió, 2017.

que faço o mesmo, para as páginas sobre cinema, com a minha outra monografia citada. O que, além disso, se lê aqui no § 2 do cap. V corresponde, salvo algumas variações e retoques, à substância de um artigo gentilmente antecipado pelo “Giornale critico della filosofia italiana” (XCI, 2012, fasc. ii, pp. 538-56).

Milão, maio de 2013

I - Explicações sumárias sobre o marxismo como teoria geral

Um dos argumentos mais difundidos que, antes do advento do pensamento clássico alemão, particularmente da filosofia de Hegel, se usava para combater a filosofia como ciência era o da multiplicidade irreduzível de suas formas, dos seus significados e dos seus êxitos. Muitas filosofias, outras tantas verdades, sem possibilidade de reconciliação entre elas. Todos sabem das críticas que nas *Lições sobre a história da filosofia*², Hegel dirige a esta última, a história da filosofia, entendida como uma “litania de opiniões”, por alguns – salienta o autor – definida ainda como “galeria da extravagâncias ou pelo menos das aberrações do ‘homem’”. A contradição interna aparente do termo de “história da filosofia” (ou seja, que a filosofia tem por propósito a verdade absoluta, enquanto a sua história não conta que o transitório, destinado a perecer, soando assim “oferece o espetáculo de mudanças sempre novas no complexo total”), – esta contradição se dissolve graças à distinção a ser operada entre o essencial e o inessencial de uma doutrina, entre a sua verdade interior e sua história externa, como bem mostra, por exemplo, segundo Hegel, o caso do cristianismo. Não obstante, a história da filosofia parece à primeira vista constituída por fatos acidentais, nela permanece importante e perene que a sequência dos fatos, no entanto, mantém sempre um nexos com o universal, isto é, com o seu escopo, com a sua finalidade última.

O marxismo não aceita este tipo de solução porque – e já o comprova a linguagem (“nexos com o universal”, “finalidade última”) – ele se funda, idealisticamente, sobre a hipóstase fantástica do

2 HEGEL, G. W. F. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

espírito como fonte de toda processualidade real e, portanto, também como justificacão de uma teleologia da história. Não subsistindo não apenas um espírito transcendente, mas nem sequer um único sujeito histórico-social (“considerar a sociedade como um sujeito único”, afirma Marx na introdução aos *Grundrisse*³, “significa considerá-la de modo falso, especulativo”), a verdade jamais pode ter para o marxismo o sentido da verdade absoluta, nem para a filosofia se pode falar nela, como faz Hegel, de “sistema orgânico da verdade”. Mas mesmo se não se aceita a Hegel ou se não se segue até o fim as suas sugestões, Hegel fornece a chave para uma argumentação correta do problema (uma vez que a transpõe sob bases materialistas): a pluralidade das formas e de caminhos não cancela a unitariedade da esfera de referência; longe disso, estimula a clarificação das teses em comparação, desmascara preconceitos, contribui para rejeitar escolhas falsas ou interessadas ou que se provam erradas. Por outro lado, não creio que alguém possa imaginar a ideia cética (de um ceticismo paradoxal, levado até as suas consequências extremas) de que, devido à pluralidade de filosofias, não se tenha mais de todo de filosofar.

Para a consideração historiográfica do marxismo, reproduz-se uma situação singularmente análoga àquela acima esboçada. Também por isto se costuma dizer por toda parte, e se diz como uma arma crítica contra ele, que não existe o marxismo, uma vez que existem muitos e diferentes marxismos, que se anulam mutuamente, isto é, também eles – como as filosofias – inconciliáveis entre si. Ora, a multiplicidade histórica dos marxismos é um fato indubitável, fácil de constatar e não contestável por ninguém. Não apenas isso: mas é precisamente esse estado de fato reconhecido que gera maiores perplexidades, que suscita nos próprios marxistas desconforto e desânimo. Surge assim consequentemente um fenômeno de ceticismo desencantado, severo, cujas manifestações se traduzem em pronunciamentos deste teor: o marxismo não existe ou, onde ele afirma existir, o seu conceito não faz sentido; cada um tem o direito de ser marxista à sua maneira e a seu bel-prazer; ou ainda, por parte de intelectuais que igualmente trabalham no campo do marxismo e com ideias marxistas, “eu não sou um marxista”, “não me creio marxista”, “não me identifico com o marxismo” etc., até a recorrente bem como insípida e insossa *boutade* de que nem sequer Marx era marxista, *boutade* que não corresponde de todo às ideias de Marx nem merece que se perca tempo em diatribes para refutá-la. (De resto, se Cristo tivesse testemunhado as

3 MARX, K. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858*. Esboço da crítica da economia política. Tradução Mario Duayer e Nelio Shneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

ações e formulações teóricas de um papa qualquer, ter-se-ia declarado não-cristão.) Contra este tipo de declarações deve ser replicado exatamente como acima acerca das filosofias: a multiplicidade de formas de olhar para uma coisa não suprime a coisa em si, no caso, repetindo-a, variando-a; mas a confirma e fortalece. Nem mesmo aqui deve acontecer o que Hegel apontava para a história da filosofia: isto é, que a “diversidade de sistemas” (para nós, de marxismos) a que ela dá lugar seja invocada como pretexto para poder melhor “realmente lavar-se as mãos”.

1. O pano de fundo histórico-conceitual do marxismo como teoria

Os fundamentos clássicos do marxismo se encontram nas ideias de seus fundadores, nas teorias de Marx e Engels. Pouco a pouco, veremos quão longe eles avançaram também no terreno que nos interessa, a estética, e não apenas através de julgamentos ocasionais. Neles, os desenvolvimentos carecem de uma teoria geral, não os princípios. Estes se conectam – direta ou indiretamente, explícita ou implicitamente – ao tecido riquíssimo de argumentações e discussões que ambos nos deixaram, e de lá devem ser extraídos, organizados e realizados em conformidade com o núcleo dos problemas que os vários campos da teoria volta e meia investigam. Questões como a natureza do direito e da política, da ciência e da arte, da ética e dos valores espirituais em geral, mesmo se ou onde não encontram um lugar específico no tratamento deles, retornam neles continuamente, com uma pregnância e uma relevância que induzem desde o início seus seguidores a *tentamina* para retomá-las, canalizá-las, torná-las internamente homogêneas e reciprocamente articuladas, como se se tratasse já, de fato, de complexos doutrinários autônomos; complexos que, fundados em bases materialistas objetivas, se impõem com ainda mais força, quanto mais se elevam na esfera dos valores para além da objetividade material, até aquelas esferas superiores, em que as objetivações aparecem com toda a evidência como produtos subjetivos, conscientes, das forças que os põem em ato. Portanto, a dialética de subjetividade e objetividade própria das objetivações humanas já domina centralmente desde as primeiras formulações, embora não desenvolvida por toda parte na teoria, dos clássicos do marxismo. Isso é importante especialmente pelo fato de que um longo período da filosofia europeia moderna, de Dilthey a Simmel, de Husserl aos franceses Derrida e Deleuze, vive com a constante preocupação de defender-se, por um lado, “contra a naturalização positivista da vida e do espírito”, por outro lado, contra

“a ameaça historicista” (Derrida). Sem sua culpa, equivocadamente, o marxismo paga pelas duas acusações juntas, como se ele constituísse uma ameaça – tão naturalista quanto historicista – contra a vida do espírito.

É verdade que a doutrina dos clássicos não pôde se impor com a devida firmeza. Muitas circunstâncias jogaram contra a sua correta clarificação. Em primeiro lugar, a de que, não havendo jamais sucedido a Marx e Engels, por razões alheias à vontade deles, levar a cabo a construção de um sistema filosófico do marxismo, os marxistas que vieram depois deles se encontram eles mesmos em posições desfavoráveis e indefesos diante de seus adversários, privados de um sistema doutrinário para se opor às suas críticas; daí que incertezas, passos em falso, equívocos, causa das disfunções teóricas provocadas no marxismo por aqueles elementos alheios, estranhos à sua essência, que numa fase bem precisa da repercussão ideológica das lutas de classes, e especialmente durante o período da Segunda Internacional (desde os anos da sua fundação até o fim da Primeira Guerra Mundial), vieram se insinuando e fixando na doutrina, corroendo-a como um verme.

A controvérsia afeta diretamente a questão de longa data acerca do significado do estatuto teórico do marxismo, isto é, a amplitude do seu raio de incidência, o seu campo de aplicabilidade às várias disciplinas e sua potencialidade científica correspondente. A sociologia vulgar largamente difundida com a Segunda Internacional (e se prolongou para muito além desse período, até englobar também grande parte do desenvolvimento do marxismo soviético no período stalinista) concluiu sem muita cerimônia, reconhecendo ao marxismo dignidade de ciência apenas no plano econômico e, privada de um sistema doutrinário próprio, caminhou para encaixar como resto nos baixios daquele ecletismo incoerente, segundo o qual deveria “completar” as doutrinas econômicas de Marx a partir do exterior, por exemplo, com Mach, no plano físico, com Kant no plano ético e, naquele da estética, com um *mélange* entre as teorias kantianas e as teorias positivistas da arte (*in primis*, a teoria do *milieu* social de Taine): pense-se particularmente no desenvolvimento que as tradições da social-democracia russa tiveram em Plekhanov e o da social-democracia alemã em Franz Mehring. (Veremos mais de perto os termos da questão no capítulo II.)

É justamente por causa dessa ausência de princípios que o marxismo da Segunda Internacional tem de enfrentar deformações e desfigurações profundas, tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista filosófico. Pesam sobretudo os graves limites eco-

nomocistas que envolvem esse marxismo, notadamente os seguintes: que a teoria de Marx é reconduzida e reduzida apenas ao campo econômico; que se faz dela uma doutrina unilinear, em que a economia determina rigidamente todos os outros planos da realidade (determinismo de ordem filosófico, fatalismo no campo político); pior ainda, que uma vez interpretada de tal maneira e declarada a sua incompletude, postula-se a exigência de um “complemento” do exterior no sentido acima mencionado.

Seria certamente injusto dizer de Bebel ou de Liebknecht, de Kautsky ou até mesmo de Lassalle, que eles, por meio de seus erros que duraram uma vida, não foram bons socialistas na luta, embora nebulosamente, para a emancipação revolucionária do proletariado. Os documentos históricos, da práxis política concreta deles, refutariam tais julgamentos. Mas se, em vez do impulso subjetivo prático, no centro da reflexão colocarmos, como é indispensável que se faça aqui, os princípios, então parece inegável que o nexos entre o movimento operário, o despertar das massas proletárias à autoconsciência e à ação e aos princípios teóricos permanece neles sempre superficial. Verdadeiro *punctum dolens* para todos é precisamente a teoria. Como estudioso da história da social-democracia alemã, Mehring não teve dificuldade em admitir que, mesmo na fase de seu maior esplendor, a práxis da social-democracia “era muito mais avançada do que a teoria”; que antes, em termos de teoria, “todo o modo de pensar do comunismo científico [...] faltava-lhe quase completamente”⁴. Nem Lassalle, bem como seus seguidores e sucessores, nem a grande maioria dos marxistas da Segunda Internacional – assim como entende Lenin – penetraram a de Marx até o ponto de fazer dela a base geral de suas concepções de mundo. Tanto uns como os outros, ainda que de matrizes opostas, terminaram no mesmo baixo: a aceitação da conexão imediata entre categorias ideais e história ou entre ciência e fatos; a incapacidade de se elevar para o ponto de vista – em que Marx e Engels, depois Lenin, são mestres – de onde agarrar as linhas diretrizes do processo histórico concreto.

Longo, lento e fatigante será para o marxismo o caminho da recuperação. A convicção externada por Engels a Conrad Schmidt, em sua carta de 17 de outubro de 1889, de que para ele, “sob o plano teórico ainda há muito a fazer”, que especialmente sobre o nexos da

4 F. MEHRING, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie* [1897-98], in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Th. Höhle/H. Koch/J. Schleifstein, Dietz Verlag, Berlin 1960-78, B.de 1-2 (que aqui cito na trad. de M. Montinari, *Storia della socialdemocrazia tedesca*, Editori Riuniti, Roma 1968², II, p. 477).

história econômica “com aquele da política, com a história do direito, da religião, da literatura e da civilização em geral [...] apenas um olhar teórico claro é capaz de mostrar o caminho no labirinto dos fatos”⁵ – esta convicção destinar-se-á a permanecer ainda por décadas. No final do século, a figura marxista de maior importância no campo da teoria, graças também às estreitas relações que teve com Engels, continua sendo o italiano Antônio Labriola. Somente ele, ou quase somente ele, sente a necessidade de reagir com vigor à proclamada “crise do marxismo” de ambos os lados que comprometem a consistência, ou seja, a vulgarização sociológica dos seus princípios e o avanço a todos os campos das tendências do “revisionismo”. Creio que a estatura e a cultura do homem estão fora de dúvida para qualquer um. Formado através da filosofia clássica alemã, Labriola entra em contato com o mundo político e cultural da social-democracia europeia, especialmente a austro-alemã. As investigações historiográficas sobre sua “riqueza” evidenciam o ângulo vastíssimo de seus interlocutores de correspondências (de Viktor Adler a Wilhelm Ellenbogen, de Liebknecht a Bebel, de Kautsky a Bernstein), o prestígio de que goza nesse ambiente, os comentários positivos que expressam sobre ele não apenas Werner Sombart ou Franz Mehring, mas personalidades marxistas do porte de Engels e, na Rússia, Trotsky e Lenin.

O ponto que se trata de focar aqui adequadamente, como determinante para a compreensão da especificidade da sua figura e de seu papel, é o caráter anômalo que tal papel e figura têm no interior do contexto do marxismo da Segunda Internacional. Justamente como bom conhecedor da social-democracia europeia, como correspondente enérgico de seus representantes de maior prestígio, e em relação pessoal com muitos deles, Labriola não tarda em fazer um quadro preciso do estado cultural da situação, o período de Lassalle em diante. Esse quadro parece para ele imediatamente obscuro. O marxismo navega em águas turvas; muitas falhas, teóricas e práticas, o afligem. Esquemáticamente, são quatro os polos negativos de referência, todos variadamente característicos do marxismo da Segunda Internacional, com os quais Labriola tem de se enfrentar em sua década de laboriosidade marxista: a persistência dentro do marxismo da herança da tradição de Lassalle (não obstante o empenho diuturno e combativo de Engels na batalha pela sua liquidação); a ortodoxia frágil e filosoficamente inconsistente de Kautsky; a curva cientificista (pró-positivista) impressa no marxismo por Plekhanov; e, no final do

5 K. MARX - F. ENGELS, *Werke* (MEW), Dietz-Verlag, Berlin 1958-83, Bd. 37, pp. 290-1 (trad. MARX-ENGELS, *Opere*, Editori Riuniti, Roma 1972 pp., XLVIII, p. 311).

século, a crise revisionista promovida por Bernstein. Basicamente, ele assiste, preocupado, ao esfacelamento teórico e político do partido na Alemanha, vê seus dirigentes com cada vez mais dificuldade de enfrentar os sintomas de uma crise que avança ruínoza, especialmente compreende o impasse nas relações entre os dirigentes, base social e intelectuais: pense-se apenas no embaraço de Kautsky – tático astuto, mas pouco à vontade com a teoria e a filosofia – ante a ofensiva dos social-positivistas e dos revisionistas; ou nos desacordos e nas divergências entre os social-democratas sobre o chamado *Akademikerproblem* (Labriola intervirá polemicamente uma vez, com carta pública em 4 de dezembro de 1894), problema que reaparece continuamente na social-democracia alemã, sem nunca receber solução.

A contribuição filosófica de Labriola deve ser vista neste ambiente, dentro deste contexto, e julgada em relação à natureza das tendências culturais que ali predominam e ali se enfrentam. Ao longo do curso da crítica implacável que ele conduz ao marxismo da Segunda Internacional, em batalha permanente contra as suas insuficiências, as suas degenerações, as suas incoerências ecléticas, o seu confucionismo teórico, precisamente a teoria se faz, nele, de avanço para o renascimento do marxismo. Tem importância, em primeiro lugar, a questão da linha de continuidade com as fontes clássicas, em aberta discordância com a vulgata da tradição socialdemocrata alemã e do socialismo italiano. Nenhum dos marxistas da Segunda Internacional, nem mesmo Mehring, parece ter entendido realmente bem o significado, a essência e o raio de incidência da teoria de Marx; em vez disso, e aprofundadamente, o entendeu Labriola, embora não arrisque desenvolver a teoria em profundidade: embora – quero dizer – ele tampouco encontre o modo ou a possibilidade ou a capacidade para fazê-lo, como farão mais tarde Gramsci e Lukács. As vantagens e as desvantagens de sua lição derivam daqui. “Por que Labriola e sua impostação do problema filosófico tiveram tão pouca sorte?”, pergunta-se Gramsci em uma nota dos *Cadernos do cárcere*. Porque – argumenta, utilizando uma sugestão de Luxemburgo – não lhe interessam as circunstâncias imediatas da luta, os “problemas táticos”, mas a estratégia, “a luta por uma cultura superior autônoma” que se aplica à fase da derrubada da relação hegemônica entre as classes:

Mas – são as palavras de Gramsci – a partir do momento em que um grupo subalterno se torna realmente autônomo e hegemônico, suscitando um novo tipo de Estado, nasce concretamente a exigência de construir uma nova ordem intelectual e

moral, ou seja, um novo tipo de sociedade e, portanto, a exigência de elaborar os conceitos mais universais, as armas ideológicas mais refinadas e decisivas. Aqui está a necessidade de repor em circulação Antônio Labriola e de fazer predominar a sua imposição do problema filosófico⁶.

“Luta por uma cultura superior autônoma”: isto é – segundo o felicíssimo *slogan* gramsciano – o compromisso teórico de Labriola. No centro de seu trabalho, ele eleva a exigência de partir de uma visão filosófica ampla, clara e previdente, fundada em princípios, ou seja, do marxismo como concepção geral do mundo; ou, dito de outro modo, de uma clara compreensão da essência da teoria marxista, entendida pelo que ela é em si, pelo que exprime, pelo campo (universal, em princípio) que, como teoria, ela abarca. O princípio da unitariedade fundamental da ciência da história, isto é, que a história “necessita ser entendida em sua totalidade”, que ela “é sempre tida por inteiro, e repousa inteiramente sob o processo de formação e transformação da sociedade”⁷, abre a perspectiva de uma concepção igualmente integral do marxismo, e não apenas como metodologia para a investigação histórica ou, à Mehring, como “método científico”, mas sim como doutrina. “No fundo do marxismo – repete fortemente na quinta carta a Sorel – há problemas gerais; e estes ultrapassam, por um lado os limites e as formas do conhecimento, e, por outro lado, as conexões do mundo humano com o resto do cognoscível e do conhecido”. Das “três ordens de estudos”, às quais se refere o materialismo histórico, a terceira (após as duas sobre a preparação prático-política das armas para a luta e a renovação das orientações da historiografia) “consiste na discussão dos princípios diretivos” para compreender e realizar o que, precisamente, é necessário para uma “orientação geral” (o marxismo como “tendência filosófica na visão geral da vida e do mundo”). Labriola insiste fortemente; a investigação do suporte de uma linha teórica orgânica, segundo princípios, é na realidade a instância mais contínua e mais uniformemente recorrente na sua teoria marxista.

Neste momento, a teoria – componente imprescindível da revolução – tem de enxergar sempre além das contingências imediatas.

6 GRAMSCI, A. *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, II, pp. 1508-9. Publicado em português sob o título: GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Edição e tradução, Carlos Nelson Coutinho; coedição, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. - 2ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

7 LABRIOLA, A. *Saggi sul materialismo storico*, a cura di V. Gerratana e A. Guerra, Ed. Riuniti, Roma 1964, pp. 16, 83.

O núcleo estratégico deve ser preservado e afirmado em todas as circunstâncias; o essencial deve ser agarrado e mantido, enquanto todos os seus aspectos acessórios de propaganda, de taticismo pragmático (tão queridos por nossos próprios reformistas e muitas outras franjas do movimento socialista internacional) devem ser resolutamente postos de lado. Se, por repugnância em relação às ambiguidades e aos compromissos oportunistas das principais esferas dirigentes do socialismo, ele se refugia da política, em algum momento, nos estudos, essa escolha não comporta qualquer resignação de sua parte; isso não significa uma retirada, muito menos uma rendição; antes, precisamente, apenas graças a sua firme, isolada e solitária concentração teórica e à ruptura aberta com as tendências da moda, ele pode se tornar essa figura eminente do marxismo italiano que todos respeitam, admiram e estudam, enquanto ninguém se recorda dos seus adversários social-positivistas, então muito em voga pela sua “modernidade”.

Em suma, se, todavia, retornarmos à doutrina, de qualquer lado que a tomemos, no campo da investigação ou no da aplicação prática, na filosofia ou na política, a fidelidade teórica aos princípios orientadores de Marx é sempre o “fio condutor” através do qual Labriola ajusta suas escolhas. Fidelidade aos princípios, naturalmente, não significa a pretensão de “jurar sobre as palavras dos mestres”, porque – como bem sabe e mesmo diz Mehring – “o juramento sobre as palavras dos mestres pode ser apenas o triste destino de todas as escolas que conhecem uma verdade definitiva em última instância”, e este não é propriamente o caso do marxismo: “o marxismo não conhece nenhuma verdade desse tipo. Não é um dogma, mas sim um método científico”. Reforça-o Mehring⁸. E Labriola, indo além deste simples metodologismo, com total coerência com a sua ininterrupta “crítica à lógica do pensamento subjetivo”, matura ainda mais organicamente os princípios da objetividade, do “autovolvimento das coisas”, da dialética imanente do real, que são o fundamento de sua concepção “crítica” do marxismo como pensa-

8 MEHRING, *Storia della socialdemocrazia tedesca*, cit., III, p. 1397. Analogamente, noutro lugar, na passagem atribuída aos *Zwanzig Jahre* da «Neue Zeit» (XX/1, 1902-3, p. 2: «Es gibt kein Dogma, keinen Satz des Marxismus, der nicht selbst wiederum die wissenschaftliche Untersuchung zuließe») ou no ensaio sobre o materialismo histórico originariamente publicado como apêndice de *Die Lessing-Legende* (1893): «Der historische Materialismus ist kein geschlossenes, mit einer endgültigen Wahrheit gekröntes System; er ist die wissenschaftliche Methode zur Erforschung des menschheitlichen Entwicklungsprozesses» (F. MEHRING, *Über den historischen Materialismus*, hrsg. von F. Oelssner, Dietz Verlag, Berlin 1947, p. 42).

mento *em potência*, para continuar e desenvolver criticamente.

Especificamente apenas com estes desenvolvimentos posteriores, que se dão de Lenin em diante, é levado a termo definitivamente o acerto de contas com o legado da Segunda Internacional e são postas as premissas e gestadas as bases para a superação do seu *impasse teórico*. Volta ao campo a necessidade de uma recuperação da essência autêntica da doutrina, da valorização do seu estatuto teórico, segundo os pressupostos originais, jamais descurados, de Marx e de Engels. Como complexo doutrinário, como teoria, o marxismo se apresenta sob uma dupla vestimenta. Ele é, ao mesmo tempo, uma teoria da história (materialismo histórico) e uma concepção geral do mundo (materialismo dialético). Sobre a unidade estreita entre os dois ramos do saber, sobre a indissociabilidade, em princípio, que liga os problemas de um aos do outro, e sobre a mútua e constante colaboração que em cada investigação devem ter as duas esferas, os intérpretes mais fiáveis do marxismo na era pós-leninista têm batido repetidamente com insistência. Quando propomos o exame das mediações que desde a função primária da economia conduzem até os grupos de categorias mais complexos e elevados, até dentro do mundo do espírito, é claro que uma resposta completa para este conjunto de problemas requer que nos elevemos ao nível de uma construção dialético-materialista móvel e articulada – certamente não rigidamente sistemática. Seria, de fato, impossível falar de “ciência” do marxismo, elaborar uma teoria marxista completa, sem fazer uso de categorias generalizantes, ou seja, sem a generalização categorial que permite trazer de volta a qualquer momento cada análise singular concreta no interior do quadro de uma visão global da realidade e da história: um ponto no qual Marx e Engels jamais se cansaram de bater, começando pelas contribuições juvenis deles em *A ideologia alemã*⁹, onde sintomático é de fato isto: que para caracterizar a concepção materialista, “as frases filosóficas dos materialistas relativamente ao assunto” os dois autores se servem já do termo *Weltanschauung*¹⁰, em seguida, utilizado normalmente por Engels em suas outras obras (*Ludwig Feuerbach, Anti-Dübring*¹¹, *Dialektik der Natur*¹²).

Weltanschauung, portanto, o materialismo marxista como

9 ENGELS, F. e MARX, K. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

10 MEW, cit., Bd. 3, p. 89 (trad., V, p. 92). Cf. A. KOSING, *Friedrich Engels' Beitrag zur revolutionären Weltanschauung des Marxismus*, in *Philosoph der Arbeiterklasse. Friedrich Engels 1820-1970: Beiträge*, hrsg. von A. Kosing/F. Richter, Dietz Verlag, Berlin 1971, p. 15.

11 ENGELS, F. *Anti-Dübring*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 1979

12 ENGELS, F. *A dialética da natureza*. São Paulo: Paz e terra, 1991.

Weltanschauung. Na verdade, se se está convencido de que o marxismo é algo a mais que um determinismo econômico, que é uma concepção do mundo plena, então, resulta disso a sua legitimidade para afirmar-se, como qualquer outra doutrina, em todas as disciplinas do saber: não só na economia, mas – exemplifico – na filosofia, na ciência, no direito, na política, na ética e, claro, também na estética. Não há razão para que não sejam válidos também para ele os procedimentos científicos habituais relativos às tarefas e ao funcionamento da investigação. Trata-se para ele, essencialmente, da intenção e do dever de preencher as lacunas deixadas pelos fundadores, por outro lado, de fazer bom uso das muitas sugestões dispersas. Durante os anos de 1930, especialmente Gramsci e Lukács apontaram o caminho a seguir, comprovando em seus estudos todas as ricas potencialidades do marxismo como teoria. Graças à abordagem universal-historicista impressa por eles neste complexo de problemas, torna-se cada vez mais uma exigência de princípio que a teoria reivindique no marxismo o seu papel estratégico e que, ao mesmo tempo, o marxismo faça valer conscientemente o papel teórico fundamental que a ele compete. Ambos os teóricos reagem com igual força, embora independentemente um do outro, ao duplo *impasse* relativo à Segunda Internacional, à desfiguração sociológica da teoria e à afirmação de que, para a teoria, o marxismo exige de algum modo ser “completado”. Por trás das notas e dos apontamentos do cárcere de Gramsci, bem como por trás dos ensaios escritos em Berlim e em Moscou por Lukács, é contínua e persistente a preocupação com a autonomia da doutrina: a suposição – que em conjunto significa o programa – de um tratamento universal do marxismo, de sua fundação e construção como teoria filosófica unitária. Essa mesma linha de pensamento que ocupa o Lukács moscovita e que, apenas com referência específica aos seus estudos da época, levou-o a escrever na autobiografia póstuma: “universalismo da teoria marxista [...]. Mais amplamente em mim: tendência a uma ontologia geral (por último unitária, de outro modo muito diferenciada) como base filosófica real do marxismo”¹³, faz de Gramsci dos *Cadernos* – sobretudo do cadernos 4 e 11, escritos entre 1930 e 1933 – o teórico

13 G. LUKÁCS, *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, hrsg. von I. Eörsi, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981, p. 269; rist. in *Autobiographische Texte und Gespräche (Werke, Bd. 18)*, hrsg. von F. Benseler /W. Jung, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2005, p. 217 (trad. *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, a cura di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 219). (Publicado em português sob o título: LUKÁCS, G. *Pensamento Vivido: autobiografia em diálogo*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017).

de um universalismo similar, fundado sob o princípio, já presente em Labriola, de “que a filosofia da práxis é independente de qualquer outra corrente filosófica, é autossuficiente”. Diz ele:

Um tratamento sistemático da filosofia da práxis não pode negligenciar nenhuma das partes constitutivas da doutrina do seu fundador [...]. Ele deve ocupar-se de toda a parte filosófica geral, por isso, deve desempenhar coerentemente todos os conceitos gerais de uma metodologia da história e da política, e também da arte, da economia, da ética e deve encontrar no nexos geral o lugar para uma teoria das ciências naturais¹⁴.

Entre os limites mais sérios do *Manual* de Bukharin, contra o qual essas observações são dirigidas (a ser postas em paralelo com os da análoga revisão lukacsiana de Bukharin em 1925), figura precisamente a falta de um centro teórico organizador, de “todo conceito claro e preciso daquilo que é a própria filosofia da práxis”. “Ortodoxia”, para Gramsci, não é o que Bukharin acredita ser:

A ortodoxia não deve ser buscada neste ou naquele dentre os seguidores da filosofia da práxis, nessa ou naquela tendência ligada a correntes alheias à doutrina original, mas no conceito fundamental de que a filosofia da práxis “basta a si mesma”, contém em si mesma todos os elementos fundamentais para construir uma concepção de mundo total e integral, uma filosofia e uma teoria das ciências naturais totais, não apenas, mas também para vivificar uma organização prática integral da sociedade, ou seja, para se tornar uma civilização total, integral.

Evidente – embora implícita – a referência a Labriola, à retomada da sua impositação:

Afirmar que a filosofia da práxis não é uma estrutura de pensamento completamente autônoma e independente, em antagonismo com todas as filosofias e as religiões tradicionais, significa, na realidade, não ter cortado os vínculos com o velho mundo, ou mesmo ter capitulado. A filosofia da práxis não necessita de suportes heterogêneos, ela mesma é tão robusta e fértil de novas verdades que o velho mundo recorre a ela para fornecer seu arsenal de armas mais modernas e eficazes¹⁵.

Parece-me um sinal dos tempos, bem como uma prova indiscutível do paralelismo indireto do desenvolvimento entre os dois, que

14 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., II, pp. 1447-8 (cito do caderno 11, em que retrocedem na segunda redação para passagens do caderno 4; a menção a Labriola – originariamente no caderno 3 – está nas pp. 1507-8).

15 *Ibid.*, p. 1434.

Lukács, de sua parte, se encaminhe simultânea e decisivamente pelo mesmo caminho. Como ele mesmo recorda em vários lugares, é imediatamente após sua transferência para Moscou (1929-1930) que ele se dá a oportunidade de uma reflexão profunda, de uma virada em suas ideias sobre o marxismo. Cito uma passagem de seu prefácio de 1967 para a coletânea de ensaios *Arte e sociedade*¹⁶, indicativa do alcance desse *revirement*:

Do ponto de vista teórico, a função decisiva foi absolvida pela publicação dos *Cadernos filosóficos* de Lenin em 1931 (contendo, em particular, a crítica da filosofia hegeliana), assim como dos escritos do jovem Marx, até então desconhecidos ou publicados apenas de forma fragmentária, com base em um texto não verificado [...]. Enquanto a maior parte dos dirigentes da Segunda Internacional viram em Marx exclusivamente, ou pelo menos em primeiro lugar, apenas aquele que revolucionou a economia política, neste momento, em vez, se começou a compreender que com ele havia começado uma nova era na história de tudo o pensamento humano, que a atividade de Lenin se tornara atual, efetiva. O reconhecimento da autonomia e da originalidade da estética marxista foi o meu primeiro passo em direção à compreensão e à realização de uma nova virada ideológica¹⁷.

Trata-se da virada em sentido ontológico de sua concepção do marxismo. Com ela, tudo no seu marxismo se torna mais claro e assume um novo significado. As novidades aparecem desde os primeiros grandes ensaios dos anos de 1930 sobre a história da literatura e da estética, em que, não por acaso, também chega ao confronto final com as tradições da social-democracia alemã, de Lassalle a Mehring, e com o marxismo da Segunda Internacional em geral. A filosofia, a consideração do marxismo como filosofia, é o ponto de descolamento decisivo, com relação ao qual inclusive Mehring, apesar da excepcionalidade de sua posição, volta a ser plenamente um intelectual da Segunda Internacional, fechado dentro dos limites teóricos estreitos desta. A historiografia marxista, e melhor do que ninguém Lukács, não deixou de observá-lo, denunciando suas falhas, algumas das quais são particularmente relevantes: as avaliações duvidosas da teoria do conhecimento e da ética de Kant, a negligên-

16 LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

17 *Előszó* a G. LUKÁCS, *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*, ed. F. Fehér, Gondolat, Budapest 1969, p. 10; reed. em G. LUKÁCS, *Curriculum vitae*, ed. J. Ambrus, Magvető Kiadó, Budapest 1982, pp. 325-6 (ed. italiana em *Arte e società. Scritti scelti di estetica*, trad. di E. Arnaud e altri, Roma 1972, I, pp. 13-49).

cia quase completa de Hegel, as ambiguidades mantidas em relação com a tradição de Lassalle, as concessões demasiadas ao sociologismo na literatura (coincidência imediata de julgamento estético e sociológico)¹⁸; especialmente a falta de clareza sobre o papel filosófico do marxismo, que implica não só a negação da existência de uma filosofia marxista como tal, mas até mesmo a rejeição – emprestada diretamente de Feuerbach, autor que também ele, com Plekhanov, valoriza profundamente face ao marxismo – de sua própria filosofia (“Meine Philosophie ist keine Philosophie”).

Como se apresenta, de fato, filosoficamente, o marxismo de Mehring? Em seu importante ensaio de 1933, escrito como prefácio à edição russa da *Lessing-Legende* de Mehring¹⁹, Lukács responde: como uma espécie de mescla desorganizada de sociologia e psicologia aplicada. Reafirmando no ensaio os limites e os “efeitos perniciosos” sobre o movimento operário do objetivismo economicista dominante na maioria dos teóricos da Segunda Internacional, ele vê e apreende, igualmente bem, na esteira de Lenin, a superioridade teórica (tanto filosófica como política) de Mehring em relação a Lassalle e a seus seguidores. Dado que, no entanto, infelizmente, Mehring não tem clareza da necessária unitariedade da doutrina, ele incorre por sua vez em inconsistências sérias: por um lado, no dualismo metodológico que o faz defender “a separação clara e rigorosa entre os métodos de investigação próprios da ciência da sociedade e da ciência da natureza” (materialismo histórico e materialismo mecanicista)²⁰; por

18 Acerca deste último ponto, Lukács chega a escrever que, não obstante as críticas dirigidas a Lassalle, «die entscheidende Linie der Literaturtheorie Mehrings von Lassalle und nicht von Marx bestimmt wurde» (G. LUKÁCS, *Kritik der Literaturtheorie Lassalles*, «Der rote Aufbau», 1932, que cito da reimpressão anexada a A. KLEIN, *Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1990, p. 295): sentença reiterada no seu escrito de pouco tempo depois, não publicado, *Die marxistische Ästhetik in Deutschland in der Periode der II. Internationale*, «Lukács-Jahrbuch», Bd. 10/11, 2006-7, p. 15.

19 G. LUKÁCS, *Franz Mehring (1846-1919)*, em *Adalékok az esztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1953, pp. 372-453 (ed. alemã, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954, pp. 318-403, depois em *Probleme der Ästhetik, Werke* Bd. 10, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1969, pp. 341-432; trad. de E. Picco, *Contributi alla storia dell'estetica*, Feltrinelli, Milano 1957, pp. 351-449). A devida importância à «Lukács' Auseinandersetzung mit Mehring zu Beginn der dreißiger Jahre» («ein wichtiger Schritt zur Klärung seiner Verhältnisses zur marxistischen Philosophie und Ästhetik») confere-a K. BRENNER, *Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács*, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1990, pp. 159 pp.

20 F. MEHRING, *Kant, Dietzgen, Mach und der historische Materialismus*, «Die neue Zeit», XXVIII/1, 1909-10, p. 174 (rist. nos *Philosophische Aufsätze* das suas *Gesammelte Schriften*, cit., XIII, p. 206, e depois em seus *Aufsätze zur Geschichte der Philosophie*, hrsg. von D. Bergner,

outro lado, na aceitação do compromisso daqueles que, como Friedrich Adler, retomam a proposta da “complementação”, reconhecendo como não ilegítimo, por exemplo, estabelecer uma concordância entre Mach e Marx, pelo menos deste ponto de vista, que, ambos alheios à filosofia em sentido estrito, se complementam reciprocamente em seus respectivos campos de investigação: “Contra uma ‘complementação’ no sentido de que Mach trabalhou no campo da física o que Marx fez no campo da história”, Mehring declara *apertis verbis* (embora teoricamente polêmico para com Mach), “Eu não tenho absolutamente nada que objetar”: posição por outro lado insustentável, incompatível com a própria essência do materialismo histórico, porque contrasta com o pressuposto original de Marx e Engels, já mencionado em *A ideologia alemã*, segundo o qual, em última instância, há apenas uma ciência, a “ciência unitária da história”, isto é, a historicidade como princípio de toda forma de ser (de toda a objetividade natural e social).

O prosseguimento do trabalho de Lukács não o verá mais recuar um passo em relação a esse curso de desenvolvimento. No pós-guerra tardio, com as grandes obras sistemáticas que o manterão ocupado por aproximadamente os últimos vinte anos de sua vida, a *Estética* e a *Ontologia*²¹, ele dará todos os pontos de esclarecimento e acabamento necessários para a elaboração do marxismo como doutrina unitária integral. Graças a ele, o marxismo se mostra, pela primeira vez, sob a forma de uma doutrina capaz de responder segundo princípios internamente coerentes, nos diversos campos do saber, à especificidade dos problemas que estes campos põem. Note-se bem, para evitar mal-entendido (com relação ao que já foi

Röderberg-Verlag, Frankfurt a.M. 1975, p. 288); a passagem citada abaixo vem da anotação de MEHRING em nota de rodapé sobre o ensaio de F. ADLER, *Der „Machismus“ und die materialistische Geschichtsauffassung*, «Die neue Zeit», XXVIII/1, 1909-10, p. 682 (recuperada também nas citações de *Philosophische Aufsätze*, p. 219). Cf. LUKÁCS, *Franz Mehring*, cit., pp. 405-6 (ed. alemã, pp. 353-4; rec., pp. 378-379; trad., p. 391). Que este resultado remeta a uma inobservância metodológica de Mehring («zeigt sich Mehring immer wieder explicit methodologisch unbekümmert») revelam-na também críticas muito distantes da orientação de Lukács, como as de H.J. SANDKÜHLER, *Kritischer Marxismus als gesellschafts- und wissenschaftsgeschichtlicher Prozeß. Franz Mehring im theoriegeschichtlichen Vergleich*, «Deutsche Zeitschrift für Philosophie», XXXVIII, 1990, pp. 564-5, e TH. METSCHER, *Franz Mehrings philosophische Schriften*, in *Franz Mehring (1846-1919)*, hrsg. von W. Beutin/W. Hoppe, Peter Lang, Frankfurt a.M. 1997, p. 74.

21 LUKÁCS, G. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social e Para uma ontologia do ser social*. Volumes 13 e 14; traduzidos por Sergio Lessa e revisados por Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2018.

mencionado acima para Labriola): autonomia, autossuficiência, universalismo, integralidade da doutrina, já, para ele, fruto de uma gênese histórica complexa (o que no marxismo se chama “patrimônio cultural”: cf. abaixo, § 3), não significa fechamento para o exterior, cegueira ao novo, presunção dogmática. Todo o oposto. Uma vez que Labriola reagiu duramente aos julgamentos ofensivos de Plekhanov contra o Bernstein revisionista, assimilou-o ao tipo de pessoa que considera o marxismo uma espécie de “onisciência” (*Allweisheit*). Ora, o marxismo não é e não quer ser isso, pelo menos não aos olhos de Labriola (nem de Lenin, de Gramsci, de Lukács). Ele não forma um *corpus* de doutrinas completas e definidas de uma vez para sempre, mas um modelo elástico e em contínuo desenvolvimento, uma doutrina *in fieri*, móvel, dinâmica, concreta, centrada em coisas e não em palavras: uma doutrina capaz de se adequar – sem jamais negar os próprios princípios – às exigências históricas que, de tempos em tempos, se apresentam e se afirmam na realidade.

Assim, a ideia de um tratamento sistemático do marxismo necessita, para ser compreendida, de uma grande quantidade de esclarecimentos e observações. A rigor, “sistema” e “sistemático” são termos que no marxismo devem ser usados com extrema cautela e, em todo caso, sempre postos entre aspas. Simplificando ao extremo, sugiro o seguinte contexto historiográfico de referência. Na história da filosofia se conhecem, que eu saiba, três acepções principais do termo “sistema”: a primeira, a concernente à tradição metafísica clássica, de Aristóteles ao Iluminismo (próxima a Christian Wolff), onde a unidade sistemática do saber significa essencialmente dedução dos princípios de cima para baixo, com resultado estático e definitivo; a segunda, a da filosofia hegeliana, que tem um caráter dinâmico, não mais estático, mas apenas fechada dentro de um sistema especulativo, como tal, portanto, também definitivo; e, finalmente, a do marxismo, onde temos de tratar com uma unidade sistemática totalmente diferente, ou seja, com um “sistema” (entre aspas), não somente móvel e dinâmico, mas também sempre aberto à renovação. O Lukács maduro o tem em mente e na *Ontologia* também escreve: somente essa última acepção de sistemática do saber pode ser compatível para ele com “a historicidade ontológica do ser” que o marxismo evidencia. E sob tal acepção será assumido e aplicado também aqui.

2. A teoria marxista no contexto do desenvolvimento social

Já a partir do exposto, mostra-se evidente o papel central da história no marxismo. Em nenhum ponto ou momento ele pode esquecer o seu nascimento sob a forma de *materialismo histórico*; nem que

a historicidade domina de um extremo ao outro tanto sobre a consciência quanto sobre a ciência marxista. Isso torna a compreensão da sua relação com o capitalismo extraordinariamente complicada. Apesar de ciente de ser o cozeiro, ele sabe muito bem que decorre dele e que assume a herança dele. Com que tipo de sociedade o marxismo de fato se confronta e se choca? Com a sociedade burguesa criada pelo capitalismo maduro. É uma circunstância histórica, de fato, incontestável que o avanço descrito das realizações da teoria marxista, desde seus fundadores até seus principais intérpretes do século 20, vai em paralelo com a fase do processo mais intenso de desenvolvimento do capitalismo, da generalização das relações de produção capitalistas em escala mundial e dos efeitos que ela provoca, do ponto de vista social, sobre o progresso da humanidade. O domínio de todos os problemas da sociedade em todos os campos está, portanto, relacionado com a compreensão dos mecanismos de funcionamento da economia neste estágio determinado. São dois os pontos-chaves evidenciados a esse respeito na análise de Marx: primeiro, a recondução das leis estruturais da sociedade capitalista ao processo econômico de produção; segundo, a identificação da especificidade do desenvolvimento da produção no capitalismo, que a torna um todo sempre em transformação, em contínuo crescimento. Entre as suas características fundamentais, que o diferenciam de qualquer outro modo de produção anterior, insere-se de fato precisamente esta: a necessidade do seu crescimento ininterrupto como *conditio sine qua non* da sua própria existência. Ou, dito de outro modo: no capitalismo, o crescimento da riqueza, tendo em vista o aumento do lucro, é um processo que, sob pena de ruína, não conhece nenhuma interrupção. Nada jamais se repete da mesma maneira. A produtividade muda à medida que mudam as condições de produção; e as condições modificadas, por sua vez, modificam de novo a produtividade²². Por sua própria natureza, o capitalismo pressupõe e impõe por isso não só uma produção simples, para o consumo, mas uma reprodução em escala ampliada: onde, diz Marx,

uma parte da mais-valia é gasta como renda, outra parte é transformada em capital. A acumulação real se realiza apenas com esse pressuposto. Que a acumulação se realiza às custas do consumo, é por mesma – num sentido assim geral – uma ilusão, que está em contraste com a essência da produção capitalista, uma vez que pressupõe que o propósito e o motivo condutor dela é

22 Cf. K. MARX, *Theorien über den Mehrwert*, in MEW, cit., Bd. 26/3, p. 507 (*Storia delle teorie economiche*, trad. di E. Conti, Einaudi, Torino 1954-58, III, pp. 524-5). MARX, K. *Teorias da mais-valia: história crítica do pensamento econômico*. Bertrand Brasil, 1987.

o consumo e não a apropriação de mais-valia e a sua capitalização, isto é, a acumulação²³.

O que nos dizem essas dinâmicas da reprodução ampliada? Não interessam aqui obviamente os componentes e as etapas do processo como tal (acumulação primitiva, reconversão do dinheiro acumulado – de mais-valia – em elementos adicionais naturais do capital produtivo, ciclo de produção com capital aumentado); e nem mesmo que na dinâmica de crescimento do capital, na sequência das transições internas entre as suas formas (de mais-valia absoluta em relativa, da mais-valia relativa em lucro etc.), apresenta-se a repetição de fenômenos anormais e perturbações, uma vez que na média do movimento perturbações e anomalias se eliminam. Interessa-nos a forma normal do processo como processo reprodutivo, e dele nomeadamente isto: que para o desenvolvimento do capitalismo, antes, para sua própria existência, figure como necessário o seu modo sempre mais social de produzir e de se apropriar da mais-valia (sob a forma de mais-valia relativa), e que tal apropriação realize mais-valia em tal medida que pode torná-la efetivamente transformável em capital constante adicional. Quando o capital adicional entra na circulação, a circulação reforça cada vez mais sua incidência; tanto que todo o “círculo da circulação”, de que já foi falado nos *Grundrisse*, se estende até a perspectiva do mercado mundial:

A criação de *mais-valia absoluta* – de mais trabalho objetivado – pelo capital é condicionada pela constante ampliação do círculo da circulação. A *mais-valia* criada em um ponto exige a criação de mais-valia em *outro* ponto, com o qual possa entrar em troca [...]. Uma condição da produção baseada no capital é, portanto, *a produção de um círculo da circulação continuamente ampliado* [...]. A tendência de criar o *mercado mundial* é dada imediatamente no próprio conceito de capital²⁴.

O marxismo está, portanto, na fileira da frente no reconhecimento da progressividade do sistema capitalista. Ao capitalismo ele se refere como à formação econômico-social que, graças às suas leis

23 MARX, K. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in MEW, cit., Bd. 24, pp. 498-9 (*Il Capitale. Critica dell'economia politica*, trad. di D. Cantimori/R. Panzieri/M.L. Boggeri, Ed. Rinascita, Roma 1952-56, II/2, p. 165). (Publicado em português sob o título: MARX, K. *O Capital: crítica da economia política*; apresentação de Jacob Gorender; coordenação e revisão de Paul Singer; tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. V. 2. São Paulo: Abril Cultural, 1983)

24 MARX, K. *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, in MEW, cit., Bd.42, p. 321 (trad. II, pp. 8-9).

econômicas internas, promove “a ampliação do processo de produção em geral”²⁵: isto é, cria pela primeira vez na história – prescindindo da crescente disparidade que alimenta entre as classes, a partir dos contrastes entre elas, que induz cada vez mais – as condições sociais necessárias para que o ser humano possa pôr em ação, objetivar todas as suas forças; cria um sistema universal de trabalho, de formas de socialização, que nenhuma outra sociedade anterior jamais poderia nem mesmo imaginar. Ora, uma reprodução ampliada assim entendida inerva, na sua dinâmica, consequências que vão muito além da esfera da economia. Ela determina a forma no interior da qual, como modelo centrípeto, como totalidade unitária, todos os componentes parciais desta recebem a sua justa colocação e seu significado, com reflexos de imenso alcance também sobre o campo da vida dos seres humanos em geral, sobre as suas escolhas, as suas atividades, a explicação de suas capacidades, e seus nexos recíprocos. Todo o complexo das objetivações humanas toma corpo. Com o trabalho do ser humano na sociedade, com a possibilidade ao menos tendencial que se oferece a ele, através do acúmulo de forças produtivas, dão-se respostas à satisfação da universalidade das necessidades humanas, a vida adquire um caráter cada vez mais social e se multiplicam dessa maneira para o indivíduo as exigências de reações adequadas, também no nível espiritual. É o próprio processo objetivo que, ampliando o campo de manobra para aquele que age, possibilita conjuntamente o desdobramento da subjetividade humana, da personalidade. Dada a “forma social determinada das condições de produção” do capitalismo, é de fato um traço inevitável seu – vimos – que “pressupõe” a essas condições “as reproduz também continuamente”, e em formas sempre mutáveis:

Não reproduz apenas – insiste Marx – os produtos materiais, mas reproduz continuamente as relações de produção, no âmbito das quais são produzidas, e com elas também as relações de distribuição correspondentes [...]. As relações de distribuição [...] constituem, ao invés, fundamentos de funções sociais específicas que, no âmbito de uma mesma relação de produção, pertencem a determinados agentes do mesmo, em contraste com os produtores diretos. Eles dão às próprias condições de produção e a seus representantes uma qualidade social específica. Eles determinam todo o caráter e todo o movimento da produção²⁶.

Com tudo isso se perfila, ao mesmo tempo, a peculiaridade –

25 MARX, K. *Das Kapital* (MEW, Bd. 25), cit., pp. 888-9 (trad. III, 3, p. 299).

26 *Ibid.*, p. 886 (trad., p. 296).

digamos melhor, a superioridade – da contribuição cultural do marxismo. O domínio que ela exige dos problemas globais da realidade e da história ativa na cultura, a necessidade de uma direção alternativa da investigação, de sua abertura de horizonte a campos, como a economia, que a cultura humanista burguesa normalmente negligencia ou despreza. A cultura burguesa geralmente dá a impressão de esquecer ou de prescindir voluntariamente da economia, relegando-a às ciências especializadas; em vez disso, é uma necessidade intrínseca do marxismo que esse esquecimento seja remediado, que a economia seja tratada fora do nível subordinado da especialização. Esse papel que em outros períodos da história humana jogaram outros ramos do saber, como a física clássica no Iluminismo, após o advento do capitalismo surge a urgência de que seja tomado pela economia política, entendida, com Marx, como ciência das relações sociais gerais existentes entre os seres humanos, das leis dessas relações e de suas tendências de desenvolvimento em todas as direções.

Em suma, a cena resulta aproximadamente esta: no capitalismo desenvolvido, o marxismo encontra ante si o esquema geral das contradições em processo. Como totalidade do processo, o sistema capitalista não pode ser rejeitado *sic et simpliciter*, bem como não pode, naturalmente, nem sequer ser aceito, dado o seu acúmulo de contradições insolúveis (insolúveis, entenda-se, no âmbito e com os meios do capitalismo). Para a teoria marxista permanecem vivos, portanto, ambos os polos: por um lado, a necessidade de uma distinção precisa em relação a todas as formas de anticapitalismo romântico, apelo impotente ao passado medieval (pré-capitalismo) como salvaguarda dos males e dos conflitos do presente; por outro lado, o choque frontal com as aporias do sistema capitalista, agravadas pelo fato de que quanto mais a dinâmica interna do sistema se afirma e se desenvolve, tanto mais vão se complicando suas leis de desenvolvimento. Embora constituindo uma necessidade histórico-social, o progresso econômico do capitalismo avança de um modo que é tudo menos linearmente evolutivo. Não subsiste nenhuma uniformidade, nenhuma homogeneidade estável dessa evolução. Onde quer que ela faça caminho entre resistências e contrastes insanáveis, provoca efeitos nocivos com repetição; concrece em estreita união com fenômenos de crise e decadência; e, como Marx adverte nas *Teorias da mais-valia*, retomando um tema cujos primeiros germes se encontram já em *A ideologia alemã*, as pretensões capitalistas da economia impactam negativamente em ramos importantes da cultura e da arte. Nasce daí a teoria marxiana da “desigualdade do desenvolvimento”, que na sua trama de referências – tanto o fosso da superestrutura para com as

relações econômicas de base, estruturais, de uma dada sociedade, como o fosso geográfico entre sociedade e sociedade, país e país, mesmo em ocorrências históricas idênticas – permite ao marxismo enfrentar vitoriosamente todas as simplificações e as uniformizações da sociologia vulgar. Graças às constatações de Lifšic²⁷ nesse aspecto, Lukács manteve isso em mente desde suas primeiras intervenções moscovitas, convertendo, pois, em um pilar, a ideia fundamental, de suas reconstruções historiográficas mais significativas:

A ideia do desenvolvimento desigual traz consigo a necessidade de que o nível alcançado em certos campos da cultura, por exemplo, em certos ramos da arte e da filosofia, ante o nível da cultura em geral, muitas vezes não corresponda, na sociedade de classes, ao grau de desenvolvimento das forças materiais de produção. Marx, a respeito da poesia épica, e Engels, a respeito do florescimento da filosofia moderna nas várias nações de vanguarda, assinalaram que, em certas circunstâncias, as situações menos desenvolvidas são mais favoráveis a um tal florescimento parcial da cultura do que as mais avançadas²⁸.

Dado que as consequências do desenvolvimento desigual se fazem sentir sobretudo na arte, certamente não faltarão ocasiões para vê-lo reaparecer ante um ou outro de seus muitos traços.

3. Os problemas da herança cultural

Na relação de implicação e superação que a teoria marxista mantém com o pano de fundo a partir do qual se gera, isto é, com a sociedade burguesa madura e com o capitalismo no seu mais alto grau de desenvolvimento, estão em causa não apenas relações de ordem histórico-social. Há também importantes problemas de herança no campo da cultura, visando o esclarecimento das modalidades pelas quais o marxismo se insere na história geral deste último. Já que a superação de uma dada etapa histórica da civilização não cancela mecanicamente suas contribuições, mesmo o desenvolvimento desigual da reprodução ampliada influencia por sua vez a determinação do que parece verdadeiro ou falso, válido ou inválido, na herança do conservar com o transpassar, especialmente no que

27 Cf. M. LIFSCHITZ, *Karl Marx und die Ästhetik* [1933, ried. 1960], no seu *Die dreißiger Jahre. Ausgewählte Schriften*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1988, pp. 409 pp. (referenciado também por G. KLATT, *Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre: Lifschütz, Lukács, Lunatscharski, Bloch, Benjamin*, Akademie Verlag, Berlin 1984, pp. 40-1).

28 G. LUKÁCS, *Die Zerstörung der Vernunft*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954, p. 471 (*La distruzione della ragione*, trad. di E. Arnaud, Einaudi, Torino 1959, p. 603): onde está também a referência ao MARX das citadas *Theorien über den Mehrwert* (MEW, Bd. 26/1, p. 257).

diz respeito a certos legados da sociedade anterior, como os culturais, que mais facilmente se acrescentam e incorporam no patrimônio da cultura adquirida, que já se converteu em patrimônio da humanidade: embora também nem sempre de forma igual por todo o seu campo e tempo. Claro que o marxismo está diretamente envolvido nessa operação de recuperação e reflexão. Isto não germina como um fungo no bosque; germina do repensar o húmus cultural existente. Por outro lado, “repensar” não pode significar renovar por capricho. Menos ainda cair na ilusão de que “novo” significa adesão passiva e acrítica às modificações do fluxo das correntes superficiais, cedendo às pressões de uma ou de outra moda intelectual do dia. Precisamente contra a simplificação desses sobressaltos falsamente inovadores, pseudorradicais, os grandes expoentes da história da cultura marxista que importa, pensadores como Labriola, Lenin, Gramsci, Lukács, sempre se reportam ao marxismo como uma doutrina radicada tanto nas mudanças quanto na continuidade, e que atinge o seu significado histórico-universal, a sua força revolucionária, exatamente apenas à medida que adquire e reelabora o que há de culturalmente valioso no desenvolvimento de toda a história da humanidade.

Marx e Engels mesmos fundamentam-se frequentemente nos economistas clássicos, na cultura do idealismo filosófico alemão, especialmente em Hegel, bem como na tradição materialista do pensamento até o Iluminismo, o materialismo pós-hegeliano e o socialismo utópico. Nem mesmo a luta de classes descobre o marxismo *ex novo*, ela já figura na historiografia francesa do século 19 posterior à Restauração. O que mais o marxismo se preocupa em fazer diante de semelhante herança é examiná-la, reformulá-la dialeticamente e desenvolvê-la em seguida, de forma crítica. Textos como *O Capital* de Marx e os *Cadernos filosóficos* de Lenin são, por sua própria conta, exemplos notáveis. Talvez o melhor modelo de atitude correta no sentido deste complexo problemático como um todo, oferecem os critérios segundo os quais Marx se relaciona com Hegel, a última e suprema expressão da teoria clássica da sociedade burguesa. “Herança cultural” quer dizer aqui superação dialética (*Aufhebung*, no tríplice sentido hegeliano de negação, conservação e elevação): ou seja, uma superação assim concebida, que do velho saia fora o novo, mas um novo tal que acolhe todos os momentos do pensamento da evolução humana precedente que se relevaram úteis para o conhecimento correto e para a aprendizagem correta da realidade. A conquista marxista de um campo novo, do que melhor corresponde ao modo de ser e de pensar segundo os princípios do socialismo, alcança-se somente quando o socialismo for, por sua vez, pensado como par-

te desse complexo unitário que é o desenvolvimento da sociedade em geral (promovido pela reprodução ampliada); quando o avanço para o novo se processe de forma culturalmente fundada, isto é, sobre a base do patrimônio adquirido, através dos resultados de um longo processo de apropriação e sedimentação cultural. Quanto ao princípio de que a cultura do proletariado não é nem pode ser em nada diferente da cultura em geral, Lenin é claríssimo desde fins de 1920, quando “rejeita da maneira mais enérgica, como teoricamente erradas e praticamente prejudiciais, todas as tentativas de inventar uma cultura particular própria”, isto é – por parte do proletariado que saiu vitorioso na Rússia – “de se encerrar em organizações específicas próprias”. Lenin justifica o julgamento da seguinte forma:

O marxismo adquiriu seu significado histórico-mundial, enquanto ideologia do proletariado revolucionário, porque, em vez de rejeitar as conquistas mais valiosas da época burguesa, ao contrário, assimilou e reformulou o que havia de mais válido no desenvolvimento de mais de dois mil anos da cultura e do pensamento humanos²⁹.

Certamente, subvertendo o passado, a Revolução de Outubro põe sobre o terreno exigências precisas de renovação também para a cultura e para as artes, renovação que o marxismo não pode senão promover. Mas as dificuldades surgem dos critérios dessa promoção, e Lenin não tarda muito a prospectá-las. Uma idolatria do “novo pelo novo”, como se a revolução em curso, com as inovações políticas que ela traz, devesse significar uma revolução correspondente, mecânica e imediata na arte, Lenin a rejeita firmemente, colocando-a antes em paralelo com as deficiências ainda não superadas do movimento político:

com a inexperiência, a desorganização e a espontaneidade no movimento das amplas massas pequeno-burguesas, sobretudo dos camponeses. Poderíamos mesmo dizer – e quem diz aqui é Michail Lifšic – que aos seus olhos “a ridicularização totalmente absurda da arte da esquerda era uma [...] manifestação da anarquia pequeno-burguesa”³⁰.

29 LENIN, *Über Kultur und Kunst. Eine Sammlung ausgewählter Aufsätze und Reden*, Dietz Verlag, Berlin 1960, p. 375 (trad. *Sull'arte e la letteratura*, Ed. Progress, Mosca 1977, p. 275).

30 LIFSCHITZ, *Die dreißiger Jahre*, cit., p. 238. A literatura crítica sobre esta matéria é abundante. Relativamente ao problema da herança cultural na teoria da arte, consultar em geral a coletânea soviética *Problema nasledija v teorii iskusstva*, a cura di M. Lifšic, Iskusstvo, Moskva 1984.

A direção leninista dita, pois, o caminho. Como vice-comissário no Comissariado para Educação da República Húngara dos Conselhos (primavera-verão de 1919), o jovem Lukács faz escolhas muito similares, cuidando de – em paralelo com a vontade e o desígnio de Lenin – atribuir confirmação oficial a qualquer corrente de pensamento ou a qualquer movimento artístico-cultural.

O Comissariado para a educação pública – ele declara uma vez, em reação aos ataques sectários movidos contra sua política cultural – não pretende apoiar oficialmente a literatura de qualquer escola ou de qualquer partido. O programa cultural comunista distingue apenas entre boa e má literatura, e não está disposto a deixar de lado um Shakespeare ou um Goethe porque eles não são escritores socialistas. Mas nem sequer está disposto a deixar a via livre ao diletantismo artístico com o pretexto de que se trataria de arte socialista. A política cultural comunista consiste em fornecer ao proletariado a melhor e mais pura arte, não permitindo que seu gosto seja corrompido pela política de cúpula, reduzida a nada mais que um instrumento político. A política é apenas o meio, a cultura, o fim³¹.

Mas nos anos de 1930, a este respeito, a atitude dos teóricos marxistas mais influentes vai além, muito além da simples enunciação do problema. É um efeito da curva histórico-universalista impressa por Gramsci e Lukács na problemática do marxismo, que irrompe neles com tanta força o ensinamento ininterrupto dos mestres acerca da exigência pela doutrina de uma reelaboração crítica da herança do passado burguês clássico. Um e outro têm muito solidamente firme o ponto de que, como filosofia, como concepção de mundo, o marxismo repousa sobre os pilares das conquistas já alcançadas pela cultura universal da humanidade, e não é, e não poderia ser sem elas; mas, ao mesmo tempo, que é tarefa do pensamento marxista reelaborar profundamente esta herança, plasmando-a em correspondência com a perspectiva que à humanidade se abre a partir da mais elevada plataforma do próprio marxismo. Também aqui a sua convergência assinala uma diferenciação precisa entre a vertente social-democra-

31 G. LUKÁCS, *Fehvilágosításul* (Esclarecimentos), «Vörös Újság», 18 de abril de 1919 (reed. em *Forradalomban. Cikkek, tanulmányok, 1918-1919*, a cura di M. Mesterházi, Magvető Kiadó, Budapest 1987, pp. 105-6, passagem aqui traduzida da citação que dele faz B. KÖPECZI, *Lukács in 1919*, «The New Hungarian Quarterly», XX, 1979, n. 75, p. 112; na versão francesa do volume *La République des Conseils. Budapest 1919*, com pref. de J. Gaucheron, Les Éditions Français Réunis, Paris 1979, pp. 155-6, este consta juntamente com outra intervenção publicística contemporânea de LUKÁCS, *La prise de possession effective de la culture*, da «Fáklya», 20 aprile 1919, *ivi*, pp. 24-6).

ta refluída no pensamento da Segunda Internacional, esquecendo muitas vezes das melhores tradições revolucionárias burguesas e das tendências culturais que, no seu momento, as tinham favorecido e acompanhado. As resistências opostas, os casos isolados, as batalhas individuais não equilibram a conta; porque mesmo aqueles que, como Mehring, não esquecem essas tradições, muitas vezes – vimos – as acolhem e incorporam *qua tales*, sem reelaborá-las criticamente: no que Gramsci e Lukács veem e denunciam um empobrecimento do marxismo, que termina por deformá-lo.

Gramsci, sem dúvida, lidera como um campeão da *Aufhebung* do passado cultural burguês clássico, ao longo da via que de Hegel leva incluso a Croce; as diretrizes principais em que se inspiram os *Cadernos do cárcere*, desde a polêmica com a mentalidade maximalista de amplas camadas do partido (“pensa-se a revolução proletária como algo, uma coisa que em certo momento se apresenta a nós como completamente realizada”) até à teoria estratégica da criação de um novo “bloco histórico” em torno da classe operária e da conquista por meio da “hegemonia”³², comprovam isso, não apenas em termos políticos. Sobre a natureza intrincada e complexa do problema da herança cultural, Gramsci mostra plena consciência, pelo menos a partir da redação do décimo dentre os seus *Cadernos* (1932-1935), lá onde discute criticamente o conceito marxista de “progresso”:

Na realidade, se é verdade que o progresso é dialética de conservação e inovação e a inovação conserva o passado superando-o, também é verdade que o passado é uma coisa complexa, um complexo de vivos e mortos, no qual a escolha não pode ser feita arbitrariamente, *a priori*, por um indivíduo ou por uma corrente política [...]. O que do passado será conservado no processo dialético não pode ser determinado *a priori*, mas resultará do próprio processo, terá um caráter de necessidade histórica, e não de uma escolha arbitrária por parte dos assim chamados cientistas e filósofos³³.

Quanto a Lukács, pode-se tranquilamente repetir sobre ele – e a literatura crítica repete – precisamente o mesmo, sobretudo da acepção do termo *Aufhebung*, discutindo o problema da herança cultural, ele faz na maioria dos casos, após os anos de 1930, um uso expresso. Mesmo para ele, a cultura forma no marxismo uma bagagem histórica irrenunciável. Em uma das suas primeiras análises

32 Cf. P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, Einaudi, Torino 1970-75, II, p. 283.

33 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., II, pp. 1325-6.

ses das fontes marxistas clássicas da estética, o ensaio sobre Engels de 1935³⁴, ele aponta precisamente a herança cultural como ponto teórico capital do ensinamento dos clássicos. As grandes tradições da humanidade constituem uma referência primária para a compreensão dos desenvolvimentos de onde jorra a cultura do proletariado; uma vez que “o proletariado não pode sacar do nada, pela magia, nem a sua ideologia combativa, nem, mais tarde, a sua nova ordem social e ideologia correspondente, é tarefa indispensável do movimento operário revolucionário retomar os pontos culminantes da evolução humana”, – por exemplo, a Antiguidade clássica, o Renascimento, as batalhas iluministas contra o academicismo da cultura, as consequências culturais da Revolução Francesa. Como resultado da desigualdade do desenvolvimento, não é relevante nestes exemplos o atraso das bases econômicas (a escravidão na Antiguidade, as relações de classe não desenvolvidas no início do Período Moderno etc.); nem esses exemplos tentam significar algo de simplesmente passadista. A referência contínua dos clássicos à “verdadeiramente grande herança do passado” – revela Lukács – não opera já no sentido de sua idealização romântica, retrógrada, mas do *pathos* e da força propulsora para as tarefas do presente. Passado e presente também se ligam aqui inextricavelmente. Como não há presente sem história, também não pode haver cultura artística válida sem enraizamento nos valores da tradição. Que esses valores tenham uma base de classe é, naturalmente, evidente para o marxismo.

Mas – acrescenta ainda Lukács, recuperando a Engels – o problema seria tratado de modo não dialético, plano e estreito, se a investigação da arte e literatura antigas se limitasse à averiguação da base social de todo o fenômeno literário tomado como objeto. E significaria igualmente negar dialeticamente a desigualdade do desenvolvimento, se se quisesse deduzir diretamente da análise

34 G. LUKÁCS, *Friedrich Engels als Literaturtheoretiker und Literaturkritiker* [1935], no seu volume *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker* [1948], Aufbau -Verlag, Berlin 1952², pp. 44-73 (rist. in *Probleme der Ästhetik*, cit., pp. 505-35; trad. di C. Cases, in G. LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953, pp. 110-49). Como crítico literário, ele se utiliza do princípio da herança cultural, sobretudo no campo da literatura, onde, mesmo com os seus aspectos específicos, a questão parece-lhe tanto atual quanto incluível («wir können der Frage unmöglich ausweichen»): para dar dois exemplos – mas trata-se precisamente apenas de dois entre os muitos do seu trabalho denso – a intervenção publicística de 1932 *Das Erbe in der Literatur* (riedito da KLEIN, *Georg Lukács in Berlin*, cit., pp. 459-63) e a crítica a Mann publicada no mesmo ano do ensaio sobre Engels, *Thomas Mann über das literarische Erbe*, «Internationale Literatur», VI, 1936, n. 9, pp. 56-66 (rist. in G. LUKÁCS, *Schicksalswende. Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*, Aufbau-Verlag, Berlin 1956², pp. 69-82; trad. di G. Dolfini, in *Thomas Mann e la tragedia dell'arte moderna*, Feltrinelli, Milano 1956, pp. 153-69).

social os aspectos “bons” (progressistas) e “maus” (reacionários) das obras individuais e dos escritores individuais. A investigação das grandes figuras da literatura do passado é muito mais complicada³⁵:

mais complicado é em geral o processo pelo qual a herança cultural segue operando. Já estão aí, em essência, todas as preliminares do que a *Estética* madura de Lukács evidenciará desde o prefácio, sublinhando que “a fidelidade ao marxismo significa conjuntamente o reconhecimento das grandes tradições do pensamento, das formas com as quais dominaram até hoje a realidade”:

A verdade profunda do marxismo, que não pode ser abalada por nenhum ataque, por nenhuma conspiração de silêncio, consiste, não por último, no fato de que com a sua ajuda podem vir à luz, podem se tornar conteúdo da consciência humana os fatos fundamentais e de outra forma ocultos da realidade, da vida humana. O novo passa assim a ter um duplo sentido: não apenas a nova realidade do socialismo, antes inexistente, confere um novo conteúdo, um novo significado à vida humana, mas, ao mesmo tempo, a desmistificação alcançada com a ajuda do método, da investigação marxista e de seus resultados fazem aparecer sob luz nova o presente e o passado, que se acreditavam conhecidos, e toda a existência humana [...]. Perspectiva sobre o futuro, conhecimento do presente, compreensão das tendências teóricas e práticas que levaram a ele, estão, assim, numa relação recíproca e indissolúvel. A acentuação unilateral do elemento da separação e da novidade ameaça limitar e esterilizar em uma abstrata alteridade toda a concretude e riqueza das determinações presentes no que é verdadeiramente novo³⁶.

O leitor pode vê-lo por si mesmo. Graças à inserção dentro da doutrina de uma firme conexão dialética entre velho e novo, passado e presente, o marxismo promove a herança cultural a questão de primeiro plano, a um ponto sem retorno. Por si não resolve certamente nenhum problema; mas é o único que serve de condição para a correta imposição e solução dos problemas da metodologia crítica do marxismo também no campo artístico, precisamente aqueles que o presente trabalho se propõe enfrentar.

35 *Ibid.*, p. 65 (rist., p. 527; trad., p. 138).

36 G. LUKÁCS, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen (Werke, B.de 11-12)*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1963, I, pp. 18-9 (*Estética*, trad. di A. Marietti Solmi e F. Codino, Einaudi, Torino 1970, I, pp. xx-xxi).



II – A sistematização teórica da estética segundo o marxismo

Marx e Engels jamais esconderam sua opinião sobre a problemática da arte no capitalismo. O lado complementar da sua teoria do desenvolvimento desigual, examinada anteriormente, explica como e por que o capitalismo, à medida que se fortalece, tende – ao menos em princípio – a obstaculizar, a tornar mais difícil o florescimento da arte. Em certo sentido, pode-se dizer que o desenvolvimento de um é inversamente proporcional ao do outro. Se, de fato, a configuração assumida pela desigualdade do desenvolvimento no nível do capitalismo maduro é, por um lado, tal que salvaguarda a possibilidade de que a arte reserve um terreno para si própria, por outro lado, opera em geral, desfavoravelmente em relação a ela, uma vez que a estrutura sobre a qual a arte se funda e as categorias que a refletem teoricamente assumem necessariamente sempre mais um caráter reificado, que – contrariamente aos propósitos artísticos, à essência e às exigências da arte – escondem, obscurecem, fetichizam e falsificam as relações corretas dos seres humanos entre si. Como os importantes estudos de Lifšic já destacaram bem³⁷, as raízes últi-

37 Cf. M. LIFŠIC, *K voprosu o vzgljadach Marksa na iskusstvo*, Moskva-Leningrad 1933, pp. 109 pp.; *L'esthétique historique de Marx et d'Engels* [1957], in *Esthétique*, fasc. da «Recherches internationales à la lumière du marxisme», VII, 1963, n. 38, p. 36; *Karl Marx und die Ästhetik*, cit., pp. 409 pp. No mesmo espírito Ernst Fischer falava, também ele em anos longínquos, da «divergência fundamental subsistente entre arte verdadeira e mundo capitalista», sem prejuízo naturalmente da reserva de que individuais «obras originais e dignas de interesse» ainda são possíveis (E. FISCHER, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Verlag der Kunst, Dresden 1959, pp. 163 pp.). Do ponto de vista da visão marxista do mundo, não creio que seja aqui o lugar de despender palavras em favor do apelo coloroso prestado por Fischer à «necessidade da arte». Isso coincidia com a anotação do *Arbeitsjournal* de Brecht, datado de

mas da posição de Marx e Engels sobre a questão estão na preponderância necessária para o capitalismo do trabalho abstrato sobre o trabalho concreto, do trabalho forçado sobre a livre escolha do trabalho, da quantidade do produto requerida pelo mercado sobre sua qualidade; daí a desproporção gerada entre a vitalidade das forças produtivas e a decadência da criatividade da arte, ou, dito de outro modo, o antagonismo – insuperável dentro das relações capitalistas – entre o progresso econômico-social e a emancipação humana. Somente com base nesses pressupostos se pode explicar corretamente a sistematização teórica da estética segundo o marxismo.

1. A estética como “parte orgânica” da teoria marxista

Seguindo as sugestões de Marx e Engels, a riqueza presente em seu legado de exemplificações, impulsos, asserções ocasionais, julgamentos críticos singulares sobre a história da arte (fecunda, mesmo durante as fases de seu mais intenso compromisso político) e de tudo o que foi obtido direta ou indiretamente em matéria de arte a partir de seus escritos, os marxistas posteriores têm cada vez mais advertido sobre a exigência de restringir em um aparato doutrinário unitário todo o material herdado apenas em etapas ou em fragmentos. Nunca se insistirá o suficiente sobre a prudência e a circunspeção dos fundadores. Eles são os primeiros a reconhecer tanto a extemporaneidade quanto a incompletude de suas formulações.

Inevitavelmente, – salienta Praver por Marx – seu gosto era parcial e suas leituras altamente seletivas; ele não podia perder dias e semanas atrás de iguarias literárias, saboreando-as, e testando a opinião crítica dos outros, na esperança de que ele pudesse corrigir e dirigir a sua própria [...]. Os “erros de julgamento” não devem, contudo, ser trocados por uma “apropriação pessoal”. Os escritos de Marx exemplificam à perfeição o modo pelo qual um homem de personalidade, opiniões e gostos decisivos faz própria a obra de grandes escritores de acordo com suas próprias necessidades particulares³⁸.

A sua relativa negligência do “aspecto formal” (*die formelle Seite*) – inadmissível em qualquer consideração estética –, Engels a justifica com Mehring da seguinte maneira:

um ponto [...] não foi, nos escritos de Marx e meus, regularmente notado com suficiência, e, a este respeito, somos em igual medida

dezembro de 1930, acerca da necessidade da arte em nossa época.

38 S.S. PRAVER, *Karl Marx and World Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York-Melbourne 1978, p. 420.

culpados disso. Em particular, demos, e *tivemos que dar* a maior importância à *dedução* das concepções políticas, legais e das outras concepções ideológicas, bem como dos atos que delas derivam, dos fatos econômicos fundamentais. Assim, negligenciamos o aspecto formal³⁹.

O que é mais importante, em termos de prudência e circunspeção dos dois, é que eles jamais tiraram das suas ideias econômico-políticas “deduções” em linha reta, menos ainda leis, para julgar a arte. Muito pelo contrário: isto é, ambos intervêm várias vezes precisamente com a intenção de advertir contra uma ligação mecânica entre as duas coisas. Não por acaso os seus argumentos literários mais pormenorizados (de Marx sobre a tragédia grega, sobre Dante, sobre Shakespeare, de Engels sobre Goethe ou sobre Ibsen, de ambos sobre Balzac) tentam revelar não o condicionamento passivo sofrido pela arte em relação ao seu tempo, senão a liberdade com a qual o artista – entendendo-se que ele não opera no vazio – se eleva, até sobressaltá-lo, mais além dos grilhões conformistas do presente, e assim abre as portas para o reconhecimento da capacidade intimamente transformadora da arte. A ideia de que se possam manipular à vontade os autores, como faz Karl Grün em relação a Goethe, interpretando-o retrospectivamente, ou, pior ainda, forçando-o em uma direção “modernizadora”, essa ideia não passa jamais pela cabeça deles, nem por um momento. O que acontece no caso do *Franz von Sickingen* de Lassalle, ou seja, que eles contrapõem a sua visão histórica dos acontecimentos à do autor, ocorre apenas porque ali se trata de mostrar que as escolhas realizadas pelo autor levam a resultados esteticamente desastrosos.

Não há dúvidas de que nesses esboços já estão implícitos, pelo menos, os lineamentos de um projeto, a justificativa teórica e histórica de um empreendimento a ser concluído. Cultores vorazes do que oferece de novo o panorama da ciência e da arte, especialmente na literatura, aproveitam a ocasião para fazer sugestões que estão sempre relacionadas com as formulações teóricas de princípio da sua doutrina, com os princípios fundamentais do materialismo histórico. Como a arte figura no marxismo como uma tomada de consciência dos objetos do mundo sob a forma cognitivo-repre-

39 Carta a Franz Mehring de 14 de julho de 1893, in MARX-ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, hrsg. von M. Kliem, Europäische Verlagsanstalt/Europa Verlag, Frankfurt-Wien 1968, I, p. 96 (trad. in MARX-ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salinari, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 72). (Publicado em português sob o título: MARX e ENGELS. *Cultura, Arte e Literatura Textos Escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010).

sentativa, as questões que Marx e Engels colocam acerca da essência estética da arte giram em torno da natureza e do significado das modalidades específicas desta forma específica de representação. Variados são, portanto, os lugares onde eles podem destacar problemas puramente estéticos: cito, por exemplo, dentre eles, aos quais retornarei, a dialética de essência e fenômeno presente em toda grande construção artística, a identificação das categorias de “tipo” e “tipicidade” (entendida não no sentido de uma média estatística morta, mas, ao contrário, como uma acentuação de traços típicos), a tensão que inevitavelmente se produz na arte entre *humanitas* do ser humano, suas aspirações e suas bases reais. Mas, por mais importantes que sejam essas referências, permanecemos sempre com eles no campo dos indícios; de modo algum, e em nenhum ponto, seu conjunto corresponde a algo que sirva de aparato orgânico de princípios, muito menos de teoria completa da estética. Negligenciar o patrimônio seria tão errado quanto mitigá-lo, fazendo-o passar por completude teórica. A estética como teoria completa ainda permanece inteiramente fora de seu horizonte.

Em resumo, o que já foi dito sobre a teoria marxista em geral deve ser repetido aqui para a estética: isto é, que em Marx e em Engels faltam o desenvolvimento, não os princípios. Não se trata neles apenas de exemplos ou referências ou enfoques desconexos, mas de um tecido coerente de argumentações; tanto que – como lembra Paul Lafargue (e Lifšic e Lukács repetem) – Marx se propôs a retornar especificamente a *Comédia humana*⁴⁰ de Balzac, com um relato crítico que ilustrasse suas capacidades artísticas em estreita relação com sua penetração histórica. E este é apenas um caso, entre os muitos autores por ele valorizados (Lessing, Diderot, Goethe, Heine etc.).

Deve-se acrescentar imediatamente, a título preliminar, que nos seguidores, infelizmente, os desenvolvimentos tomaram muitas vezes caminhos equivocados, levando a um refreamento dos princípios, quando não também à sua deformação completa. É impossível e inútil seguir a história em detalhes aqui. Bastará a exposição dos poucos traços que mostram os lineamentos principais. Após a incerteza do início, e apesar do exemplo retrógrado da crítica democrático-revolucionária russa (Belinskij, Černyševskij, Dobroljubov), a estética marxista hesita longamente, alinhando-se na sua maioria, passivamente, com a sociologia dominante na Segunda Internacional. Pobre ou paupérrima em Kautsky, salvo um breve interesse juvenil

40 BALZAC, H. *A comédia humana*. (Volumes de 1 a 17) São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2012.

seu pelas artes figurativas na primeira metade dos anos de 1980, a atenção para os problemas da estética, nem mesmo “Kautsky retornou para as artes como tais durante os seus últimos anos”⁴¹. Na França, escritos da natureza daqueles de Jean Jaurès, *Le socialisme et l'art* (1900), ou de Georges Sorel, *La valeur sociale de l'art* (1901), não dão a menor contribuição para o desenvolvimento da problemática em questão. Incluso Labriola, ainda que tão tomado pela relevância filosófica da teoria marxista, guarda silêncio sobre a arte. Entre as poucas figuras marxistas influentes que se destacam em relação à vulgata da Segunda Internacional, somente Plekhanov na Rússia e, na Alemanha, Mehring trabalham de modo a fazer com sejam dados os primeiros passos reais adiante para o reconhecimento da contribuição do marxismo para a estética.

Plekhanov na Rússia e Mehring na Alemanha – observa Lifšic – preservaram em grande medida a herança do democratismo revolucionário que via na arte uma representação da vida e um veredito pronunciado sobre suas manifestações. Esse elemento de *apreciação da vida* que pertence à estética, era alheio ao marxismo da Segunda Internacional com as suas reivindicações ao valor científico imutável e a sua rejeição da crítica revolucionária da ordem burguesa⁴².

Paul Lafargue precede a ambos no tempo. Este último, genro de Marx desde 1868, ativo como marxista tanto na França como na Inglaterra, fundador com Jules Guesde do Partido dos Trabalhadores francês, tomou no final do século posições antirrevisionistas das quais agradavam tanto a Engels quanto ao Lenin de *Materialismo e empiriocriticismo*⁴³. Mas seus escritos relativos à literatura, mais tarde coletados sob o título de *Critiques littéraires* (1936), são muito escassos, parcos e descontínuos para deixar sua marca no campo da estética. Apesar da agudeza antecipatória de certos aspectos críticos, a exemplo daqueles referentes à relação de oposição de realismo (Balzac) e naturalismo literário (Zola), permanece forte nele a discrepância entre o esforço para salvaguardar até o fim os princípios econômicos clássicos do marxismo e a episodicidade das tentativas, jamais desenvolvidas, de deduzir deles uma teoria marxista conse-

41 Cf. a introdução ao capítulo sobre Kautsky da antologia britânica *Marxism and Art: Essays Classic and Contemporary*, ed. by M. Solomon, The Harvester Press, Brighton 1979³, p. 114.

42 LIFCHITS, *L'esthétique historique de Marx et d'Engels*, cit., p. 26.

43 LENIN, V. I. *Materialismo e Empiriocriticismo: Notas Críticas Sobre uma Filosofia*. Lisboa: Edições Avante-progresso, 1982.

quente no campo da literatura.

Plekhanov e Mehring são teóricos de tipo completamente diferente. Não só dominam teoricamente muito melhor os problemas do marxismo, mas dedicam trabalhos específicos e profundos à arte e à literatura, embora nem um nem o outro tenham deixado um tratamento orgânico da estética como disciplina. Na Alemanha, Mehring exerce sua influência sobretudo desde a sua importante posição de colaborador permanente, depois de diretor, da “Neue Zeit”. Lá aparecem também seus escritos mais significativos de crítica literária. Com Labriola, ele é um dos poucos intelectuais da Segunda Internacional a possuir uma visão ampla e profunda da tradição do pensamento clássico e a cultivar a convicção de que, sem uma relação intrínseca com ela, a teoria marxista não se permite nem penetrar nem definir-se bem, isto é, não encontra um espaço adequado na cultura do seu tempo. Essa mesma batalha sobre a questão da “herança cultural” (ou seja, da ligação intrínseca do marxismo com o pensamento clássico) que Labriola combate no campo da filosofia em geral, Mehring a combate, prevalentemente, no campo da estética e da história da literatura. Deste ponto de vista, o grande círculo de interesses da cultura de Mehring, a sua paixão pelo teatro, as suas esperanças juvenis, depois retomadas, para torná-lo um instrumento de educação e de luta a favor do proletariado, a capacidade que ele mostra, como crítico literário, de mover-se em um raio muito amplo, com consciência precisa das relações de condicionamento direto entre capitalismo e arte, no contexto não apenas da cultura alemã moderna, de Lessing a Herder, do classicismo weimariano a Heine, extraindo a cada vez o núcleo de suas tendências burguês-progressivas, mas da história da literatura geralmente entendida, com retratos críticos profundos também de escritores estrangeiros (de Dickens, por exemplo, ou dos grandes expoentes do mundo literário russo desde a época de Belinsky até Tolstói e Gorki) – tudo isso não estava realmente em correspondência com nenhum dos críticos marxistas anteriores ou contemporâneos.

É no plano mais elevado da estética que seu trabalho apresenta insuficiência. Lá, sofre das mesmas limitações sérias das quais falei no capítulo anterior, a respeito de sua concepção do marxismo como teoria geral. A oscilação entre diferentes fontes filosóficas, a negligência quase total de Hegel, as ambiguidades em relação a Lassalle, sobretudo a falta de reconhecimento da unitariedade metodológica do marxismo acabam deixando também a estética à mercê da indeterminação, do ecletismo e das soluções de compromisso. Talvez, julgava Lukács, “as contradições inerentes à *Weltanschauung* de Mehring”

resultam “ainda mais estridentes” precisamente no que diz respeito ao “fundamento teórico da estética”. Por outro lado, há pouco recordava como ele não se arrisca a esboçar sequer aproximativamente o complexo.

Mesmo que de uma perspectiva diferente, Plekhanov desempenha na Rússia, para a arte e a estética, o papel que na Alemanha desempenha Mehring. Seu caminho ao marxismo tipifica bem, no mais alto grau, o que foi o caminho dos intelectuais russos para a revolução antes da entrada em cena da figura e da prática revolucionária de Lenin. Entre os marxistas contemporâneos, ele é um campeão em “ortodoxia”; tanto os seguidores quanto os adversários o consideram igualmente “um discípulo ortodoxo de Marx e de Engels”⁴⁴. Mas trata-se de um tipo de ortodoxia falaz – bem conhecida por Gramsci e Lenin, e por ambos severamente criticada – que bloqueia, enrijece, cristaliza o pensamento, transformando-o em um dogmatismo autoritário desprovido de capacidade de adaptação e de desenvolvimento criativo, com o resultado de que, em circunstâncias mutáveis, a ortodoxia acaba por não ter em si mais nada de ortodoxo, com o permanecer a meio caminho da compreensão das coisas. “O caráter abstrato do marxismo ortodoxo de Plekhanov [...] – afirma Sziklai, sublinhando especificamente a subordinação da frase – se conecta de modo mais estreito com isso, que ele permanece preso na fronteira entre as duas épocas do desenvolvimento europeu”⁴⁵: onde está, então, também o núcleo, acrescenta o autor, do julgamento sobre Plekhanov formulado por Lifšic.

Esta abstração de sua posição teórica também se reflete em suas visões estéticas. Não muito diferente do que para Mehring, a crítica em geral observa quase unanimemente que em Plekhanov a riqueza de observações e relevos sobre temas particulares transparece sempre negativamente na falta de um critério de referência inequívoco para o mundo da arte. O ecletismo exasperado das fontes e as contradições internas da teoria impedem Plekhanov de conceber e elaborar em estética – apesar de sua reputação como “ortodoxo” – princípios coerentemente marxistas. Mesmo a expressão “crítica literária científica”, que ele utiliza em contraposição à de “crítica militante” como uma conquista definitiva da crítica, soa equívoca, porque é fundada sobre o equívoco de considerar “científicas” as observações críticas do positivismo. (As suas *Lettere senza indirizzo*,

44 Também L. SZIKLAI, *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1978, p. 27.

45 *Ibid.*, p. 32.

datadas de 1898-1900, denunciam quais influências profundas, jamais superadas, ele sofre de Taine.) Com isto, o seu pensamento crítico-estético cai completamente na esteira do sociologismo da Segunda Internacional. É significativo que, precisamente na “qualidade de defensor da concepção materialista”, ele sustenta que “a primeira tarefa do crítico é a de traduzir a ideia de uma obra de arte dada *da linguagem da arte para a linguagem da sociologia*, para encontrar o que pode ser chamado de equivalente sociológico do fenômeno literário dado”⁴⁶.

Lafargue, Mehring e Plekhanov têm por muito tempo ligação com as discussões sobre a estética empreendidas pelo marxismo na cena internacional. Pelo menos até fins dos anos de 1920, também na União Soviética – recorda Lifšic – eles entram na categoria daqueles por meio de cujos livros, panfletos e ensaios os críticos marxistas antigos aprenderam o ofício, enquanto os mais jovens ainda vêm se servindo amplamente dessa herança, com a adição, para além da ortodoxia plekhanoviana, por um lado, dos esquematismos extremistas de esquerda, por outro lado, das “abstrações sociológicas” à Bukharin⁴⁷. Somente com os desenvolvimentos marxistas posteriores, possibilitados pela mediação de Lenin, são postas as premissas para a superação deste *impasse* teórico, e no contexto de um marxismo renovado também a estética visa a elevar-se a dignidade de ciência. Lideram a campanha na URSS, desde o Instituto Marx-Engels de Moscou, Lifšic e Lukács, graças também à atividade da revista “Literaturnyj kritik” (O crítico literário, 1933-1940), a qual ambos estão associados – e também em dura polêmica com a publicística soviética oficial – às personalidades culturalmente dominantes.

Quem primeiro traz uma linha de continuidade precisa entre princípios e consequências nas formulações estéticas dos fundadores do marxismo é Lifšic⁴⁸, ao qual se devem também as primeiras

46 G. PLEKHANOV, *Sočinenija*, vol. XIV, Moskva 1925, pp. 183-4 (cit. da V. STRADA, *Dal “realismo socialista” allo ždanovismo*, in *Storia del marxismo*, Einaudi, Torino 1978-82, III/2, p. 223; reed. na sua coleção de ensaios *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Einaudi, Torino 1986, p. 246. Os grifos são do texto.)

47 Cf. M. LIFSCHITZ, *Der Leninismus und die Kunstkritik* [1936], no seu volume *Die dreißiger Jahre*, cit., p. 469. Semelhante é o testemunho do Lukács moscovita: «Raramente se submetiam à crítica as concepções instituídas no contexto da Segunda Internacional, quando não estivessem estritamente ligadas aos problemas políticos imediatos. Assim, nos discursos teóricos sobre fenômenos estéticos continuavam a dominar as opiniões de Plekhanov e de Mehring, para os quais a estética não era uma parte integrante do sistema marxista» (G. LUKÁCS, *Előszó a Művészet és társadalom*, cit., p. 8; ried. 1982, p. 233; trad. I, p. 12).

48 Cf. SZIKLAI, *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*, cit., pp. 85 pp.; STRADA, *Dal “realismo socialista” allo ždanovismo*, cit., p. 233 (rist., p. 250).

antologias sistemáticas importantes, publicadas de 1932 a 1938 (em seguida, várias vezes reeditados em versões ampliadas), das passagens, artigos, comentários, julgamentos etc. de Marx, Engels e Lenin sobre arte. De acordo com suas memórias, ele mesmo, Lifšic, teria “contagiado” Lukács “com o interesse pela estética de Marx e Engels”. Com efeito, o problema teórico comum deles se converte primeiro naquele referente à estética do marxismo: isto é, se é possível conceber uma estética marxista autônoma e unitária. A resposta ao problema – naquele momento dificilmente aceita mesmo entre os marxistas, e por alguns marxistas constantemente questionada até hoje – soa, para eles, como um enfático sim, com a condição de que se liquidem as aporias prejudiciais, as inconsistências e os falsos esquemas da *vulgata* marxista corrente, junto a qual – vimos – reinava então uma grande confusão a esse respeito, já que seus teóricos, céticos sobre a capacidade do marxismo para resolver internamente os problemas da imanência estética da obra de arte, recorrem na sua maioria a empréstimos externos ou a soluções de compromisso artificiosas e incoerentes. (Nem mesmo os debates estético-literários da cultura weimariana tardia de esquerda, a exemplo das notas escritas por Karl August Wittfogel para a revista “Linkskurve” em 1930-1931, *Zur Frage der marxistischen Ästhetik*, contribuem muito para mudar a situação para melhor.)

Por sua parte, Lukács reage com firmeza, antes de qualquer coisa, precisamente neste ponto. Nos escritos autobiográficos de maturidade, e de novo no tardio *Pensamento vivido*⁴⁹, ele reivindica com razão o mérito de ser o primeiro, juntamente com Lifšic, a pôr-se a favor do reconhecimento da autonomia estética do marxismo, de ter elaborado por primeiro o conceito de que a estética forma uma seção orgânica, fechada em si mesma, do sistema marxista da filosofia. O estudo conduzido com profundidade, no início dos anos de 1930, da atitude dos clássicos do marxismo em relação à estética lhe permite vislumbrar uma saída para as falsas polarizações e dualismos dos teóricos estéticos pré-leninistas. Ele assinala que, em virtude da questão acima mencionada sobre *A ideologia alemã* (“ciência unitária da história”), Marx e Engels são levados a tratar a literatura sempre apenas em um “grande marco unitário histórico-sistemático”; em consequência, e sobre a base da virada que interveio nos anos de 1930 em sua concepção pessoal do marxismo, imposta a questão da autonomia da estética de acordo com o princípio de que ela não se resolve cedendo ao compromisso com os preconceitos da estética

49 LUKÁCS, *Gelebtes Denken*, cit., pp. 140-1 (rist., pp. 123-4; trad., pp. 111-2).

idealística (“‘autonomia’ idealistamente inflada da arte e da literatura”) ou com as simplificações do sociologismo (“identificação vulgar e mecânica de literatura e propaganda política”), mas precisamente graças ao *tertium datur* da solução dialético-materialista. Na verdade, Marx e Engels – escreve Lukács em seu ensaio acima citado sobre Engels, de 1935, publicado originalmente em “Literaturnyj kritik” – combatem desde o início em duas frentes:

A destruição da “autonomia” idealisticamente inflada da arte e da literatura não significa de modo algum que elas ascendam à identificação vulgar e mecânica de literatura e propaganda política. *A ideologia alemã* já contém as linhas fundamentais de uma concepção dialética das relações entre estrutura e superestrutura, os primeiros germes da teoria do desenvolvimento desigual, posteriormente elaborada, e as bases metodológicas da teoria da verdade objetiva na arte, ou seja, da teoria para a qual a arte é uma forma particular de reflexo da realidade objetiva⁵⁰.

Há mais do que o suficiente, creio, para nos darmos conta, no nível dos princípios, do alcance impressionante para a estética marxista dessa tomada de posição de Lifšic e Lukács. Conjuntamente, de novo, com a contribuição contemporânea de Gramsci⁵¹, ela representa um salto de qualidade em relação ao passado. Todas as formulações estéticas pré-leninistas são colocadas, todas juntas, definitivamente de lado. “Já que – revela ainda Lukács em seu ensaio sobre Engels – as correntes predominantes na Segunda Internacional só

50 LUKÁCS, *Friedrich Engels als Literaturtheoretiker und Literaturkritiker*, cit., p. 44 (rist., p. 505; trad., pp. 111-2).

51 A partir da estética Gramsci discute com a liberdade e a força que derivam do seu recordado tratamento do marxismo como teoria geral. Também a literatura crítica, mesmo em meio a reservas e incompreensões acerca do papel da arte no marxismo (dos italianos Sapegno e Salinari até à ‘voz’ *Esthétique*, assinada J.M. PALMIER, do *Dictionnaire critique du marxisme* francês, sob a direção de G. Labica/G. Bensussan, Presses Universitaires de France, Paris 1985², pp. 397-8), pôde falar de «novidade teórica» também pelo que há em Gramsci de teoria da estética (cf. N. STIPČEVIČ, *Gramsci e i problemi letterari*, trad. di S. Turconi, Mursia, Milano 1968, p. 33; L. CASSATA, *Gramsci e la critica letteraria*, «Crítica marxista», VII, 1969, n. 6, p. 218; e também a ainda que sutil ‘voz’ *Estetica* dedicada por P. VOZA no *Dizionario gramsciano*, 1926-1937, a cura di G. Liguori/P. Voza, Carocci, Roma 2009, pp. 284-69) (Publicado em português sob o título: Liguori, G e Voza, P. *Dicionário gramsciano*. São Paulo: Boitempo, 2017). É certo que, no momento chave de sua maturação, o empenho ideológico-político, nele, vence de longe o estético e o cuidado pela teoria da arte tem uma importância menor do que a existente na luta crítica: onde, aliás – veremos –, as suas próprias tomadas de posições tornam-se um ardil não de eficácia secundária para toda a luta do marxismo no campo artístico.

conheciam esses dois extremos (tornados burguesamente planos e triviais): revisão idealista, “refinamento” do marxismo, ou derivação grosseiramente mecânica, vulgar, direta e não-dialética dos fenômenos ideológicos e da literatura dos fatos econômicos simplificados em forma popular”, eis que o velho Engels fornece continuamente instruções para seus correspondentes acerca do “muito a fazer” que compete ainda à teoria marxista, “especialmente – palavras suas, sempre relatadas por Lukács – no campo da história econômica e das suas relações com a história política, jurídica, religiosa, literária e com a história da civilização em geral: campos em que apenas uma perspectiva teórica clara é capaz de indicar o caminho no labirinto dos fatos”⁵². Palavras estas, penso, ainda atualíssimas, se se levam em conta as muitas posições variadas, extremamente equívocas, que hoje em estética ostentam o título de materialistas (“materialismo cultural”, “hermenêutica materialista” etc.), mas que com o materialismo marxista têm, realmente, muito pouco em comum.

2. A especificidade do campo da estética

O ponto de partida para o marxismo, neste como em todos os outros campos da cultura, é a concepção materialista da realidade e da história. Juntamente com a ciência, a filosofia, a política, o direito, a ética etc., o comportamento estético do ser humano configura uma das formas humanas de resposta aos impulsos da realidade objetiva. Correlativamente, a produção artística faz parte da esfera daquelas objetivações superiores, onde a atividade humana – liberada da práxis cotidiana – atinge as suas alturas. É próprio da arte que ela constitua um segundo mundo em relação ao mundo real, porém, ligado com o outro por uma quantidade sem fim de nexos e linhas de ligação. Para a estética, disciplina responsável por investigar como, através do sujeito criativo, concretiza-se a objetividade nova da obra de arte, aplica-se, antes de tudo, a determinação de que o mundo real representa seu ponto de referência primário. Precisamente a natureza de suas categorias específicas, como a particularidade, o típico, a síntese resultante da dialética entre reflexo e criatividade, permite voltar a pô-la de novo em contato com os problemas da vida cotidiana, com a sociabilidade e a historicidade do ser humano. Não só a arte nasce da vida, mas – e aqui se revela bem a função do seu específico para-si – também a ela retorna, satisfazendo a necessidade social de realização, com os seus produtos, de uma unidade imediata, sensível, entre singularidade e universalidade, indivíduo e

52 LUKÁCS, *Friedrich Engels*, cit., p. 63 (rist., p. 525; trad., p. 136).

gênero humano.

Esses são traços sobre os quais a *Estética* de Lukács bate com particular insistência, e desde perspectivas diferentes. Em primeiro lugar, desde o antropomorfismo insuperável desta esfera, ou seja, do fato de que – mais do que em qualquer outra esfera das objetivações superiores – o sujeito fala sempre em seu objeto e que o sujeito fala em última instância sempre a si mesmo: sendo a arte, precisamente, autoconsciência do gênero humano, um produto no qual se deposita pouco a pouco o que o gênero humano vai experimentando. A estética se dirige, pois, exclusivamente ao ser humano e aos seus produtos artísticos; a natureza evocativa da arte, em contraste com a natureza desantropomorfizante da ciência, nada mais é que esta referência persistente ao mundo humano. Através do poder de sua linguagem (“poder evocativo” como Lukács precisamente a define⁵³), a arte descobre, inventa, evoca relações do real que não podem ser alcançadas de outra maneira que com os seus meios, capazes de abrir um universo que de outro modo permaneceria desconhecido para o ser humano. É não só os descobre e os evoca, mas os fixa em uma forma objetiva estável, diferente da forma provisória e transitória, da práxis do comportamento cotidiano. Em suma, podemos dizer com Lukács que o ser humano reconhece a si mesmo, a sua humanidade mais profunda, a sua história, justamente nos produtos que têm valor (inclusive os produtos artísticos) que deixa para trás, em um “legado permanente da memória da humanidade”⁵⁴. Do mesmo modo, como garantia de que a livre ação autônoma do sujeito, fator determinante da criatividade da arte, não decaia na arbitrariedade, volta a funcionar a relação contínua, ininterrupta, da arte com o gênero humano. Diz Lukács:

Essa função demiúrgica que o sujeito singular criador se arroga em relação a obra individual a criar não representa de fato um injustificado entumescimento de si mesmo, mas é, ao invés, a reprodução interior, sintética e concentrada do caminho percorrido pela espécie humana: os objetos que o reflexo estético reproduz e fixa são, em última análise – tanto do ponto de vista formal como do ponto de vista do conteúdo – resultados desse processo.

Quer o artista tenha ou não consciência disso, a irresistibilidade da força evocativa das obras de arte funda-se sobre a sua correspondente inspiração humanista, sobre o desdobramento de todos os elementos que têm relação com a *humanitas* do ser humano, com o ser

53 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 807 (trad. I, p. 767).

54 *Ibid.*, I, pp. 514-5 (trad. I, p. 473).

humano em sua integralidade.

Ainda que o artista tenha consciência disso apenas em casos raríssimos, o em-si que ele tem à frente no seu trabalho é aquele momento da evolução da humanidade que com sua particularidade (*Besonderheit*) acendeu a sua imaginação, à sua vontade artística [...]. O verdadeiro artista se revela justamente enquanto nele se explicitam os momentos e as tendências do em-si que se dirigem ao sujeito, à autoconsciência do ser humano (da humanidade), portanto, enquanto ele não se detém na mera subjetividade individual nem universaliza a individualidade até cair em uma abstração demasiado elevada em relação ao ser humano, mas busca e encontra aquele meio em que a história humana se torna a voz da história da humanidade, o fugaz *bic et nunc* torna-se o indicador de uma virada histórica significativa para o gênero humano, o indivíduo se torna um modelo, cada imagem se torna expressão imediata e sensível de sua essência⁵⁵.

Note-se bem: não se pode de modo algum acreditar que essa autoconsciência represente uma conquista da estética moderna. É justamente o oposto. Já o mito antigo – referiu Lifšic – opera nessa direção:

Lembre-se da Antígona de Sófocles: a irmã tem de sepultar o corpo do irmão, mesmo que a lei do Estado lhe proíba de sepultar o traidor [...]. A tragédia de Sófocles, sem negar a importância histórica do princípio do Estado, recorda que a sociedade *humana* é mais ampla que a sociedade *civil*. A ação de Antígona é um delito do ponto de vista do interesse do Estado, mas a voz das leis não escritas e a simpatia do povo estão do seu lado⁵⁶.

Que, para nós modernos, seja vedado algo da “dureza dessa colisão”, já que o espectador ateniense acreditava – como não acreditamos mais – “no culto dos mortos”, “no poder mágico do rito fúnebre”, não anula o valor do princípio já em vigor na Antiguidade clássica.

Se a criação artística nasce do mito primitivo, por outro lado, em cada canção do poeta popular, em todo valor real da arte, o mito morre como monumento do “não-sentimento pré-histórico” para ressurgir como forma de sublime significado humano [...]. Para a dialética objetiva do marxismo, os mitos da Antiguidade são a forma original de um pensamento autêntico⁵⁷.

55 *Ibid.*, I, p. 644, e II, p. 313 (trad. I, p. 603, e II, p. 1096).

56 M. LIFŠIC, *Mito e poesia* [1978], trad. di G. Pagani-Cesa, Einaudi, Torino 1978, p. 20.

57 *Ibid.*, pp. 24-5.

Consideremos o que essa reivindicação da integralidade do ser humano, da personalidade humana realizada, significa na perspectiva marxista. A personalidade é o resultado de uma dialética social que envolve as bases reais da vida do indivíduo e presta contas à estrutura econômica, às condições, às relações de classe etc., em suma, ao “campo de manobra histórico-social e concreto” dentro do qual a vida acontece. Evidentemente, porém, nem todas as formações econômico-sociais favorecem e promovem do mesmo modo um tal desenvolvimento da personalidade. É somente com o socialismo que o *status* de pessoa adquire o seu novo significado, o seu significado especificamente marxista. Tal como configurado pelo socialismo, indica um modelo superior – o modelo mais alto até agora concebível – do gênero humano em desenvolvimento. A liberdade do homem grego se identificava completamente com sua qualidade de cidadão da *polis*; a identidade do burguês moderno, do membro da sociedade capitalista, se esgota no egoísmo estreito de sua individualidade singular. Nem uma sociedade nem a outra (ainda menos, naturalmente, o interlúdio do feudalismo medieval) deixam campo livre para o desenvolvimento das exigências mais autênticas e mais profundas da pessoa como individualidade realizada, em relação com o gênero, ou incluso – no caso da sociedade burguesa –, produzem uma deformação cada vez mais marcada dessa relação; para sua plena realização é necessário, portanto, fazer a transição para o socialismo.

Somente nessa transição a teoria marxista vislumbra a solução. Ela serve de modelo operativo para a busca da forma mais eficaz de lutar pela garantia, conquista e defesa de uma vida individual que, além tanto do beco sem saída do capitalismo como dos esquemas de um socialismo burocratizado, aparece dotada de sentido. A necessidade do devir humano do ser humano, da capacidade de criar no ser humano “o sentimento de realização de uma vida humana com sentido”, é uma necessidade que no marxismo se afirma constantemente e que somente através do marxismo – um marxismo corretamente entendido – pode se evidenciar. Daí provêm também os princípios diretivos da estética marxista. A *humanitas* como traço tendencialmente característico da arte de Lukács é atribuída precisamente a esses princípios. Ele diz em vários lugares: “a *humanitas*, ou seja, o estudo apaixonado da natureza humana do ser humano, faz parte da essência de toda a literatura, de toda a arte”; é na tendência íntima da arte que ela se coloca sempre em defesa da “integridade humana do ser humano” contra o que a afeta e a avilta; “todo verdadeiro artista, todo verdadeiro escritor é um adversário instintivo de qualquer adulteração do princípio humanista”. E de novo (questionando também

o realismo):

A grandeza artística, o realismo autêntico e o humanismo estão indissolivelmente conectados entre si. E o princípio unificador é precisamente [...] a preocupação da integridade do ser humano. Esse humanismo é parte dos princípios fundamentais da estética marxista⁵⁸.

Neste contexto se põem e adquirem sentido as categorias que na estética operam como categorias específicas, definindo assim o campo específico da arte. É essencial que vigore também aqui – como por toda parte no marxismo – a tendência a valorizar a prioridade do objetivo sobre o subjetivo, a deduzir todas as categorias estéticas decisivas da concepção marxista unitária da realidade e da história. Quais são as categorias que regulam a produção das obras de arte, como as obras singulares vêm a ser e adquirem valor de arte, são questões que se pode responder – e o marxismo responde – apenas trazendo de volta a dinâmica de suas conexões formais dentro do contexto social geral que, de tempos em tempos, através do processo criativo, as determina, a saber, novamente, apenas com base nos princípios e no método, a dialética, da teoria marxista da objetividade.

Um primeiro ponto concerne necessariamente ao papel que desempenha na arte a categoria da imanência. No produto artístico, objetividade e imanência são determinações categoriais que se remetem uma à outra. Ambas expressam não tanto um *status* que sempre existiu, mas sim o resultado de um processo, o resultado final de uma luta pela conquista. As palavras utilizadas por Gramsci no décimo dos *Cadernos do Cárcere* (“luta pela objetividade”), bem como por Lukács no último capítulo da grande *Estética* (“luta pela libertação da arte” da transcendência) também aludem a elas expressamente. Cada formação artística resulta em configurações tais que aparecem diante do sujeito – tanto do que as cria, quanto do sujeito considerado em geral – como outros tantos em-si fundados apenas em si mesmos. É precisamente a estrutura categorial da estética que exige da arte que ela se configure sob este traço de “mundanidade”, de objetivação distinta no que diz respeito à subjetividade criativa e à consciência do artista, em suma, na forma de imanência intrascendível. A fórmula que Lukács utiliza a esse respeito, a “objetividade

58 Cito aqui do ensaio lukacsiano de 1945, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, in LUKÁCS, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, cit., pp. 199, 214 (rist., pp. 213, 229; trad., pp. 221, 237). Passagens similares podem ser também, naturalmente, encontradas em todo o arco de análise da grande *Estética*.

dialética da forma”, nos dá, sinteticamente, a concentração de todo o processo de produção artística que aqui se examina.

Por outro lado, e estamos no segundo ponto, se a realidade é objetiva, em sua estrutura, histórica, essa historicidade não pode senão trazer consigo a historicidade da doutrina das categorias. De Hegel em diante, um sistema de determinações categoriais, desvinculado do devir da realidade histórica, é impensável. As categorias, sua articulação, e suas conexões surgem e se mantêm somente quando surge e se mantêm historicamente a sua necessidade. Já que a estética tem uma história conectada em linha direta com a história humana, o processo genético significa aqui antes de tudo a historicidade do aparato categorial da estética. A hipótese supra-histórico-apriorística de uma faculdade estética “originária” no homem é insustentável, à semelhança de muitas outras formulações idealístico-metafísicas do mesmo tipo. Mesmo os instrumentos expressivos das artes não têm um caráter “natural”, dado de uma vez por todas. O engano deriva, especialmente na sociedade burguesa desenvolvida, da aparente naturalidade do que é contemporâneo para nós. Assim, aconteceu de o conhecido e influente musicólogo Hugo Riemann definir – afirma-o um crítico húngaro⁵⁹ – como “*de caráter natural* os sistemas rítmico e sonoro burgueses, constituídos como fase final de um longo processo histórico, quase ante seus olhos, ao preço de não poucas violências humanas sobre as atitudes naturais”; enquanto já os comentários críticos de músicos de sua época, entre os quais Bartók, fazem da “concepção ‘riemanniana’ da música puramente relativa e apenas hipoteticamente válida mesmo para um período histórico e uma área geográfica limitada”.

Como tudo o que tem a ver com a socialidade e a cultura, a gênese dos objetos da esfera estética também tem seu fundamento no trabalho do ser humano, na transformação que, trabalhando, o ser humano imprime à objetividade natural. Mas, para que essa transformação seja esteticamente efetiva, para que assuma um caráter artístico, é necessário que adote certos parâmetros e respeite certos procedimentos. Segundo a concepção materialista-dialética mais profunda do marxismo, que foi se formando com dificuldade ao longo da trajetória que desde as sugestões de Lenin (leitor de Hegel) leva até Lukács, a arte só pode ser a aparente imediaticidade – na verdade uma mediação – que é o produto de uma dialética adequada entre

59 J. MARÓTHY, *Musica e uomo* [1980], trad. di T. Marosi/K. Keresztesi, Ricordi-Unicopli, Milano 1987, pp. 27, 32-3. Não por acaso o marxista Georg Knepler atribui como título a seu livro de 1977, lá citado, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*.

reflexo e criatividade. Diferentemente da ciência, o produto criado pela arte se caracteriza por sua conexão indissolúvel entre objetivo e subjetivo, ou seja, pelo fato de que a objetividade do produto não cancela jamais o seu componente subjetivo, a criatividade, que sempre permanece de alguma maneira “preservada”. Ou, como Lukács explica com mais precisão:

a subjetividade deve, simultaneamente, esvaziar-se a si mesma até desaparecer inteiramente, para se converter em um reflexo no qual todas as determinações importantes do objeto aparecem inalteradas, e deve, ao mesmo tempo, potencializar-se interiormente ao extremo, se não quiser que essa imagem permaneça rígida e morta. A duplicidade do objeto estético, que é em si e ao mesmo tempo, indissolúvel deste, existe apenas para o ser humano, realiza essa duplicidade do sujeito que é coordenada por ele⁶⁰.

Por um lado, está, portanto, como premissa e condição indispensável para o vir a ser da obra de arte, o reflexo adequado de uma realidade que existe independentemente da consciência e em que o sujeito deve se aprofundar; por outro lado, surge, através da criatividade, um “mundo” qualitativamente novo, próprio e peculiar da arte, ou – como expressa ainda Lukács – “um sistema fechado de determinações fundamentais, a experiência imediata e intensiva, concreta e profunda do que é a essência do comportamento estético”⁶¹. Na qualidade de meio específico que condiciona e regula essa transição, opera o “meio homogêneo”, um *analogon* do conceito de “campo próprio” (*Eigenes Gebiet*) formulado por Hegel na *Estética* para a poesia e para a arte. Por este entende-se o *medium*, o princípio formativo particular, através do qual as objetivações humanas são realizadas. Sua tarefa é assegurar que as qualidades e os dotes humanos mobilizados para determinado fim (neste caso, o fim estético) não só concentrem e apontem precisamente na direção da objetivação intencionada, mas as promovam, as permitam precisamente através de seu funcionamento. As capacidades humanas envolvidas no processo criativo se concentram, graças a ele, todas em um só ponto, sobre a forma homogênea específica de uma dada arte, implicando, porém, o produto de todas as características da personalidade criativa, mas somente com a condição de que isso aconteça de acordo “com a atualização daquelas normas objetivas que o meio homogêneo prescreve imperativamente”.

60 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 781 (trad. I, p. 741)

61 *Ibid.*, I, p. 620 (trad. I, p. 579).

No meio homogêneo da forma de arte – escreve Lukács – surgem obras que alcançam sua própria “realidade” apenas sob a condição de refletir esteticamente a realidade objetiva. Sua “realidade” consiste exclusivamente em sua capacidade de evocar a imagem artística da realidade objetiva que nela se fixa, de guiar e dirigir as experiências subjetivas dos seres humanos no sentido de uma reprodução interna da imagem nelas incorporada⁶².

Assim, todas as artes têm em comum um *medium* estético, que por sua vez se particulariza de acordo com a espécie de cada uma, varia segundo a natureza do respectivo campo a que pertence (visibilidade, audibilidade, linguagem, gesto). Percepção e reflexo do real aparecem, desde essa perspectiva, como uma escolha acurada ou um isolamento do lado – e apenas daquele – que envolve o meio homogêneo correspondente. Aqui intervém especificamente, a partir da distinção entre as artes, o componente formal da linguagem. Cada arte tem sua própria linguagem autônoma, diferente da de outras artes, e nela apenas encontra expressão, ainda que por vezes se deem casos de sobreposição, de hibridação ou de mistura deliberada entre linguagens: como acontece, por exemplo, com o baixo-relevo, com a ópera lírica, com a justaposição de teatro e cinema em certas experiências de direção. Mas a autonomia das formas de arte individuais tem uma tal força, que muitas vezes dificulta a compreensão de quem não domina adequadamente a linguagem, ainda que se trate de grandes artistas ou de renomados fruidores da arte. Para um Maupassant, mesmo como escritor, muito impressionado com a pintura de Monet, há literatos de renome embaraçados com a pintura, e muitos outros deles (ao contrário de Stendhal, que escreve a biografia de Rossini, e de Rolland Romain, que escreve a de Beethoven) negligenciam e desprezam a música; sabe-se, a dizer de Anatole France (*La vie en fleur*), que Ingres era um amante da música, e se, como Liszt conta, e Baudelaire refere, Delacroix era um dos frequentadores mais assíduos e participante da casa de Chopin, a Wagner, em vez disso, a pintura dizia pouco ou nada; o desprezo pelo cinema dominou desde muito tempo atrás entre literatos e artistas, Marcel Proust à frente.

Há certamente também casos não secundários de polivalência artística: musicistas que também são pintores, pintores que também são romancistas ou vice-versa. Mas, em primeiro lugar, esta circunstância não muda nada na questão da especificidade da linguagem, já que todo artista polivalente não pode senão se utilizar, por sua vez, da linguagem autônoma exigida por cada uma de suas obras singulares;

62 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, pp. 642, 660 (trad. I, pp. 600-1, 619).

em segundo lugar, é difícil, é muito raro, que mesmo nos artistas polivalentes não domine a prevalência decisiva de um interesse determinado. Veja o caso das importantes trocas de influência entre Paul Klee e vários compositores musicais do século 20 (Boulez, Denisov, Penderecki etc.) ou dos múltiplos interesses visuais, auditivos e literários cultivados pelo grupo “Der Blaue Reiter”, especialmente por Kandinsky, apesar de sempre centralmente orientado pelo pictórico; a experiência pictórica de Schönberg dura apenas um curto período de tempo, e do complexo de sua atividade – considera a crítica – não representa mais que um episódio. Noutras vezes acontece ao invés, sem qualquer prejuízo para a autonomia, que certas intuições fantásticas e aquisições de linguagem se originam em outras artes, como Thomas Mann pensa enxergar em Wagner: “O cromatismo implacável do tema da morte é uma concepção literária e não é menos o fluxo das águas do Reno, os blocos maciços dos sete acordes que erigem o Walhalla”. Do mesmo modo, parece-lhe “demasiada pretensão” “chamar de música o acorde em *mi bemolle*, que é o prelúdio de *Ouro do Reno*. Não era música, mas uma ideia acústica: a ideia do princípio de todas as coisas”. Enquanto para Baudelaire sucede o oposto: inicialmente quase desconhecedor da linguagem musical, após o encontro com Wagner se sente totalmente transmutado e transportado por ele: “agora o agarra com tal fanatismo que lhe sugere a ambição de compor música com a linguagem, de emular com ele o compositor: tentativa que teve grandes conseqüências para a lírica francesa”⁶³.

63 TH. MANN, *Leiden und Größe Richard Wagners*, no seu *Adel des Geistes. Sechzen Versuche zum Problem der Humanität*, Bermann-Fischer, Stockholm 1945, pp. 419-20 (*Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, trad. di B. Arzeni/L. Mazzucchetti/E. Pocar, Mondadori, Milano 1956², pp. 459-60). É curioso, ao contrário (da música à literatura), que o próprio Mann experimenta com *Tonio Kröger* o que encontrou em Wagner: «Aqui introduz-se, talvez pela primeira vez, – escreve no seu ensaio autobiográfico de 1930 – a música como elemento estilístico e formal. Aqui pela primeira vez a composição narrativa em prosa foi entendida como um tecido espiritual de motivos, como aquele complexo musical de relações que aparece mais tarde, em maior escala, em *A montanha mágica*. Embora tenha sido argumentado que este é um exemplo de “romance como arquitetura de ideias”, a tendência para tal concepção da arte remonta ao *Tonio Kröger*. Especialmente o “tema condutor” da palavra não podia ser tratado como em *Os Buddenbrooks*, apenas com critérios naturalista-fisionômicos, mas tinha adquirido uma transparência ideal de sentido que o desmantelava e o elevava a um nível musical” (TH. MANN, *Saggio autobiografico*, in *Romanzo di un romanzo e altre pagine autobiografiche*, trad. di E. Pocar, Mondadori - Il Saggiatore, Milano 1972, p. 29). (MANN, T. *Tonio Kröger e a morte em Veneza*. São Paulo: Abril cultural, 1982; *A montanha mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. *Os Buddenbrook*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018)

Deste ponto de vista, uma troca e uma inter-relação de linguagens se torna possível no sentido refletido. Se no prefácio de 1880 para a edição de seus romances, Turgueniev “declara que um poeta deve pensar por imagens”⁶⁴, é evidente que ele se refere a imagens literárias, não pictóricas. Entre a autonomia da arte individual e sua função expressiva subsiste, de fato, uma conexão estreitíssima, que não se deixa romper nem eludir. Algum tempo atrás, nos esboços autobiográficos coletados sob o título de *Corpo celeste*, a escritora italiana Anna Maria Ortese deu uma representação incisiva desta ligação inseparável entre necessidade expressiva e linguagem para expressá-la⁶⁵. Como tornar externo o que se sente por dentro? A pureza e a doçura do olhar de uma criança requer um desenho; mas quando a emoção se estende ao movimento presente na natureza em geral, aos seus fenômenos e às “mensagens” que vêm dele, “mais intensos e secretos do ter sentimento”, estes – acredita o escritor – não é mais possível e não convém “fazê-los com lápis de cor. A pluma, portanto”, quer dizer, a literatura. E o mesmo se aplica ao campo da música. A escritora estuda acolá, depois se vê bruscamente diante de um acontecimento terrível (a morte de um irmão), e de repente adverte que a dor “através dessas notas musicais não tinha possibilidade alguma de se expressar”. Aqui se vê bem como a subjetividade do sentimento do artista deve adaptar a cada vez a expressão ao “meio homogêneo” cuja linguagem resulta a mais apropriada para a tarefa em questão.

Conectada com a questão da autonomia e da separação das artes está outra questão, a da sua sistemática, do seu respectivo ordenamento, que um juízo apressado – cuja responsabilidade recai em grande parte sobre Hegel – entende sob a forma de ordenamento hierárquico. A cristalização hierárquica indevida do sistema das artes deriva em Hegel do seu idealismo objetivo, e em um duplo sentido: no sentido de que para Hegel o estético forma um grau, e apenas um grau, desta hierarquia sistemática, e no sentido de que, dentro do grau do estético, o seu princípio (o ideal) se autodiferencia conceitualmente, por sua vez, em um sistema das artes, criando a hierarquia também entre elas. A exigência de uma retificação materialista de Hegel nasce daqui. O vir a ser tanto das formas de arte como das produções criativas individuais não é nunca, para o marxismo, o resultado de um processo dedutivo, a partir de cima (da ideia) para baixo (para as

64 Cf. H. GRANJARD, *Ivan Tourguénev et les courants politiques et sociaux de son temps* [1954], Institut d'études slaves de l'Université de Paris, Paris 1966², p. 23.

65 Em seguida cito da redação do volume de A.M. ORTESE, *Corpo celeste* [1997], Adelphi, Milano 2011, pp. 63-5.

suas determinações factuais), ou seja, o resultado de um processo de diferenciação dialética imanente à própria ideia, mas pressupõe o procedimento oposto: que as formas de arte individuais e as artes nasçam historicamente no curso do desenvolvimento da humanidade, que se transformem e, finalmente, se for o caso, desapareçam, na sequência das pressões histórico-sociais, das necessidades, das exigências de tempos em tempos provenientes da vida dos seres humanos na sociedade.

Emana daí a necessidade de que o marxismo renuncie a qualquer hierarquia do sistema das artes. Sua classificação não inclui hierarquias. Não há artes de cima nem artes de baixo. De nenhuma arte se pode dizer que não saiba expressar a mais elevada vida espiritual do ser humano. Terá sim, cada uma delas, uma forma diferente de expressá-la, a expressará mais ou menos diretamente, se acercará de nós por caminhos diretos ou cruzados, mas será sempre igualmente expressão da espiritualidade humana. Que, digamos, a arquitetura não se refira ao ser humano com a mesma pregnância imediata do desenho, nem o desenho com a mesma pregnância da poesia, não autoriza a sentenciar que essas artes careçam de uma sua potencialidade artístico-evocativa. Os supostos “limites” apontados e denunciados em certas formas de linguagem, em relação a outras reputadas como mais nobres, se encontram, de fato, também ligadas a estas últimas. A pintura não tem mais “limites” que os que a literatura tem, apenas – necessita-se que os marxistas insistam nesse ponto – retrata os seus objetos de modo diferente; e o mesmo pode-se dizer para o teatro em relação à música ou para o cinema em relação ao teatro. Nenhuma das artes ditas “menores”, se são artes, carece de espiritualidade mais do que as “maiores” ou qualquer outra forma de arte em geral. Como as outras, gozam e se servem de sua própria especificidade de linguagem, que, se postas em prática criativamente, não tiram nada delas quanto à realização de resultados artísticos.

Na realidade, o verdadeiro ponto teórico de distinção deve ser buscado em outro lugar. Para que os estímulos produtivos intrínsecos ao ser humano enveredem pelo caminho da criatividade artística é necessário que as composições postas em prática obedeçam às exigências e respeitem as leis do comportamento estético, ambas – já vimos – diferentes das gnosiológico-científicas. Da tríade categorial lógica de universalidade particularidade e individualidade, a principal categoria de referência para a ciência é, com efeito, a universalidade, com o cancelamento de todo o traço subjetivo relativo ao cientista que pesquisa; enquanto as coisas são para a estética diversas, onde,

devido à necessária coexistência no produto artístico da peculiaridade do sujeito agente, a pedra angular para a definição do terreno estético específico é a categoria da particularidade. Devemos a formulação e a ilustração mais clara mais uma vez a Lukács⁶⁶. Ele, movendo-se ao longo da linha de pensamento que de Hegel leva a Marx e a Lenin, começa com a constatação de que a tríade lógica mencionada expressa não o ponto de vista subjetivo de quem considera, mas a resultante dos nexos internos do objeto considerado; isto é, que as categorias são, acima de tudo, expressões ditadas pela estrutura do em-si das coisas, formas de reflexo do processo da realidade objetiva, derivadas em última instância – a par dos outros conceitos lógicos – dos problemas cotidianos da vida humana.

Se a determinação hegeliana do significado e do valor das categorias lógicas merece uma consideração especial junto ao marxismo, é precisamente em virtude da circunstância de que tem o mérito de indagar a gênese movendo-se da realidade, da conexão entre lógica e história. Graças à sua base materialista, o marxismo dá um passo além de Hegel no reconhecimento da gênese ontológica das categorias lógicas, de sua derivação da “dialética viva da realidade”. Muito antes de qualquer reflexão consciente, a linguagem e o trabalho operam no sentido da generalização universalizante das experiências adquiridas, criando uma escala de categorias – do individual ao universal – dentro da qual a particularidade ocupa um lugar intermediário: um lugar, note-se, que é uma esfera, um setor, um campo de forças em movimento, não um simples ponto fixo. O papel específico da particularidade no campo da estética consiste precisamente em que ela não opera lá – como na ciência – desde o momento de passagem do individual ao universal e vice-versa, mas sim desde o processo formativo ativo, organizativo do movimento: um verdadeiro “meio mediador” (*vermittelnde Mitte*), capaz de funcionar como “centro de movimentos centrípetos e centrífugos”. Lukács extrai dela a seguinte conclusão:

Somente assumindo a particularidade (*Besonderheit*) como o ponto central do reflexo estético da realidade é possível explicar a uni-

66 Cf. especialmente G. LUKÁCS, *A különőség mint esztétikai kategória* (Sobre a particularidade como categoria da estética), Akadémiai Kiadó, Budapest 1957 (reed. sob os cuidados de Á. Erdélyi, Magvető Kiadó, Budapest 1985; ed. alemã *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, hrsg. von J. Jahn, Aufbau-Verlag, Berlin-Weimar 1985, mas já nas *Werke*, Bd. 10, *Probleme der Ästhetik*, cit., pp. 539 pp.; ed. italiana *Prolegomeni a un'estetica marxista*, trad. de F. Codino/M. Montinari, Editori Riuniti, Roma 1957) (Traduzido para o português sob o título: Lukács, G. Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da Estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018); e o cap. 12 da sua grande *Ästhetik*, cit., II, pp. 193 pp. (trad. II, pp. 984 pp.).

dade dialética específica entre fator subjetivo e fator objetivo como o princípio animador contraditório de toda a esfera⁶⁷.

Nessa esfera, a particularidade forma, portanto, o ponto de partida e de chegada do movimento tanto para cima (universalidade) quanto para baixo (individualidade), e um ponto central tal – enfatiza Lukács, como garantia do pluralismo estético – que “pode ser em si fixado em uma posição qualquer no interior deste campo”. É impossível estabelecer *a priori* com exatidão a posição do ponto intermediário, uma vez que a personalidade criativa sempre se manifesta na obra com autonomia plena. A estética não tem caráter normativo, não tolera prescrições: “uma consideração geral da estética deve contentar-se em reconhecer-se como incompetente para encontrar aqui, de tempos em tempos, um critério concreto”. Mas sem que esta incompetência para ordenar segundo normas, para encontrar um critério concreto, dê lugar – como supunha Peter Demetz⁶⁸ – à irracionalidade ou à arbitrariedade, sem qualquer prejuízo para a natureza científica da estética; longe de comprometê-la como ciência, é antes uma sua condição, não obtendo desvantagem senão do “dogmatismo” que tantas vezes lhe é absurdamente imputado:

O fato de que dos princípios mais gerais e mais abstratos da teoria do reflexo não se possa deduzir diretamente nenhum critério ou princípio estético é, portanto – considera Lukács – uma desvantagem apenas do ponto de vista de um dogmatismo que quer prescrever regras rigorosas e formalmente dedutíveis. Precisamente assim se dá uma motivação estético-filosófica ao fato, fundado em termos históricos e teóricos, na pluralidade das artes ou, no interior de cada arte, dos estilos e das obras individuais⁶⁹.

Uma importante forma de manifestação (*Erscheinungsform*) da particularidade, ou melhor, o modo pelo qual a particularidade se manifesta artisticamente é o “estético típico”. O típico não tem de todo no marxismo uma origem sociológica, não se identifica em nada, até conflita, com a “média” cinzenta dos fenômenos caros ao naturalismo; em vez disso, se reconecta com a dialética interna das categorias lógicas e – ensina ainda Lukács – surge literariamente,

67 *Ibid.*, p. 325 (*Werke*, Bd. 10, p. 774; trad., p. 247).

68 Cf. P. DEMETZ, *Marx, Engels und die Dichter. Zur Grundlagenforschung des Marxismus*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1959, p. 272.

69 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, pp. 256-7 (trad. II, pp. 1042-3): onde são retomadas, quase ao pé da letra, passagens que já se encontram no volume sobre a *Particularidade*.

como o conceito do símbolo, do uso que do termo faz Goethe. O que significa o típico na literatura e na arte, ao contrário da ciência (“multiplicidade do típico”, ou seja, pluralismo), ilustram profusamente os seus ensaios críticos dos anos de 1930 em diante, até o *pamphlet* de 1957, sobre o *Significado atual do realismo crítico*; o volume sobre a *Particularidade* examina os problemas teóricos do conteúdo e da forma do típico; e na *Estética*, onde Lukács se limita apenas a clarificar os aspectos mais característicos de sua relação com a particularidade, este é reconectado sintomaticamente à problemática do *Zwischengebiet*: “O típico é precisamente o campo intermediário no qual a individualidade dos seres humanos, as situações, as ações etc. se condensam em uma universalização que, no entanto, não suprime mas antes intensifica esta sua individualidade”⁷⁰.

Resumindo o que foi dito sobre a especificidade do terreno da estética e sobre o papel nesta da categoria da particularidade: está entre as principais aquisições do marxismo a compreensão do fato de que as categorias lógicas aparecem lá não como o produto de uma abstração do pensamento, mas como reflexo na consciência humana do processo social objetivo. A particularidade funciona precisamente assim na estética. Ela medeia universalidade e individualidade de tal modo que o produto da arte satisfaz a necessidade social de alcançar – e não é alcançado senão pela arte – uma unidade imediata e sensível, totalmente concentrada, dos grandes impulsos da humanidade e do que, pela via evocativa, é despertado na interioridade subjetiva do indivíduo. O típico artístico fixa este ponto de encontro. Por seu meio, as obras de arte tornam-se o reflexo concreto, sintético, das etapas de desenvolvimento do gênero humano no curso do caminho que ele vai realizando na busca e na descoberta de si mesmo.

3. O para-si próprio da arte na sua estrutura e na sua referência aos gêneros

O resultado da forma de objetivação humana superior que é a objetivação estética recebe o nome de obra de arte. O seu ser-precisamente-assim e tão somente faz dela um para-si autônomo, rigidamente fechado para o exterior. Em contraste com o sujeito criador (como também ante os outros sujeitos em geral), ela é um em-si que não é diferente do em-si de todos os objetos naturais ou sociais, mas, todavia, um em-si *sui generis*, com as características próprias do para-si. O que significa, o que implica essa sua autonomia exclusiva? Na lógica de Hegel a categoria do para-si aparece antes de tudo como o

⁷⁰ *Ibid.*, II, p. 305 (trad. II, p. 1088).

momento da qualidade (completude do ser qualitativo, que vai além do estágio do ser-para-outro, e nesta negação do negativo vale como autoafirmação, autoconsciência em geral). De acordo com Lukács, ela pertence às descobertas geniais lógicas de Hegel, mas ninguém, em seguida, exceto os marxistas (o próprio Marx, Engels, Lenin), reconheceu ali a importância, pelo que ela praticamente desapareceu da filosofia posterior. Mais significativa ainda é a importância que o marxismo confere a ela em termos de estética. Ela expressa aqui a situação para a qual o comportamento produtivo se objetiva em uma configuração individual conjuntamente autônoma (para-si, não para-outro) e, finalmente, isto é, em um para-nós que aparece na forma – mas apenas na forma – de um em-si. (Que, na *Philosophie des Geldes*, também Simmel a possa invocar, deriva de um mal-entendido formalista típico do neokantismo.)

Como tal para-si autônomo, a obra de arte possui um mundo próprio, cuja natureza se caracteriza por sua forma de totalidade intensiva, autossuficiente, definida de uma vez por todas e fechada em si mesma. Naturalmente, todo artista tem o pleno direito de ater-se a como julgar melhor, com a mais absoluta liberdade de escolha, esses princípios impostos pela legalidade da arte. Mesmo as chamadas “obras abertas” não o contradizem; tampouco negam um conceito bem entendido de “fechamento”. Elas não são mais que obras fechadas, cuja estrutura e cujo objetivo é o de se apresentar como abertas, sem fronteiras nem conclusões; de modo que, também com toda a sua problematicidade em termos estéticos, não se apresentam e não podem ser avaliadas diferentemente do que acontece com qualquer outra obra de arte. Um certo grau elástico de variação acerca do tipo de estrutura é sempre inevitável para a arte, está sempre pelo contrário, na ordem do dia; O Ibsen de *Casa de Bonecas*⁷¹, um drama certamente incluso entre as obras consideradas fechadas, não cede em nada para o destino final de seu protagonista, o mesmo fechamento rigoroso averiguável, por exemplo, nos dramas de Shakespeare ou nos romances de Balzac.

Uma vez mantidos firmes esses pressupostos, torna-se mais fácil dominar o conjunto dos problemas concernentes à estrutura, aos dispositivos, ao aparato e às funções da obra de arte em geral. Não cabe em um tratamento do tipo do presente discuti-las de perto. A maior parte das considerações que seguem se fundam em teorias e conceitos definidos pelos tratados gerais de estética. Aqui só as recordaremos de passagem, na medida em que, por um lado,

71 IBSEN, H. *Casa das bonecas*. São Paulo: Editora Veredas, 2003.

esteticamente, requeiram ser devolvidos ao terreno do marxismo e, por outro lado, pertençam àquele círculo de questões que afetam mais diretamente os princípios, a articulação e o pôr em prática da metodologia crítica.

Começemos pelo que diz respeito à sistematização estrutural das obras de arte. Cada uma delas possui seu próprio conteúdo, sua própria forma, sua articulação interna, sua extensão de ordem temporal e/ou espacial, sua realização exterior por meio da técnica. Segue-se diretamente do contexto unitário e da organicidade necessária da sua estrutura que os elementos que a compõem estão em relações estreitas entre elas: relações válidas, essenciais, para toda obra, qualquer que seja o tipo de arte a que a obra pertence, uma vez que – subsistente cada uma dentro do seu campo como completa em si mesmo – todas reproduzem a cada vez de novo os mesmos traços. Assim, é principalmente para as relações entre forma e conteúdo. Na arte, a forma sempre brota da dialética interna do conteúdo, ela própria é em tensão dialética com o conteúdo, melhor ainda, é a forma adequada desse conteúdo. O marxismo não nutre a menor dúvida acerca da condição de que para que uma obra conte para a arte, esta deve ser “artisticamente formada”, isto é, deve possuir a forma que a torna arte. O paradigma aqui é o modelo hegeliano das lições de *Estética*, em particular a evidência da “verdadeira originalidade” da obra de arte, idêntica à sua “verdadeira objetividade”, que “reúne o subjetivo e o objetivo da representação de *tal* modo que nenhum dos dois lados conserva mais, um em relação ao outro, algo de estranho”. Hegel esclarece o conceito nos seguintes termos:

A verdadeira obra de arte [...] revela sua originalidade autêntica somente com o aparecer como a *única* criação própria de um espírito que é *um* e que não recolhe nem improvisa nada do exterior, mas deixa que o todo, em conexão rigorosa, venha a ser produzido por si mesmo em um só gesto e em um só tom, assim como a coisa é em si mesma reunida. Se, em vez disso, as cenas e os motivos vêm ligados não por si mesmos, mas apenas a partir de fora, a necessidade interna de sua ligação não existe, e eles aparecem como unidos apenas acidentalmente por uma terceira subjetividade alheia⁷².

Naturalmente, a formulação de Hegel deve ser revisada e adaptada a uma abordagem materialista, libertando-a do preconceito do idealismo para que essa originalidade da arte seja reconduzida para o “espírito que é um”, na atividade de produção livre, ou seja, que exis-

72 HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 302 pp. (trad., pp. 331 pp.).

ta em abstrato, como pressuposto, uma “racionalidade do conteúdo verdadeira em si mesmo”, ou que o agir seja “o substancial como uma potência em si”⁷³. Para o marxismo, onde o ponto de partida neste como em todo outro problema do saber permanece a concepção materialista da realidade e da história, não se trata já – como erroneamente aconteceu com pensadores materialistas geniais do passado (Diderot, Černyševskij) – de opor às formulações idealistas da estética centrada unilateralmente no conceito de forma princípios de conteúdo polêmicos, que negam resolutamente a forma ou subtraem seu valor, mas de conferir à forma o valor que cabe a ela, correspondente à teoria estética marxista, ou seja, ao reconhecimento da categoria da forma fundada na dialética de reflexo e de criatividade. Se nos recordarmos das palavras utilizadas por Lenin em seus comentários à lógica hegeliana (“forma essencial”, “essência formada”)⁷⁴, evidencia-se imediatamente como o marxismo já se demonstra ali na posse de instrumentos que lhe consentem agarrar-se à essencialidade da relação na qual mesmo na arte a forma é com seu próprio conteúdo; lado ou fator ativo do comportamento estético, ela não é um acréscimo extrínseco à coisa, a sua simples “conformação”, mas – incluindo em si, concentrados, todos os elementos da experiência estética, expressando o grau máximo de condensação do conteúdo – é a coisa mesma, a obra de arte, como uma obra formada.

Esse resultado que a forma completa da obra produz dissolve por si qualquer controvérsia possível em torno da essência e dos limites do chamado “belo artístico”. Na arte não há outro belo que aquele produzido pela forma. Visto que o belo (a forma como beleza) não se identifica com a entidade metafísica teorizada por Hegel, contra ele os estéticos pós-hegelianos de qualquer procedência, de Ruge a Rosenkranz, de Vischer a Černyševskij, têm razão em argumentar que, elevando a entidade metafísica do belo à essência da arte, a esfera artística sai dela demasiado idealizada e restrita. Mas mesmo essa elevação para o marxismo permanece equívoca, pelo menos se e até que não tenha prejudicialmente clareza do cerne do

73 *Ibid.*, pp. 303-4 (trad., p. 333). A tal esclarecimento segue, por exemplo, uma crítica severa, pontual, magistral do *Götz von Berlichingen* de Goethe, que tem certamente em conta tanto Marx e Engels na crítica do *Franz von Sickingen* de Lassalle, como Lukács no ensaio sobre esta sua polémica com Lassalle.

74 LENIN, *Quaderni filosofici*, in *Opere complete*, Ed. Rinascita/Editori Riuniti, Roma 1954-70, XXXVIII, p. 135. (Publicado em português sob o título: LENIN, V. I. *Cadernos filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.)

problema: isto é, que uma coisa é a proclamação do belo como *conteúdo* exclusivo da arte (proibição à arte de representar o feio), e outra é o reconhecimento do belo como *resultado* último da representação, qualquer que seja o conteúdo (eventualmente mesmo o feio). Só este último ponto – parcialmente vislumbrado já por Černyševskij⁷⁵ – é o ponto decisivo. Em uma estética não mais fechada em limites pseudoclassicistas, mais ainda em uma estética marxista, não há razão para a exclusão do feio do conteúdo da representação, assim como de resto sempre se evidencia nos verdadeiros grandes clássicos da literatura, nos gregos trágicos, em Dante, em Shakespeare, em Goethe e assim por diante.

Além dos problemas abordados até agora da estrutura da obra de arte e da natureza do belo artístico, ambos universalmente válidos para todas as esferas da arte, sem distinção, está em terceiro lugar uma questão de princípio posterior: a questão – ignorada ou incompreendida pela maior parte dos estéticos idealistas, incluso a estética de Croce – do nexo que subsiste entre obras individuais, gênero artístico de pertencimento das obras (entendido como uma dada tipologia ou uma subespécie da sua esfera) e formas de arte respectivas a que se referem as obras e gêneros. Não se trata aqui precisamente de um nexo de “subsunção lógica”; o nexo é mais bem definido – conforme a sugestão de Lukács⁷⁶ – a partir da categoria da “inerência”, a mesma que se reveste de tanta importância pela determinação da especificidade do reflexo estético (unidade de essência e fenômeno, de universal e individual). Deste modo, “a obra individual e o gênero ao qual pertence são postos, em princípio, simultaneamente”; “o gênero e a arte não são, no que diz respeito à obra – que é a única a subsistir para si – conceitos gerais”.

Já em Hegel a teoria de gêneros artísticos age como um instrumento decisivo para dominar a história geral da arte e, como revela a historiografia crítica mais aguda, mais atenta ao problema (Peter Szondi, Cesare Cases etc.), os gêneros perdem seu rigor, tendendo a transformar-se de categorias sistemáticas em categorias históricas. Tratando na *Estética* do “desenvolvimento do ideal”, Hegel se con-

75 N.G. TŠCHERNYSCHESKIJ, *Die ästhetische Beziehungen der Kunst zur Wirklichkeit*, Aufbau-Verlag, Berlin 1954, p. 210 (*Arte e realtà*, trad. de I. Ambrogio, Ed. Rinascita, Roma 1954, p. 165): onde queixa-se que no idealismo não há uma suficientemente clara «diferenciação entre o belo, como objeto da arte, e a forma do belo, que é com efeito atributo necessário de toda obra de arte». (Cf. também LUKÁCS, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, cit., p. 168, rist. p. 181; trad., p. 187.)

76 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, pp. 688-9 (trad. I, pp. 597-8).

centra em ilustrar que sua “totalidade de diferenças essenciais, que devem aparecer e se realizar como tais” e que ele chama, “no conjunto, as formas particulares da arte”⁷⁷. Agora, ao lado do “sistema das artes individuais”, assume consistência subordinadamente a teoria dos gêneros, especificação ulterior de como a arte se manifesta nos seus produtos. Este último aspecto tem, portanto, um nexó teórico-prático essencial com o conceito de arte e seu desenvolvimento. Lukács, que trabalha nisso, tendo sempre em mente a sistematização da literatura, confirma-o em plena impositação e finalidade:

A teoria dos gêneros é, de fato, de algum modo uma zona intermediária – e ao mesmo tempo uma zona de mediação conceitual – entre as formulações filosóficas gerais dos problemas últimos da estética e dos esforços subjetivos dos escritores para dar forma perfeita às suas obras individuais. A teoria dos gêneros é a zona da objetividade, dos critérios objetivos para as obras individuais e para o processo criativo individual de cada escritor individual⁷⁸.

Subjetivamente, os gêneros surgem, portanto, como instrumentos de auxílio dos quais se servem os autores, como expedientes sugeridos pelas exigências de sua práxis criativa. Para trazer um exemplo canônico, na literatura clássica alemã domina a enraizada convicção de que cada gênero persegue uma finalidade específica, que difere dos outros graças à sua forma e que justamente essa “forma é o meio pelo qual ele atinge a sua finalidade”. Quanto a isso, observa Schiller em seu ensaio de 1792, *Sobre a arte trágica*:

A razão última pela qual se relacionam todas as regras de um gênero poético determinado chama-se fim desse gênero poético; o vínculo dos meios através dos quais um gênero poético chega ao seu fim chama-se a sua forma. Fim e forma estão, portanto, um em direção ao outro na relação mais estreita. Esta é determinada por aquele e prescrita como necessária, e o fim realizado será o resultado da forma felizmente observada⁷⁹.

Do mesmo modo, posicionam-se em seguida personalidades igualmente influentes da literatura, de Manzoni a Flaubert a Tho-

77 HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 309 (trad., p. 339).

78 G. LUKÁCS, *Schriftsteller und Kritiker* [1939], em *Probleme des Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955², p. 290 (reed. em LUKÁCS, *Essays über Realismus, Werke*, Bd. 4, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1971, pp. 396-7; trad. no seu vol. *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 453).

79 De F. SCHILLER, *Kleinere prosaische Schriften* (IV, 1808 = *Nationalausgabe*, XX, pp. 168-9), que cito aqui segundo a versão francesa dos *Textes esthétiques*, éd. par N. Briand, Vrin, Paris 1998, p. 127.

mas Mann. Ao mesmo tempo, porém, tanto as necessidades quanto os métodos criativos são mudados por trás do influxo das transformações históricas, isto é, são profundamente afetados pelo que, enquanto isso, acontece no curso do desenvolvimento das relações da vida social. Ambos os aspectos, o subjetivo e o objetivo, jogam numa medida tal sua participação sobre a incidência das leis dos gêneros para a arte, que o marxismo não pode se eximir da tarefa de submeter a um crivo rigoroso a questão, tanto mais que da literatura crítica ordinária, ela é tratada muitas vezes superficialmente: ou de acordo com os esquemas acadêmico-formalistas, ou, pior, no lado extrínseco da maior ou menor popularidade dos gêneros, do seu impacto receptivo etc.; enquanto nunca ou quase nunca relacionam seu impacto sobre as leis objetivas da estética. Com razão, portanto, Raymond Williams aponta para a solução do problema o caminho da teoria estética sugerida pelo marxismo:

A classificação por gêneros, e as teorias que sustentam os vários tipos de classificação, podem certamente ser deixadas para os estudos acadêmicos e formalistas. Mas o reconhecimento e a investigação das relações complexas entre essas diferentes formas do processo social material, incluindo as relações entre os processos em cada um desses níveis nas várias artes e formas da obra, são necessariamente parte de qualquer teoria marxista. O gênero, desse ponto de vista, não é nem um tipo ideal nem uma ordem tradicional, nem um conjunto de regras técnicas. É na condição prática e variável e até mesmo na fusão do que são, em abstrato, os diferentes níveis do processo social material que o que se conhece como gênero se torna um novo tipo de evidência constitutiva⁸⁰.

De fato, nos perguntamos: o que mais quer dizer Lukács, senão isso, quando, para a teoria do gênero, fala de “zona da objetividade”? Na controvérsia com o idealismo subjetivo de Schiller, que faz dos gêneros simples *Empfindungsweisen*, das “formas de sentir”, os concebe em vez “como *métodos criativos*, que derivando de fundamentos sociais objetivos são objetivamente decisivos para toda a representação”. Mas o marxismo leva sua crítica para muito além de Schiller, até confrontar com o modo pelo qual também o idealismo objetivo de Hegel concebe a historicidade. Voltamos também aqui ao problema, discutido acima, da natureza real da historicidade das categorias. Já que para o idealismo hegeliano ela está em conexão direta com o

80 R. WILLIAMS, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford-New York 1977, p. 185. (Publicado em português sob o título: WILLIAMS, R. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1979.)

mundo ideal do espírito, é inevitável que também as categorias estéticas portem sempre consigo – apesar de seu caráter histórico, em oposição a ele – um certo grau de idealismo, de intemporalidade, isto é, um valor eterno, metamórfico; enquanto para o marxismo a historicidade da realidade objetiva determina também a historicidade da doutrina e das categorias da estética. Todas as formas expressivas são condicionadas por ela. Elas nunca são aleatórias ou arbitrárias. No prefácio à edição italiana da *Teoria do drama moderno*⁸¹ de Szondi, Cases insiste no caráter da objetividade histórica das formas, argumentando que cada uma delas (entendida em sentido amplo, como “estrutura institucional do gênero”) “não é uma expressão individual suscetível cada vez mais de experimentalismo arbitrário, mas uma estrutura firme que deriva o seu rigor do ser expressão ou enunciação (*Aussage*) de um modo de ser da existência humana inteira”. Que elas se imponham, como tais, somente graças ao gênio e ao talento do artista não impede que seu vir a ser seja condicionado e filtrado pelas mediações histórico-sociais. Na medida em que surgem como instrumentos capazes de transmitir necessidades criativas, respondem a categorias e às leis objetivas da estética, que devem ser compreendidas segundo a sua especificidade.

O mesmo deve se dizer dos gêneros artísticos. Se a arte funciona em geral homogeneizando a realidade que reflete (através dos meios usados em seus diversos campos, as cores na pintura, os sons na música etc.), os gêneros não fazem mais que nos confrontar com as tantas especificações deste processo de homogeneização sempre em curso na arte. Não os inventa por capricho; como as formas de arte, também eles não são casuais; como as formas, também eles devem ser entendidos em sua necessidade, deduzidas dos desenvolvimentos, dos contrastes, das circunstâncias da história da sociedade. Não depende, portanto, da arbitrariedade dos indivíduos, mas da objetividade das leis da estética, que todo gênero da arte constitui um mundo à parte, fundado em seus princípios estéticos próprios e originários. Historicamente os diferentes gêneros surgem de modo todo independente um do outro, quando existem as exigências históricas e sociais concretas que os tornam possíveis, e os determinam ou promovem a gênese (nascimento da tragédia dos ditirambos em louvor a Dionísio, nascimento do balé das cerimônias propiciatórias dos caçadores etc.). Esta determinação sócio-histórica é tão forte, tão convincente, que pode até mesmo levar ao desaparecimento de certos gêneros tradicionais (a poesia épica) ou ao nascimento de

81 SZONDI, P. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

novos gêneros (a pintura de gênero na Holanda do século 17, o romance burguês na Europa moderna)⁸². Gênero indica em tal sentido – cito conclusivamente a formulação que Lukács dá dele – “a unidade dialética de uma estabilidade fundamental dos princípios” (o gênero sempre idêntico a si mesmo) “e de uma possibilidade infinita de desenvolvimento das determinações quer essenciais quer superficiais” (diversidade de obras subsumidas a um mesmo gênero). O problema estético que surge com ele é, portanto, duplo. Sua essência – explica Lukács – deve ser entendida e analisada

sob dois aspectos diferentes, e interdependentes precisamente nesta sua dualidade. Isto é, por um lado, como a reação necessária a certas necessidades produzidas pelo desenvolvimento da civilização e pelo desenvolvimento (condicionado por aquelas) dos seres humanos e das suas relações recíprocas e com a natureza etc.; e, por outro lado [...], como a elaboração de categorias especificamente estéticas, que, como os meios ideais e mais adequados para satisfazer a essas necessidades, permitem ao mesmo tempo o caráter especificamente estético dos modos individuais de comportamento e das obras a que dão origem traduzindo-se para a práxis artística, para alcançar uma perfeita coerência e autonomia estética⁸³.

Dupla, portanto, é também a relevância, a validade da constatação. Em primeiro lugar, vale o princípio de que, com respeito ao resultado artístico final, a inerência ao gênero não decide nem influencia a qualidade da obra. A qualidade de uma pintura de gênero não difere, por essa inerência, daquela de qualquer outra pintura; e assim é dito na literatura para um romance comparado a uma novela, na música para uma sinfonia comparada a um quarteto. Se não influencia o resultado, o gênero não permanece indiferente quanto às características da composição e à natureza, às proporções, ao impacto etc. da “qualidade subjetiva” da intervenção do artista sobre o mate-

82 Terry Eagleton apresenta o exemplo extremo dos comentários de John Berger sobre a pintura a óleo nos seus *Ways of Seeing* del 1972: «Oil paintings, Berger claims, only developed as an artistic *genre* when it was needed to express a certain ideological way of seeing the world, a way of seeing for which other techniques were inadequate. Oil paintings creates a certain density, lustre and solidity in what it depicts; it does to the world what capital does to social relations, reducing everything to the equality of objects. The painting itself becomes an object – a commodity to be bought and possessed; it is itself a piece of property, and represents the world in those terms» (T. EAGLETON, *Marxism and Literary Criticism* [1976], Routledge, London-New York 2002², pp. 69-70). (Publicado em português sob o título: EAGLETON, T. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011).

83 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 626 (trad. I, p. 585).

rial da composição. Na construção de uma catedral, por exemplo, o papel da intervenção subjetiva do autor é menor do que o do dramaturgo no teatro; e no próprio campo da própria literatura, já se reconheceu com autoridade que para a lírica “a qualidade subjetiva [...] adquire uma importância que dá a esse momento uma função qualitativamente diferente da épica e da dramática”⁸⁴.

Em segundo lugar, o caráter legalmente objetivo das formas dos gêneros não envolve qualquer normativismo rígido, tanto que sua história oferece casos numerosos e significativos de transição ou de interdependência ou também de fecunda interação entre eles, sem que por isso abandonem a lei formal prescrita pela tipologia dos gêneros. Ressente-se em cada um deles, por um lado sua relação “estética” com gêneros diferentes, por outro lado, sua relação “histórica” com aqueles que estão mais próximos a eles. A aproximação cada vez mais determinada entre épica e dramática na idade moderna, já inicialmente observada por Goethe e por Schiller, em seguida posta em prática pelo romance de Balzac, é um fenômeno que todos os grandes teóricos e historiadores da literatura apontam vigorosamente como um sinal de enriquecimento interno, de progresso; a distância entre “temática” e “forma” chega até o ponto de fazer Szondi falar de uma “situação de angústia” para “quase todos os dramas modernos fugidos da epicização”.

Epicização do drama e dramatização da narrativa agem como polaridades referíveis a um processo histórico unitário. A história põe em movimento as leis formais, imprimindo nelas as variantes do caso. A novela, que já na época proto-humanista, com Boccaccio, atinge a sua forma canônica de narrativa centrada em torno de um caso singular, sofre do século 19 em diante (com Tieck, Keller etc. na Alemanha, Maupassant na França, Čechov e Gorki na Rússia) mudanças estruturais necessárias para que a sua tipologia primária se amolde, entretanto, às transformações sofridas pela sociedade burguesa, àquelas suas relações sociais cada vez mais complicadas que tornam problemático o esboço para casos individuais próprios à arte novelística. Esta situação logo se torna o ponto de viragem decisivo para o destino do romance, como é evidente se compararmos a sua evolução compreendida entre o Iluminismo (quando ele ainda era pouco mais do que a junção extrínseca de episódios novelísticos

84 LUKÁCS, *Művészet és társadalom* (Arte e sociedade), cit., p. 371 (trad. II, p. 41). (Publicado em português sob o título: LUKÁCS, G. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.)

separados) e seus grandes objetivos do século 19, que sancionam o triunfo da ação romanesca unitária, tendencialmente compreensiva da totalidade das circunstâncias de fato relevantes.

Semelhante, ainda que orientada na direção oposta, é a dialética do desenvolvimento do drama. Salta aos olhos de qualquer um que compara a tragédia antiga, a tragédia shakespeariana, a tragédia barroca francesa, àquela burguesa do século 19 e ao drama imposto no século 20, até ao caso extremo do “teatro épico” de Brecht, que – embora sendo todos eles tragédias – entre eles intervêm diferenças profundas, causadas pelas diferenças da matéria viva da qual se trata e cujo grau de clareza e plasticidade dramática varia de acordo com a variação cada vez mais épica das formas de manifestação da dramaticidade. Se compararmos, por exemplo, o mito clássico com o papel que Hebbel e Wagner atribuem a ele, e estes com os fruidores da mitopoética irracionalista do nosso tempo, nos damos conta imediatamente de que se trata de um sentido e um uso da mitologia muito distante entre eles. As mudanças do drama, como as da novela, do romance etc., viajam constantemente em paralelo e em correspondência com as necessidades sociais que as despertam.

4. Sobre o papel da historicidade, da nacionalidade e da popularidade da arte

É mais do que suficiente, penso, pelo que foi dito sobre a obra de arte e seu aparato (estrutura, nexos conteúdo-forma, relação com o gênero etc.), para demonstrar que ela não existe no vazio; como aquele ser-para-si autônomo que é não significa uma autonomia despreendida do real. A obra de arte nasce em um terreno já preparado, e tanto mais quanto mais ricos são os componentes subjetivos e objetivos que a preparam. Estamos, portanto, na presença da autonomia de uma criação, cujo processo produtivo ressent-se a cada passo da urgência do que a rodeia, pressiona-a desde fora, empurra-a adiante e coopera para forjá-la. Embora o aparato estético categorial se conserve sempre intacto, em uma autonomia que não se deixa ignorar, para a arte – como já antecipado no início do § 2 deste capítulo – o mundo real é continuamente a referência primária. A pressionar o artista estão os próprios componentes constituintes do para-si da sua obra, a massa de ideias e sentimentos que o agitam por dentro, os estímulos que vêm para ele de fora, as relações de vida que ele pretende retratar, o material qualquer que manuseia e do qual se serve. Tudo isso faz com que cada composição esteja desde o início impregnada de concretude e historicidade, precisamente essa realidade do mundo com a qual a obra de arte – de qualquer modo definida e sem prejuízo

da sua autonomia – não pode perder e não perde jamais a relação genética, estruturalmente constitutiva.

Além disso, que a arte mantenha ligações tão estritas com a realidade social de seu tempo não é certamente uma descoberta do marxismo. Após o cataclismo da Revolução Francesa e as repercussões que as suas sequelas deixaram na Europa naquela época, surgem correntes de pensamento (o romanticismo filosófico) e formas de arte (por exemplo, o romance histórico) que cada vez mais chamam a atenção da crítica sobre a trama subsistente entre arte e realidade: assim, para citar dois exemplos já recordados por Plekhanov, o *Étude sur Shakespeare* de Guizot (1821), onde encontramos um paralelismo explícito da tragédia shakespeariana com a Inglaterra de Elizabeth, e a valorização crítica geral de Hegel, fundamentando-se no complexo categorial da “condição universal do mundo” (entendida como “o caminho universal em que está presente o *substantial*”), obra da pintura holandesa de gênero, inseparável do primeiro florescimento local da sociedade burguesa. Penetra assim tão profundamente o elemento social na arte, subvertendo-a, de modo que após a morte de Hegel e de Goethe, após o advento da Revolução de Julho, Heine proclama sem mais o “fim do período artístico”, na pintura bem como na literatura prevalecem o compromisso, a escolha de campo, a “arte de tendência”, e em toda parte, tanto entre os artistas quanto entre os intelectuais, ressoa a nova palavra de ordem “tomar partido”; igualmente na Rússia são os grandes críticos democrático-revolucionários, Belinskij na década de 1830-1840, em seguida, durante os anos de 1850, Černyševskij e Dobroľjubov, os que põem, sem dúvida, no centro da estética o problema do realismo crítico em relação à sociedade.

O marxismo não faz senão, já em suas origens, generalizar e racionalizar esses pontos, o que sua base filosófica dialético-materialista permite muito mais do que permitem o idealismo filosófico de Hegel ou o materialismo pré-marxista. Ele parte do princípio de que, sem uma visão filosófica adequada das coisas, sem um pano de fundo ontológico que repouse firmemente na historicidade, nenhuma pesquisa sobre os problemas da arte é bem-sucedida.

Resumo brevemente, por uma questão de clareza, o que venho até aqui argumentando sobre a posição de princípio adotada pelo marxismo na teoria da estética. A estética é uma seção da teoria marxista geral, segundo a qual não há campo do saber que prescindia do processo unitário da história. O desenvolvimento dos momentos artísticos desse saber, não menos do que os do pensamento intelectual e da ciência, é determinado e tornado compreensível apenas

no contexto de toda a história da produção social tomada como um todo. Nesta história os produtos da arte entram como sua “parte orgânica”, organicamente conectada com o processo no curso do qual o ser humano se relaciona ativamente com o mundo, domina-o através de sua própria consciência e enriquece-o com sempre novas objetivações.

A marca própria à historicidade da arte nasce, portanto, da historicidade da sua base real. Histórica em sentido real – isto é, não só como fazendo parte de um momento interno para a história específica da arte – é, entretanto, a própria obra de arte. Ela vem à luz num tempo determinado; a sua cronologia atesta sua vinculação ao complexo de relações histórico-sociais que são contemporâneas a ela; a sua cronologia atesta sua vinculação ao complexo de relações histórico-sociais que são contemporâneo a ela; e somente a partir dessa conexão recíproca nasce todo o desenvolvimento dos problemas ligados ao seu significado e a sua importância artística. Em termos histórico-cronológicos, decide primeiro a influência óbvia sobre obras do desenvolvimento biográfico de seus autores: desenvolvimento que induz e comporta muitas vezes não apenas modificações, mas reveses abruptos, revolvimentos radicais quer da plataforma ideológica quer da perspectiva artística a partir da qual se originam as obras, como tantas ocorrências atestam. É o caso da virada de Courbet para a progressismo político e, paralelamente, para o realismo pictórico; assim como para a dupla, passagem consecutiva de Victor Hugo de expoente do legitimismo reacionário do início a porta-voz, num primeiro momento, da oposição liberal (sem efeitos secundários sobre o seu maneirismo romântico idealizado), em seguida, a defensor da literatura democrática iluminista. Analogamente, se o jovem Joyce era escravo do fascínio da construção dramática de Ibsen⁸⁵ a ponto de prezar pela “essência do drama”, assim como expressa em “*O pato selvagem*”⁸⁶, tudo o que segue na sua produção se afasta diametralmente de uma linha artística do gênero.

Muito refinadas, no mesmo propósito, as observações de Thomas Mann sobre os interesses da crítica “pelo estudo de obras da maturidade”, especialmente quando as obras da maturidade são o “*Parsifal*, o segundo *Fausto*, o último Ibsen, a prosa tardia de Stifter e Fontane”⁸⁷ (mas somos obrigados a acrescentar pelo menos a fon-

85 IBSEN, H. *O pato selvagem*. São Paulo: Editora Globo, 1984.

86 Cf. J. AUBERT, *Introduction à l'esthétique de James Joyce*, Didier, Montréal-Paris-Bruxelles 1973, p. 62.

87 MANN, T. *Die Entstehung des Doktor Faustus* [1949], Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M.

te primária dessas observações, ou seja, o *Doutor Fausto* do próprio Mann). E tantas vezes acontece da mesma forma para a música, que a crítica escolhe ocupar-se das “obras tardias” de um compositor, tardias não só no sentido de que vêm depois, mas que denunciam nessa tardiedade uma orientação estilística transformada, às vezes em nítida rota de colisão com o estilo das obras de períodos precedentes. Até que ponto, por exemplo, a emigração para os Estados Unidos incidiria sobre o desenvolvimento de muitos compositores europeus dos séculos 19 e 20, de Dvorák a Bartók, de Stravinskij a Schönberg, encontra-se sem necessidade de muitos aprofundamentos críticos. Em suma, se havia ou não consciência disso por parte dos autores, a história de seus respectivos acontecimentos ou tropeços biográficos converte-se muitas vezes num prenúncio de rupturas significativas, incluso para o destino de sua arte.

Está na base dessas rupturas e desses revolvimentos radicais uma dupla ação. Subjetivamente, é o artista consciente que assume a necessidade de que o reflexo criativo do real esteja na sua obra, cada vez mais, de novo, à altura das transformações histórico-sociais do real enquanto isso exibidas. Mas é claro que não se trata apenas de algo subjetivo, de simples reflexos biográficos imediatos sobre a psiquê do artista. Na história dos povos intervêm circunstâncias, acontecimentos, saltos, momentos objetivos tão relevantes (o nascimento de uma nova nação, o surto de uma revolução, uma crise social de particular gravidade etc.), cujos efeitos, mudando o cenário da vida em geral, mudam também, inevitavelmente, as reações estéticas dos criadores da arte. Tomemos como exemplo os vinte anos da literatura russa anterior à promulgação do decreto emancipatório do estado servil (1861). É impossível discuti-lo seriamente sem referência ao lugar que, de um lado ou de outro, se encontra a servidão camponesa. Em todas as esferas da crítica bem como da laboriosidade literária de Gogol e Saltykov-Ščedrin, de Lermontov e do jovem Turgueniev, o espectro da servidão domina o tema ou o fundo opressor das circunstâncias dadas, mesmo sem uma clara vontade dos autores, tanto que nem os autores nem os críticos conseguiram escapar dela. Esta dominação, absurda no momento para a “condição universal do mundo” (daquele mundo), conecta-se por si com as contradições do desenvolvimento da economia czarista, onde o capitalismo se esforça para progredir, apesar de a burguesia mercantil e empreendedora melhorar continuamente a sua disponi-

1998, p. 18 (*Romanço di un romanço*, cit., p. 76). (Publicado em português sob o título: MANN, T. *A gênese do Doutor Fausto*. São Paulo: Editorial Mandarim, 2001.)

bilidade financeira à custa de uma aristocracia parasitária em via do empobrecimento.

Ora, já que se dão tais repercussões, não é de modo algum indispensável que os autores se mostrem conscientes a cada dia acerca de todo o complexo de problemas da economia; basta que a consciência implícita em suas obras, isto é, que a essência do revolvimento em curso, ateste e deixe aflorar os resultados mais significativos. A objetividade imanente do produto da arte prevalece em todos os casos por sua conta, mesmo além dos propósitos explícitos manifestados pelos autores. Há que se ter em conta o fato de que os autores espontâneos, fáceis à expressão imediata não refletida, apoiam-se por vezes na arte de autores cultos, não só subjetivamente bem cientes do que eles estão fazendo como autores, mas também especialistas dos problemas culturais gerais da história da arte e da arte do seu tempo. Quando os autores em questão se chamam, digamos, Mies van der Rohe para a arquitetura, Rembrandt para a pintura, Schönberg para a música, Mann ou Joyce para a literatura, Brecht para o teatro, Ejzenštejn para o cinema, então se evidencia por si que sua cultura entra como um componente importante em seu processo criativo, independentemente da circunstância de que tal pano de fundo beneficie ou não o resultado artístico.

Se, devido a uma espécie de “cultura enciclopédica”, Rembrandt conquista ampla “familiaridade com os clássicos” e se permite também ridicularizar a incompetência da crítica⁸⁸, Joyce escreve em uma carta a sua mãe de 1903, depois em *Stephen Hero*⁸⁹, sobre cultivar o projeto teórico ambicioso de uma estética (“a construção de toda uma ciência da estética”), projeto aliás abandonado bem antes da idealização de *Ulysses*⁹⁰: o que não impede a crítica de considerar os “dois empreendidos” em um contexto “que sugere a existência de ligações orgânicas entre eles”⁹¹. Ainda mais impressionante é o caso de Mann, que, como se sabe, faz questão de associar os seus trabalhos mais importantes com toda uma rede de justificações teóricas. No discurso de 1926 sobre *Lübeck als geistige Lebensform*, no ensaio autobiográfico de 1930 *Lebensabriss*, em várias páginas de suas contribuições recolhidas no mesmo ano sob o título *Die Forderung des Tages*, na tardia conferência americana *Meine Zeit* (1950) e em muitos outros lugares

88 Cf. S. SHAMA, *Gli occhi di Rembrandt*, Mondadori, Milano 2000, pp. 450-1, 564-5.

89 JOYCE, J. *Stephen Hero*. São Paulo: Editora Hedra, 2012.

90 JOYCE, J. *Ulysses*. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2017.

91 AUBERT, *Introduction à l'esthétique de J. Joyce*, cit., p. 15: onde está também a citação de Joyce referida no texto.

espalhados de seus escritos, ele explica, fornecendo pormenores de teoria ou de história, o como e o porquê do vir a ser de suas obras; sobre a obra-prima da sua maturidade, o *Doutor Fausto*⁹², chega até a escrever o *Roman eines Romans*, a partir do qual se torna claro que o *Fausto* nasce no interior do contexto de uma densa e intrincada discussão cultural internacional sobre o destino da Europa após a queda do nazismo. A conferência de 1950, anexa à edição italiana do livro, questiona diretamente a Goethe, pelo orgulho que ele tinha de ter vivido com Eckermann em uma época de grandes revolvimentos históricos (a separação dos Estados Unidos da Inglaterra, a Revolução Francesa, o início do período napoleônico e suas consequências), “Eu tenho a grande vantagem de ter nascido numa época em que os grandes acontecimentos mundiais vieram à ordem do dia e continuaram pela minha longa vida”⁹³.

De qualquer forma, como se determinam todas essas influências de conteúdo tão relevantes com respeito à historicidade da arte, o essencial para nós é que elas influenciam igualmente no seu lado formal: isto é, que intervêm condicionando tanto a história geral das formas artísticas quanto o efeito destas sobre as obras individuais. Quer queira ou não, quer seja consciente ou não, todo artista introjeta a necessidade de elevar-se aos novos níveis formais gradualmente alcançados pela linguagem da arte. Poucos outros pintores como Cézanne têm um sentido instintivo e juntamente uma consciência tão profunda, atestada continuamente pela historicidade intrínseca que permeia a arte e que – formalmente falando – cada representação pictórica, cada corte ou imagem de uma pintura inevitavelmente trazem consigo. Talvez na narrativa e na música mais do que em qualquer outro lugar, sente-se como certos gêneros de arte, certas formas expressivas, certo tipo de linguagem têm as suas raízes e razões últimas fora da arte, as quais, porém, uma vez introjetadas, feitas próprias do artista, modificam também nele as construções formais e o estilo artístico. Com relação aos seus precedentes iluminísticos, o romance europeu do século 19 tende a fornecer um pano de fundo muito mais complexo, sem, claro, que essa complexidade ainda não diga por si nada sobre sua realização artística. Mas

92 MANN, T. *Doutor Fausto*. Tradução: Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

93 Cito o Goethe dos *Colloqui con Eckermann* da edição italiana da conferência de Mann, *Meine Zeit* (Meu tempo), in MANN, *Romanzo di un romanzo*, cit., pp. 242-3. (Publicado em português sob o título: Peter, J. *Eckermann, Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida. 1823-1832*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.)

se o amplo giro das determinações objetivas que se destacam não esgota a essência da questão, testemunha sem dúvida a mudança de registo na narrativa, de um modo diferente de retratar as situações em questão. Pense-se no paralelismo desejado com o qual Zola, na *Curée* (1870-1871), descreve a ascensão social dos Rougon-Macquart e a transformação urbanística de Paris por Haussmann, joia da coroa do Império bonapartista, e logo compara, mais adiante, como ele trata seus “parisienses da decadência” com como, de outro ponto de vista e em um estilo completamente diferente, os trata o Proust de *Em busca do tempo perdido*⁹⁴.

No campo musical são frequentes os casos de reescrita e revisão, após um período determinado, de composições surgidas em um momento anterior, ou mesmo – o que também não encontra semelhanças em diferentes artes da música – de reutilização dos mesmos materiais, dos mesmos passos, dos mesmos nexos harmônicos, em outros contextos; bem como a transição de modelo a modelo expressivo ou a entrada de modelos expressivos inteiramente novos no uso da linguagem atestam o peso que as circunstâncias externas, a experiência, a história continuamente exercem sobre as variantes impressas à estrutura formal íntima das composições. Pense-se nos acontecimentos atormentados que acompanham e conotam os *Gurre-Lieder* de Schönberg, surgidos entre uma fase e outra do desenvolvimento de seu autor. Nem sequer a técnica de série se deixa fixar nele de uma vez por todas, como prova além de qualquer dúvida, a forma do *Pierrot lunaire* (1912), intencionalmente descontínua, linguisticamente incomparável no que diz respeito a tudo o que precede em Schönberg⁹⁵. Vinte anos depois, o significado que a serialidade tem para ele mudou:

A série não era mais uma expressão misteriosa do pensamento musical, que estava imaterialmente em um espaço musical impróprio (*ungerichtet*); ela era um instrumento para a composição. Temas, motivos e formas de outros tipos foram concebidos tendo em vista a série, mas ao mesmo tempo também a série tendo em vista a conformação musical da obra⁹⁶.

Portanto, não é sem razão justificada que, para os desenvolvimentos de Schönberg após a tragédia nazista da Alemanha, quando ele é exilado na França e nos Estados Unidos, o seu biógrafo Ger-

94 PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2016.

95 Cf. GERVINK, *Arnold Schönberg*, cit., p. 214.

96 *Ibid.*, p. 281.

vink aborde nos seguintes termos a questão já levantada das “obras tardias”:

Na *Spätwerk* de um compositor se conecta frequentemente algo como um halo secreto; a partir de Bach e Beethoven, ele caracteriza um grau estilístico último de desenvolvimento da obra, pelo qual muitas vezes o compositor se afasta do seu passado, já que avançou adiante em áreas onde a posteridade pode segui-lo, não sem hesitação [...]. Além disso, trata-se em muitos casos de uma caracterização mais biográfico-cronológica do que qualitativa, e ao final as interpretações da *Spätwerk*, mesmo quando se deixa circunscrever pelo aspecto definidor e conteudístico, são muitas vezes tão transfiguradoras, que devemos nos sentir atraídos por uma estética do gênio há muito ultrapassada. Naturalmente, a comparação com a estética do gênio do século 18 em relação à categoria da *Spätwerk* já é marcada por uma declinação característica, dado que decisivos para o reconhecimento específico ligado à obra de um gênio musical são antes de tudo os seus inícios (*Die Frühwerk*); se desenvolvem sobretudo das marcas de genialidade, não por causa das leis da arte, mas quase autonomamente e muito rápido⁹⁷.

Em marcas ainda mais influentes da historicidade da arte, deparamo-nos quando da história biográfica dos autores se passa a conotações de ordem histórica gerais, como, entre outras, a “nacionalidade” e a “popularidade”. Como bem sabem os sociólogos mais astutos, como documentam os estudiosos do folclore, os conceitos de sociedade, nação, classe, cultura, arte não são conceitos razoavelmente separáveis. Tanto mais pronunciado o nexos que eles recebem à luz dos estudos do marxismo e que, de fato, os grandes teóricos marxistas, à frente de todos Gramsci, valorizam como apropriado. É uma tese velha, já defendida por Belinskij, aquela segundo a qual toda obra de arte autêntica encontra base e alimento no território nacional do qual se origina. Se deixarmos de lado esquematismos e nivelamentos sociológicos de qualquer tipo, a tese conserva uma verdade relativa também para o marxismo. A nacionalidade adquire importância especialmente quando se torna *apertis verbis* uma questão da vida política dos seres humanos. Tanto as bases sociais comuns de um país, quanto as suas perspectivas de desenvolvimento no campo da cultura e da arte devem sempre fazer as contas com tradições, hábitos, costumes, ideias etc. historicamente consolidados, isto é, precisamente com o pano de fundo da questão nacional. Em oposição ao nacionalismo chauvinista, a nacionalidade bem compreendida expressa o ideal da valorização de um leque de interesses,

97 *Ibid.*, p. 293.

tanto econômicos quanto culturais, ligados à vida do povo, às suas raízes históricas, às suas peculiaridades de desenvolvimento, como tais diferentes de povo para povo; e isto de tal modo que os valores das tradições individuais encontram curso livre e se concretizam em termos sociais, assegurando uma renovação contínua, e conduzem assim ao florescimento de culturas nacionais democráticas verdadeiramente sólidas e independentes.

Voltemos por um momento ao caso historicamente significativo da literatura russa do czarismo. No julgamento de Belinskij, as belezas de um poema como o *Onegin*, especialmente de seus capítulos VI e VII, são indistinguíveis do modo pelo qual se representam a formação e o desenvolvimento da sociedade russa: “Pode-se dizer do *Onegin* que ele é uma enciclopédia da vida russa e uma obra no mais alto nível nacional”⁹⁸. De modo mais geral, em uma sociedade atrasada e obscurantista como a czarista, onde em cada ponto (nas maneiras, no costume, no modo de vida, até mesmo na língua) reina um “espírito de desunião” entre as classes, o ser humano se sente realmente humano apenas na esfera elevada da literatura: “toda a nossa vida intelectual, toda a poesia da nossa vida” – são palavras de outro célebre ensaio de Belinskij⁹⁹, de importância capital para suas ideias, não menos do que para a verificação da validade do princípio do desenvolvimento desigual – “residem nela e somente nela”. O crescimento da literatura e o crescimento da sociedade (burguesa) em formação constituem para ele um todo unitário. Na Europa Ocidental, portanto, o impacto do princípio da nacionalidade é ainda mais forte, porque mais generalizado:

o espírito nacional dos povos da Europa exprime-se com tanta originalidade e força na sua literatura que, por grande que seja uma obra sobre o aspecto artístico, ela perde aos olhos dos europeus o seu mérito principal se não for assinalada pela marca característica de sua nacionalidade¹⁰⁰.

98 V. BIÉLINSKI, *Les œuvres de Pouchkine* [1844], nei suoi *Textes philosophiques choisis*, Éditions en langues étrangères, Moscou 1948, pp. 296-8.

99 *Ibid.*, pp. 357 pp. (*Pensée et remarques sur la littérature russe*, 1846).

100 *Ibid.*, p. 367. Sem nem mesmo ter de incomodar LIŠIC (seu o ensaio *Responsability of Art to Society in Belinsky's Esthetics*, «Science and Society», estate 1949, pp. 243-57), eis que um biógrafo americano de Belinskij não pôde deixar de registrar, ante o ímpeto pró-nacional deste seu escrito de 1846: «In reading over Belinski's arguments in the course of this article, one may well wonder when a national literature has ever been so honoured and so burdened by national obligations» (H.E. BOWMAN, *Visarion Belinski 1811-1848: A Study in the Origins of Social Criticism in Russia*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1954, p. 183).

Julgamentos que estão em uma singular, ainda que inconsciente, relação de continuidade direta com a de Engels, quando em outubro de 1845, descreve para o órgão dos chartistas ingleses “The Northern Star”, a situação da Alemanha em relação ao declínio do século 18:

Ela era toda uma massa de putrefação e de decadência repulsiva [...]. Não havia educação, nem meios de agir sobre a consciência das massas, nem liberdade de imprensa, nem espírito cívico, nem mesmo comércio extensivo com outros países; não havia nada além de baixaza e egoísmo [...]. A única esperança de melhoria via-se na literatura do país. Este período político e social vergonhoso foi, ao mesmo tempo, o grande período da literatura alemã¹⁰¹.

Na Itália, país que tem muitos paralelos com a Alemanha do ponto de vista do desenvolvimento histórico, por conta de seu atraso comum na transformação interna das relações econômico-sociais (em sentido capitalista) e daquelas políticas (conquista atrasada da unidade nacional) tendo em vista a construção de um Estado burguês moderno, a esfera da arte ocupa igualmente um lugar de destaque. Se Gramsci exalta o caráter “militante” da crítica de Francesco De Sanctis, a sua luta “pela criação *ex novo*, na Itália, de uma outra cultura nacional”¹⁰², isso se deve a que vê ali o nexos estreito por ele sempre buscado como crítico entre a literatura e a vida, entre a arte e a civilização. A própria ideia de uma história da literatura italiana vem crescendo nele, a partir de 1848 em diante, paralelamente ao esforço de afirmar e retratar a incidência sobre a literatura de sua relação com o iniciado processo de construção da nação e com toda a vida nacional.

Está igualmente implícita na “apaixonada aspiração à objetividade” própria das tendências de composição dos grandes artistas a necessidade de que as suas obras entrem em contacto “com as correntes sociais objetivas que vivem subterrâneas no povo e exigem ser expressas”¹⁰³. Graças a tal gênero de abordagem, os contrastes entre os diferentes componentes do desenvolvimento social e nacional dos povos intervêm diretamente como fatores influentes sobre o *pathos* evocativo das construções artísticas e sobre toda a sua arquitetura formal. Para um escritor como Dickens, é sempre espontâneo referir-se aos usos populares, para extrair exemplos e

101 F. ENGELS, *Deutsche Zustände* (I), in MEW, cit., Bd. 2, pp. 566-7 (trad. VI, pp. 19-20).

102 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., I, p. 426, e III, pp. 2188-9.

103 LUKÁCS, *Schriftsteller und Kritiker*, cit., pp. 286-7 (rist., pp. 393-4; trad., pp. 448-50).

ideias do povo. No contexto impressionante que ele muitas vezes fornece do caminho a seguir nas grandes cidades capitalistas, a ironia amigável com a qual capta a desorientação ou o despreparo do proletário mais humilde nunca deve ser separado do relâmpago de tão agudos relevos dos desequilíbrios existentes entre as classes, que provêm de notações capazes de substituir uma crítica social aberta. Às vezes, surgem também conjunturas particularmente favoráveis porque a cultura e a arte se movem nessa direção, apostando tornar próprios, como centrais, os problemas da vida do povo. E não apenas no sentido da aparição, dentro das obras, de cenas populares específicas, como já acontece com frequência em Shakespeare, Schiller, Büchner, Puškin etc., mas no sentido mais específico que em relação ao povo tem o papel principal e dita o modelo construtivo da obra em questão. No caderno 21 de suas anotações do cárcere, Gramsci amplia o problema até interrogar-se sobre a “questão do por quê e do como uma literatura é popular” e responde:

A “beleza” não basta: é preciso um certo conteúdo intelectual e moral que seja a expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é, do povo-nação em uma certa fase de seu desenvolvimento histórico. A literatura deve ser ao mesmo tempo um elemento atual de civilização e obra de arte, caso contrário, a literatura de arte é preferida à literatura de apêndice que, a seu modo, é um elemento atual de cultura, de uma cultura degradada tanto quanto se queira, mas sentida vivamente¹⁰⁴.

Note-se que: o que Gramsci assinala até o fim não é, ou não é apenas, o fruto exclusivo da teoria marxista. Grandes artistas de todas as partes do mundo e de todas as orientações expressaram na era moderna as mesmas convicções. No rescaldo do colapso do nazismo, quando para a Europa perspectiva-se a possibilidade de um renascimento mais verdadeiro da democracia, Thomas Mann especula, profetiza e espera que também “a arte [...] encontre o caminho em direção ao ‘povo’, isto é, para dizê-lo de uma forma não romântica, em direção às massas”. Historicamente, no entanto, e certamente não por acaso, essa ligação aparece presente, em grande medida, junto à arte e à literatura daqueles países, como os países eslavos e os escandinavos, onde vão se formando pela primeira. Quando em 1857, com os seus *Schizzi provinciali*, Saltykov-Ščedrin se alinha polemicamente do lado dos camponeses, eis que Dobroljubov escreve imediatamente sobre ele: “ele ama este povo e vê nestes trabalhadores humildes e ingênuos

104 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., III, p. 2113.

muitos instintos bons e generosos, embora pouco desenvolvidos ou mal orientados”¹⁰⁵. Apenas alguns anos mais tarde, com a reforma econômica já implementada, um realista da potência de Tolstoi não se cansa, no fundo, até mesmo em uma comédia tola e retrógrada como *Una famiglia contadina* (1863-1864), de lançar esperanças sobre a convicção – expressa pelo personagem de um inovador convicto – de que, se algo de novo anima a sociedade russa, isso se deve não a fenômenos superficiais, mas a “causas mais profundas, que têm raízes no desenvolvimento da vida popular”. E mais, enquanto isso, com Ostrovskij e outros, no teatro russo se sente o legado duradouro de *Boris Godunov*¹⁰⁶, onde Puškin tinha feito do povo, pela primeira vez, o verdadeiro protagonista dramático.

Para a literatura, para a dramaturgia, especialmente para a música, sabe-se como em Boêmia, a partir da Revolução de 1848, uma eflorescência vitalíssima da questão nacional marca-as a fundo. O patriotismo de Smetana forma um todo com sua música. Ele se move na esteira do lema de Glinka, segundo o qual é o povo que cria a música, depois rearranjada e organizada pelos músicos. “A vida dos checos está na música”, soa seu próprio *slogan* do período das lutas pela fundação de um teatro nacional. Não penso que haja um texto musical onde a ligação com o povo tenha mais peso e importância que na *Sposa venduta* (1866), nem que haja uma lição de patriotismo musical maior que em *Libuše* (e, em seguida, em *Má Vlast*); danças, coros etc. em Smetana ou em Dvorák, mito e alcance da língua nacional em Janáček estão aí para atestar que impacto a questão tem para a música. (Algo semelhante poderia repetir-se para a operosidade do primeiro Sibelius na Finlândia; enquanto para a Hungria deve-se recordar, a um nível incomparavelmente mais alto, o nome de Béla Bartók e também o de Zoltán Kodály, este, veterano de um longo trabalho de pesquisa em música popular realizado em estreita unidade com Bartók, publica, em 1951, a edição monumental do *Corpus musicae popularis hungaricae*, que levou contemporaneamente a realização de uma reforma radical do ensino da música na Hungria.)

105 Cf. a sua carta de janeiro de 1946 ao prof. Pierre-Paul Sagave, in TH. MANN, *Lettere*, a cura di I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 1986, p. 612. Este é também o espírito que domina na seção conclusiva acrescida das suas “admoestações à Europa” (TH. MANN, *Achtung, Europa! Aufsätze zur Zeit*, Bermann-Fischer, Stockholm 1938), onde se fala explicitamente de «humanismo social» e de «luta grandiosa» – a luta de libertação da Europa do fascismo – «que muito transcende a democracia burguesa» (TH. MANN, *Moniti all'Europa*, trad. di C. Baseggio, Mondadori, Milano 1947, p. 351).

106 PUŠKIN, A. *Boris Godunov*. São Paulo: Editora Globo, 2001.

Permitam-me apenas algumas palavras, visto que estamos na zona eslava, sobre o impulso frutífero que a ligação com a popularidade dá ao cinema de marionetes da era socialista checa. Razões históricas específicas, e nomeadamente a importância secular do papel desempenhado no país pelo teatro de marionetes, única forma de protesto popular nacional permitida contra a opressão dos habsburgos, explicam por que a escola filmica checa de animação (Hermína Týrlová, Jirí Trnka, Bretislav Pojar, Karel Zeman) predomina, sobretudo, no campo do filme de bonecos. Em particular, Trnka alcança resultados notáveis. Imbuído pelo amor eminentemente popular de Anatole France pelos *contes de fées* e pelo teatro de marionetes, ele elabora, com o apoio de uma equipe experiente de colaboradores, o material e a forma dos seus próprios filmes de bonecos. O fundo nutre-se da riqueza do mundo do folclore: o mesmo que dá vida a toda a melhor arte nacional checa, à pintura, à narrativa (de uma autora, por exemplo, como Božena Nêmcová, cujo conto *Princ Bajaja* o diretor se refere diretamente a seu próprio *Bajaja* de 1950), acima de tudo à música dos compositores mencionados acima. Nos seus filmes, drama e ação não importam tanto. Importa o tratamento imediato do material folclórico, o cuidado atento, reflexivo, até mesmo contemplativo, com o qual ele o maneja e dele dispõe, o “caráter poético e mítico” (Trnka), que é genuinamente popular, do que sabe rodeá-lo, sem por isso quitar sua vitalidade. Tirando proveito de um patrimônio de riqueza extraordinária cultural, ele dá o melhor de si mesmo naqueles filmes da maturidade como *Bajaja*, depois *Staré pověsti české* (Velha lenda, 1953), onde mais diretamente se adverte sobre o impacto temático do folclore nacional, onde o centro é a vida do povo.

Contemporânea e similar (não por razões sociais) à dos países eslavos, é a reforma do teatro na Escandinávia. Já muito antes da elaboração de suas obras-primas, Ibsen reivindica o valor do caráter intimamente nacional e popular do teatro, tanto que, apoiado em uma petição pessoal ao governo (agosto de 1860), escreve:

A experiência dos países civilizados [...] determinou suficientemente que a arte dramática, em todas as épocas em que foi cultivada, muito mais do que qualquer outra arte, se manifestasse como um fator essencial na educação do povo, um dado de fato que tem sua explicação óbvia em sua relação mais estreita e imediata com a realidade¹⁰⁷.

107 H. IBSEN, *Vita dalle lettere*, a cura di F. Perrelli, Iperborea, Milano 1995, p. 20. (Muito significativa a proximidade com os argumentos que serão próprios do Gramsci das *Cronache teatrali*.)

A viagem que em meados dos anos de 1960 faz para a Itália leva-o a descobrir a grandiosidade da arte clássica e da tragédia grega. Assim, dirigindo-se à sogra, a escritora Magdalene Thoresen, para lamentar “as mentiras conscientes da nossa suposta vida pública e da miséria de todos os nossos charlatões, sempre eloquentes quando se trata de balbuciar sobre ‘uma grande causa’, mas sem vontade alguma, virtude ou senso de dever para um grande empreendimento”, em 3 de dezembro de 1865 escreve-lhe: “Na minha Pátria, nunca fui capaz de atingir uma vida espiritual coerente; por isso era uma pessoa na minha produção e outra à margem – e por isso mesmo a produção não parecia completa”. A “grande causa”, a “vida espiritual coerente” – Ibsen está então convencido – é outra coisa; valores que se extraem não do academicismo dos círculos “altos”, mas de baixo, do povo.

Apesar de tudo isso, popularidade permanece naturalmente um conceito a ser tratado com extrema cautela, ainda mais que o de nacionalidade. Demasiadas vezes, caso contrário, se depara com mal-entendidos ou desliza para o falso. É muito fácil que a nacionalidade se confunda em armadilhas falaciosas; é muito fácil que a popularidade se confunda com um popularismo de segunda. Lá, como aqui, em resumo, a encarná-los, fazendo-se valer, devem ser conceitos mais sérios e verdadeiros que aqueles filisteus ordinários, sempre estranhamente tão caros à sociologia vulgar. Daí que é necessário o marxismo manter-se afastado dele. Polemizando com o burocratismo dessa variante da sociologia vulgar que foi a crítica soviética oficial na era stalinista, Lukács enfatiza energicamente muitas vezes – aqui transcrevo uma – como um tal tipo de crítica mostra

não ter nenhuma ideia de qual seja a ligação real entre o escritor e o povo, e sua relação de influência recíproca com a concepção do mundo e o estilo artístico [...]. O escritor pode e deve elevar-se, ideológica e artisticamente, acima do terreno de classe do qual ele saiu, mas se se separasse totalmente deste terreno ele perderia *precisamente a sua específica* força literária. Assim, Tolstói está ligado aos lados débeis e fortes da classe camponesa russa, Raabe, aos da pequena burguesia alemã do seu tempo. Um burocrata da literatura confunde ao invés Tolstói consigo mesmo, capaz como é de escrever de um ponto de vista qualquer. E o que escreve tem o valor que pode ter¹⁰⁸.

Para grandes escritores como Balzac e Stendhal, Keller e Tols-

108 G. LUKÁCS, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten (Werke, Bd. 7)*, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1964, pp. 449-50 (trad. in G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, a cura di A. Casalegno, Einaudi, Torino 1978, p. 680): daí também a citação sem referência que segue no texto.

toi, Thomas Mann e Gorki – apenas para nomear os que Lukács exalta como modelos de realismo –, não se trata essencialmente de uma escolha ideológica prioritária, preliminar e direta; a sua escolha de artistas consiste antes de tudo nisto, que “eles penetram de forma típica na vida do povo, refletem-na, dão aos problemas do povo uma validade geral”. Apenas sob a condição de que a popularidade seja tomada e entendida em seu devido sentido, ela adquire o direito de ser incluída entre os fatores qualificantes do compor artístico, como aliás o próprio Lukács explica especificamente a propósito de Gorki:

A grande missão da literatura é, portanto, a de dar ao ser humano consciência de si. Por isso, ela deve ser popular. Mas o caráter popular não envolve de todo uma simplificação dos problemas ou mesmo uma função puramente propagandística. Ele deriva necessariamente do fato de que a grande literatura trata os problemas reais de um ângulo visual superior, cava até as mais profundas raízes da atividade e da passividade, dos pensamentos e sentimentos humanos. Não é casual que poetas como Lermontov e Puškin tenham influenciado tanto a obra de Gorki. Estas influências atestam a validade de uma grande, humanista, concepção da missão da literatura¹⁰⁹.

Diria que a atribuição comprovada de uma “missão” à arte não apenas estabelece definitivamente o papel de “parte orgânica” que a estética tem dentro do contexto da teoria marxista, mas reivindica sua imprescindibilidade, importância e eficácia. Sem a estética, o marxismo não seria a teoria geral que quer ser e que é. Além disso, a estética elaborada por ele (resultado de todo o processo marxista de pesquisa desde suas origens até hoje) mostra-se, por completude e rigor, uma estética madura, capaz de rivalizar e competir vitoriosamente com qualquer outra estética existente hoje.

109 G. LUKÁCS, *Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Russland* [1936], no seu volume *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952², p. 284 (*Werke*, Bd. 5, Luchterhand, Neuwied-Berlin 1964, pp. 310-1; trad., *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1955, p. 44). Ao tema Lukács retonará posteriormente noutro lugar, especialmente na terceira parte do seu livro de 1957, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, depois em *Essays über Realismus*, cit., pp. 562-3.

III – Princípios de metodologia marxista no campo estético

Dentro dos limites do que é requerido para a presente pesquisa, as características da teoria marxista da estética em geral estão resumidas acima. Trata-se agora de passar – sempre de maneira geral – da teoria à metodologia, isto é, ao esclarecimento do critério para o uso dos princípios teóricos, para poder discutir melhor, realizar investigações mais aprofundadas sobre a práxis crítica marxista concreta em relação às artes. Nas páginas que se seguem, tratarei justamente da metodologia como a esfera intermediária que divide, ligando-as, entre a esfera da teoria (a estética) e a de suas aplicações díspares e multifformes (a crítica da verdade).

1. O pano de fundo ideológico da metodologia

O reconhecimento do marxismo como teoria geral e a consequente justificação de uma teoria estética marxista inevitavelmente comportam consequências também no nível metodológico. Vale também aqui para o marxismo, nem mais nem menos, o que se considera válido para qualquer outra teoria. Toda teoria geral tem sua estética, toda estética sua metodologia (entendida como uma metodologia geral do julgamento crítico). Empreendendo a defesa do método marxista como instrumento de investigação e pesquisa, os marxistas não fazem senão defender a validade metodológica de sua própria teoria; o método do marxismo como teoria estética é precisamente o método estético marxista. Isso já significaria por si, sem outros comentários, um reconhecimento e uma justificação de princípio da metodologia marxista também no campo estético. Tratando-se, aliás, de um ponto delicado, digno de reflexão e esclarecimento, permitam-me acrescentar alguns argumentos de caráter

tanto polêmico quanto propositivo.

Inumeráveis são, de fato, os equívocos que gravitam em torno da questão. Para esclarecê-la é necessário antes de tudo livrar-se de um preconceito, ligado à má-compreensão ou à compreensão incompleta do conceito de ideologia. O que é e como funciona a ideologia? São especialmente Gramsci e Lukács – dois dos maiores teóricos marxistas do século 20 e, entre os marxistas, dois dos teóricos mais sensíveis ao problema da ideologia – que definem adequadamente o conceito, seja enfatizando “que importância vital a ideologia tem para o funcionamento de qualquer sociedade”, seja analisando os procedimentos segundo os quais ela opera e as formas pelas quais é posta em prática. A ideologia, todas as ideologias sempre nascem objetivamente do desenvolvimento econômico, mas subjetivamente se afirmam muitas vezes através de uma falsa consciência, também ela determinada, em última instância, por esse desenvolvimento. Está na sua essência a duplicidade, pela qual elas enganam, mas juntas regulam conscientemente, de acordo com fins (correspondentes a determinados interesses de classe), as massas humanas, a vida comum dos seres humanos, agindo como veículo teórico ou prático de conflitos sociais, na intenção de “organizar o consenso”, de guiar e – onde e como possível – de manipular as consciências.

Lamentavelmente, o marxismo traz consigo o preconceito de que a sua doutrina, tão drasticamente crítica da ideologia, é precisamente ela apenas por essência ideológica e dogmática. À primeira vista, portanto, parece como se a substância da disputa estivesse em se opor ao suposto ideologismo e dogmatismo do método marxista, um método mais aberto, a disponibilidade metodológica ao “pluralismo” das vozes. Diz-se (no melhor dos casos): o marxismo é uma voz, também sólida, também respeitável, também indispensável, mas apenas uma voz entre tantas, ao lado da qual ressoam outras apesar de dignas de atenção, que seria, portanto, proveitoso ouvi-las e integrá-las no marxismo, sob pena de incompletude ou unilateralidade de seus resultados. Uma sugestão razoável, cujo bom senso não há razão para discutir, mas sob a condição de que a repreensão (a acusação de dogmatismo) não seja dirigida e não atinja o marxismo apenas. Qualquer um se apercebe, de fato, da inevitabilidade de que esse tipo de reprimenda abrange, em princípio, todas as orientações de pensamento envolvidas na pesquisa. Todos os pesquisadores, qualquer que seja a corrente a que pertençam, são necessariamente “dogmáticos” do mesmo modo, na medida em que cada um deles – expressa ou tacitamente – privilegia em relação aos outros, e conseqüentemente faz valer, em primeiro lugar, o próprio método. Não há saída. Dado

que todos fazem uma escolha, que operam selecionando, aceitando aqui e descartando lá, o dogmatismo nessa acepção figura como ineliminável.

Correspondentemente, há que ter presente que o privilégio que os marxistas outorgam a seu método não se baseia em alegações e suposições estranhas com relação aos objetos dos quais se trata caso a caso, mas no reconhecimento (naturalmente para provar através de investigações concretas) da maior capacidade da pesquisa marxista de penetrar na essência objetiva dos objetos, qualquer que seja o campo específico investigado (política, ciência, filosofia, arte etc.). Tratemos de aclarar melhor o significado dessa relação com a objetividade. Se está na essência do marxismo – e, portanto, atua como ponto de partida óbvio, irrenunciável para um marxista – a suposição de que cada disciplina do saber visa pôr em evidência a legalidade objetiva dos respectivos objetos, então é necessário que, para este fim (isto é, para uma efetiva realização da mediação com os objetos), certas técnicas, certos instrumentos, um certo patrimônio de conceitos etc. sejam mobilizados e postos em prática. Sem ideias, sem instrumentos conceituais, nenhum conhecimento; a mediação ideológica é na ciência – mesmo a mais francamente objetiva ou direcionada à objetividade –, de qualquer forma indispensável. Não se trata de modo algum, repito, de um preconceito ideológico do marxismo; em todas as outras doutrinas, acontece o mesmo. Como Cesare Cases mostrou uma vez, genialmente, em referência a Spitzer¹¹⁰, até mesmo a crítica que, concentrando-se *ex professo* sobre o estilo, chama-se crítica estilística tem os seus pressupostos ideológicos inconscientes, embora ocultos por trás do aparato do sistema de seu pretenso neutro descrever e interpretar, isto é, do seu pseudo-objetivismo.

A ideologia, portanto, sempre intervém, e o faz a cada vez, de novo, em conformidade com seu estatuto, orientando-se segundo princípios. Mas do vínculo desse “poder ideológico” exorbitante não se escapa ignorando-o ou negando-o. Os expedientes anti-ideológicos arquitetados na era moderna, em particular as tentativas de se opor ao mecanismo convincente de funcionamento da ideologia “um instrumento neutro de análise”, como acontece com Max Weber, caem todos sem exceção sob a crítica implacável dirigida por István Mészáros ao que ele chama corretamente de “a ideologia da

110 Cf. C. CASES, *I limiti della critica stilistica* (I), «Società», XI, 1955, p. 63 (reed. com o título *Leo Spitzer e la critica stilistica*, no seu vol. *Saggi e note di letteratura tedesca*, cit., pp. 285-6). Algo de similar argumenta para a música MARÓTHY, *Musica e uomo*, cit., pp. 179 pp.

neutralidade metodológica”¹¹¹. Escreve Mészáros:

Em nenhum lugar o mito da neutralidade ideológica – a auto-proclamada *Wertfreiheit* ou a neutralidade de valores da chamada “ciência social rigorosa” – é mais forte do que no campo da metodologia. Apresenta-se, na realidade, frequentemente, com a afirmação de que a adoção do arcabouço metodológico invocado isentaria automaticamente qualquer um de toda controvérsia sobre valores, uma vez que estes são sistematicamente excluídos (ou melhor, “postos entre parênteses”) através daquele mesmo método cientificamente adequado, evitando de tal modo complicações desnecessárias e assegurando a objetividade desejada e um resultado incontestável [...]. A validade não questionada do procedimento recomendado supõe-se *auto-evidente* em virtude de seu caráter puramente metodológico. Na realidade, naturalmente, essa abordagem da metodologia é fortemente sobrecarregada por um contexto ideológico conservador¹¹².

Permanece assim, de fato, fora de campo, como “metafórica” como “ideológica”, uma vasta área de fatores socialmente vitais. Ideológico aqui se justapõe a tudo o que resulta estranho à ideologia de tal procedimento. Não é difícil desmascarar – como faz Mészáros – a *escamoteação* ideológica fictícia que nela está implícita:

pode-se [...] ver claramente a orientação social implícita em todo o procedimento. Desde que – longe de oferecer uma perspectiva adequada para a investigação crítica – a invocada adoção geral da estrutura metodológica neutra suposta equivale, de fato, a não consentir sequer que sejam levantados os problemas de importância real. Em vez disso, o procedimento metodológico “comum” estipulado obtém o efeito de transformar o empreendimento do “discurso racional” na prática duvidosa de produzir *metodologia por amor a metodologia*: uma tendência mais pronunciada no século 20 do que antes¹¹³.

111 Cf. I. MÉSZÁROS, *Philosophy, Ideology and Social Sciences: Essays in Negation and Affirmation*, Wheatsheaf Books, Brighton 1986, pp. 14-6; *The Power of Ideology*, Harvester Wheatsheaf, New York-London-Toronto 1989, pp. 232 pp. Não surpreende que a literatura crítica e os manuais dos últimos trinta anos sobre o conceito de ideologia (trabalhos como aqueles de Raymond Boudon, David McLellan, David Hawkes, Michael Freeden, Hyondok Choe, Wolfgang Haug e assim por diante) brilham pela total ausência de anotações, mesmo que apenas nas referências bibliográficas, desses importantes trabalhos de Mészáros. (Publicado em português sob o título: MÉSZÁROS, I. *Filosofia, ideologia e ciência social. Ensaios de negação e afirmação*. São Paulo: Boitempo, 2008.)

112 MÉSZÁROS, *The Power of Ideology*, cit., p. 232. (Publicado em português sob o título: MÉSZÁROS, I. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2004.)

113 *Ibid.*, p. 233.

Os grandes teóricos marxistas do século 20, como Gramsci e Lukács, já deixaram bem claro que em Marx o termo ideologia tem não apenas o sentido negativo – “deterioração” define-o Gramsci – de “ilusão”, de “falsa consciência”; ela encarna igualmente, e num sentido não menos abrangente, uma validade mais elevada, mais incisiva, “o aspecto de massa de toda concepção filosófica”: regulando conscientemente segundo fins, que respondem a certos interesses de classe, a vida dos seres humanos, criando por seu meio “o terreno em que os seres humanos se movem, adquirem consciência de sua posição, luta etc.”, ou – diz analogamente Lukács – intervindo como “aquela forma de elaboração ideal da realidade que serve para tornar consciente e capaz de agir a práxis social humana”¹¹⁴.

Agora, toda essa mobilização da ideologia tem necessariamente uma cor. Não seria razoável pensar que a *ideologia marxista* (ênfase de propósito essa expressão) não faz o que todas as outras teorias-ideologias também fazem em seu campo, com a vantagem adicional, porém, de ter (o que as outras não têm) um conceito crítico consciente da própria ideologia. Impressiona a superficialidade com a qual esse importante complexo problemático é geralmente tratado. Dado que o marxismo é a única doutrina que dispõe de um conceito crítico real de ideologia, é compreensivelmente desconcertante que os críticos do marxismo se baseiem nela abundantemente, claro que sem dizê-lo, apenas quando se trata de usar ideologia na acepção crítico-negativa e apenas com a finalidade de desacreditar as perspectivas do marxismo como ideológicas; enquanto não há neles a menor consciência nem do ineliminável caráter ideológico de qualquer perspectiva, nem do fato de que não pode haver nada mais ideológico que o descrédito da ideologia do marxismo, funcionando apenas na medida em que se funda num complexo de ideias alternativas, isto é, em uma ideologia diferente, avessa à desacreditada. “Ideologia é”, aponta com razão, de um ponto de vista próximo a Habermas, o inglês J. B. Thompson na abertura de uma coleção de seus estudos sobre o tema, “o pensamento do *outro*, o pensamento de outro qualquer em relação a si. Caracterizar um ponto de vista

114 Cf. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., II, pp. 868-9, 1282; G. LUKÁCS, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins (Werke)*, B.de. 13-14), hrsg. von F. Benseler, Darmstadt-Neuwied 1984-86, II, p. 398 (*Per l'ontologia dell'essere sociale*, trad. di A. Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1976-81, II/2, p. 446). Muito preciso a esse respeito escreve N. TERTULIAN, *Le concept d'idéologie dans l'«Ontologie»*, in *AlterMondialisme, antiCapitalisme*, fasc. di «Actuel Marx», n. 44, 2008, p. 119: «C'est justement ce caractère *fonctionnel* et *instrumental* de l'idéologie en tant qu'arme de combat pour la solution d'un conflit social qui est mis en avant par Lukács dans sa définition du concept d'idéologie».

como ‘ideológico’ *já* é criticá-lo, porque ‘ideológico’ não é um termo neutro”¹¹⁵. Uma operação ideológica, portanto, vale tanto quanto a outra; mas com a diferença de que uma, a marxista, conserva uma consciência crítica precisa do caráter ideológico do que está fazendo, enquanto a outra não sabe nada de si, ou – o mais frequente – sabe, mas silencia, mistificando conscientemente as suas operações.

Portanto, a diferença fundamental entre a pesquisa marxista e a não-marxista não reside no componente ideológico. Escolha, impostação, pontos de partida da pesquisa podem ser os mais diversos. Há pesquisas de matriz idealista, espiritualista, estruturalista, fenomenológica etc., atrás das quais naturalmente se escondem ideologias correspondentes; por que não poderia existir jamais, com a mesma razoabilidade, uma pesquisa crítica de orientação marxista? O crítico marxista é um crítico como outro qualquer: não um crítico impulsionado por preconceitos ideológicos contra outros críticos que não o seriam, mas um crítico que utiliza a ideologia do mesmo modo que os outros, no sentido de que todos, cada um a seu modo, de seu próprio patrimônio de pensamento fazem uso com vistas ao fim a ser alcançado. Se o crítico marxista é marxista, o é apenas porque acredita que o instrumental ideológico e metodológico marxista abre o caminho à pesquisa, à apreensão do real, à mediação com os objetos, melhor do que qualquer outra teoria-ideologia, qualquer outra doutrina (um ponto ao qual retornarei com mais precisão, para a estética, no próximo parágrafo). Portanto, aqui fica claro até que ponto o pano de fundo ideológico é válido em todos os aspectos como determinante para a construção e aplicação da metodologia. É próprio de toda ideologia que ela condiciona, prepara e alimenta o instrumental do qual a metodologia se serve; é próprio de todo instrumental metodológico que este esteja em estreita conexão com a centralidade de uma ideologia e com as diretrizes, adequadas para validá-lo, provenientes dela. Sem tal “mandato ideológico” preciso (*ideological commitment*, na terminologia Mészáros, ao qual aqui uma vez me refiro), são impossíveis escolhas orientadas na direção de um fim, isto é, uma metodologia racional e consequente: “Eis por que todo sistema de pensamento importante, incluso a orientação da crítica social marxiana, é simultânea e ‘incorrigivelmente’ também uma ideologia”¹¹⁶.

O que fazer, então, com a estética, quando a metodologia for invocada? O que venho dizendo aqui não está talvez em contraste com a práxis metodológica comum? Mais ainda: o que está em cau-

115 J.B. THOMPSON, *Studies in the Theory of Ideology*, Polity Press, Oxford 1985, pp. 1-2.

116 MÉSZÁROS, *The Power of Ideology*, cit., pp. 241-2.

sa não é provavelmente esse princípio-fetiche proclamado em toda parte como modelo para qualquer procedimento que se pretende justificar como legítimo, como autenticamente democrático, uma vez que decorre do sonhado “pluralismo”? Convém que sobre este ponto nos entendamos bem. Se o processo estético tem a natureza do descrito acima, isto é, constitui uma forma *sui generis* de apreensão de realidade (uma realidade filtrada esteticamente), é natural que os processos postos em ato aqui operem em paralelo aos processos gerais de apreensão da realidade que nos ensina a gnosiologia: com a importante diferença de que, enquanto a gnosiologia aponta para a *verdade* do que foi apreendido, a *validade* da arte aponta para outro tipo de apreensão, a apreensão estética. Ora, segundo o marxismo, as verdades gnosiológicas não têm um caráter pluralista. O pluralismo, portanto, só é posto em causa na medida em que reveste o sentido de uma designação ideológica equivocada. Termo extremamente equívoco, repleto de ideologismos disfarçados de modernidade pós-ideológica, desideologizada, marca na realidade o bom estratagema de compromisso para cada pesquisa que se entrega a um relativismo sem princípios; como tal, indica quando muito o estado preparatório da pesquisa, não seu verdadeiro critério de método. Uma vez Lukács, discutindo com Arnold Hauser, considera-o “um *slogan* totalmente vazio”:

Acredita-se que relativamente às mesmas questões podem existir muitas verdades. A verdade é, no entanto, sempre apenas no singular [...]. Verdade é o que devemos reanimar e fazer renascer através do marxismo. Isso terá que ser preparado graças a longas discussões; mas se também debatermos durante trinta anos sobre uma questão, o resultado será ao fim *uma* só verdade¹¹⁷.

E já que o desfecho do processo, por longo e complicado que seja, não pode ser inequívoco, em seu escrito posterior sobre a democratização (1968) ele liquida, sem dúvida, o problema do pluralismo como simplesmente “enganoso”:

Pluralista pode ser a base de uma manipulação de ideias neopositivistas. O marxismo conhece para cada demanda apenas uma resposta, aquela em conformidade com a realidade objetiva. Mas ela se forma não pela obra das deliberações de uma instância qualquer, mas por meio da pesquisa, da análise etc., e deve ser criticamente examinada com exatidão nas discussões,

117 Cf. A. HAUSER, *Im Gespräch mit Georg Lukács*, con *Nachwort* di P.Ch. Ludz, Beck, München 1978, p. 26 (reed. parcialmente com o título *Nach fünfzig Jahre*, in LUKÁCS, *Autobiographische Texte*, cit., p. 376).

pelo que não raro transcorre certo tempo antes que uma verdade seja reconhecida universalmente como tal¹¹⁸.

(Que também é, diga-se de passagem, o procedimento comum seguido pela ciência.)

Mas, mesmo tendo em conta as diferenças, não vemos a razão pela qual o discurso não deva ser válido, por via analógica, também para a verificação daquela verdade de ordem estética que é a validade da arte. Em todo caso, a natureza mais complexa desse outro tipo de verificação nasce da unicidade de seus objetos de referência, as obras de arte, estas sim, por sua essência, insuperavelmente pluralistas; o que torna mais difícil o acordo sobre julgamentos. Mas se a confluência e o confronto de outros julgamentos diferentes provenientes de vários lados favorecem o processo de abordagem buscado, isto ocorre sempre no sentido de um relativismo que não afeta minimamente, quanto aos princípios, a natureza não-pluralista do valor em si da obra. É precisamente esse valor em si que permite estabelecer, para cada julgamento individual, se se trata de um julgamento “certo” ou “errado”, já que o processo objetivo da história tendencialmente infinito, é, pois, pouco a pouco, confirmado ou refutado; mas neste ponto o modelo pluralista perdeu o seu significado, mostrando sob falsas vestes o que é: um *slogan* puro (o *slogan* vazio, como dizia Lukács), mas arauto, com seu vaziamiento, de uma carga ideológica precisa, igualmente capciosa e perigosamente mentirosa.

Acredito realmente que não há dúvidas sobre o significado da *campanha publicitária* em favor do pluralismo. Para escárnio e vergonha dos ideólogos que o exaltam como uma conquista ou um complemento da desideologização, ele adquire unicamente o significado para o qual, de todo contraste ideológico de princípio, partindo do que está na base de todos os outros, o contraste entre visão capitalista e socialista de mundo, é evidenciado e aberto à discussão “pluralística” livre um único lado, um único valor (o outro sendo dado *a priori* como “velho”, em desuso); discute-se – se é que isso pode ser chamado de discussão – somente a partir dos valores já aceitos da formação social dominante. Assim, a desideologização, longe de favorecê-lo, cancela, de preferência com um traço de pena, todo confronto ideológico autêntico.

Aqui o ensinamento do marxismo toma corpo e assume todo

118 G. LUKÁCS, *Demokratisierung heute und morgen*, hrsg. von L. Sziklai, Akadémiai Kiadó, Budapest 1985, p. 169 (*L'uomo e la democrazia*, trad. di A. Scarponi, Lucarini, Roma 1987, p. 148). (Publicado em português sob o título: LUKÁCS, G. *Socialismo e democratização. Escritos políticos 1956-1971*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.)

o seu valor. Evidenciando o pano de fundo ideológico da metodologia, ele põe freio decididamente nos reviramentos metodológicos criticados. Não é apenas uma operação *em defesa dos seus próprios interesses*. Compreendido em seu sentido próprio, utilizado adequadamente, o marxismo conserva para a cultura todo o seu potencial de chave metodológica, de instrumento privilegiado de pesquisa. A fórmula cunhada tardiamente por Lukács, que os intelectuais marxistas apontavam a tarefa de um “duplo movimento”, “retornar a Marx no método, e realmente avançar na explicação marxista dos fenômenos de hoje”, mantém toda a sua atualidade, impondo-se com um quê de metodologicamente primário. Fórmulas, princípios, procedimentos da metodologia marxista, longe de ser repetições ou exageros ou ideológicos ou acessórios complementares, operam a partir de instrumentos conceituais gerais, portanto, a partir de vias de acesso, à investigação dos problemas do real; em todo caso, com a ajuda deles, vários problemas podem ser resolvidos melhor do que sem eles. Não há neles qualquer sombra de velharia, de qualquer modo nada peremptório; hoje têm a mesma validade, talvez até uma validade maior do que a de ontem. Dentro desses limites, parece-me que o adjetivo “marxista” afixado ao termo “ciência” encontra plena justificação. No campo científico da teoria da arte, a expressão “estética marxista” já não significa estética com conteúdo marxista, o que seria sem dúvida um absurdo; mas a teoria da arte, estética – na sua plena universalidade de ciência, em conformidade com as necessidades universais do gênero humano – elaborada a partir dos princípios metodológicos marxistas.

2. Critérios de operacionalidade do instrumental metodológico marxista em estética

Uma vez reconhecida a fundamentação desta impostação dos problemas de pesquisa, como fazer frente a eles com o instrumental metodológico do marxismo? Quais critérios de ação o marxismo põe em prática para uma metodologia estética conseqüente? Há um primeiro aspecto da questão que é evidente, nem sequer digno de discussão. A pretensão de entender o pano de fundo das diretivas ideológicas como uma ideologia monocrática (exclusivismo ideológico) ou como um cômodo *passé-partout* de partido (burocratismo) ou como uma exasperação divisionista de ideias acerca de correntes da arte (sectarismo), – pretensões deste tipo não têm espaço algum no marxismo e são deixadas imediatamente de lado, encontrando-se em contraste com os princípios estéticos marxistas acima ilustrados. Salientamo-los aqui em resumo, para conveniência da exposi-

ção: são aqueles que se relacionam com a objetividade da arte, com a sua imanência rigorosa, com o todo em si unitário constituído pela obra singular: sempre permanecendo indiferente, do ponto de vista da imanência artística, o sujeito da obra, quer se trate de uma Madonna de Raphael ou de um carnal pintado por Ticiano, das tragédias históricas de Shakespeare ou de *El príncipe constante*¹¹⁹ de Calderón de la Barca.

Nunca se salientará o suficiente que o critério de operacionalidade primária da metodologia estética marxista deve estabelecer um nexos determinante com o em-si objetivo da obra de arte e a penetração da análise crítica dentro dela. Se a “tarefa do poeta é penetrar na intimidade das coisas”, como escreveu certa vez Proust a seu colega Paul Reboux (maio de 1898), a tarefa correlativa do crítico é penetrar na intimidade da obra de arte, a “coisa” com a qual ele se ocupa. Seu significado, seu valor, a obra de arte os têm guardado dentro de si mesma; cabe ao crítico encontrá-los e retirá-los, indagando inescrupulosamente com consistência, mesmo além ou até contra as intenções do autor. Já marca uma diferença, como vimos, entre autores conscientes e não-conscientes; no primeiro caso, a consciência assegura que não haja um grande fosso entre intenção e realização. Mas quando o crítico não é – e muitas vezes não é tão – preguiçoso ou superficial ou não-inescrupuloso corre o risco de conduzir a análise completamente para fora da estrada.

Isso é ainda mais verdadeiro devido à natureza complexa que a objetividade artisticamente significativa de toda obra singular apresenta. Em que consiste precisamente essa objetividade, parece muitas vezes difícil estabelecer, já que ela certamente não se identifica nem com a temática da obra nem com a sua aparência superficial. Numa primeira e não aprofundada aproximação à obra, muitos dos seus aspectos são enganosos: desde a suposta ou conhecida intenção do autor até o modo extrínseco de sua atuação. Ernst Gombrich traz o exemplo da *Madonna del prato* de Rafael (no Kunsthistorische Museum de Viena). A atenção imediata do observador incide sobre a admirável perfeição das figuras retratadas, a Virgem e as duas crianças para as quais seu olhar é direcionado. Mas se se compara o quadro – como faz Gombrich – com os esboços preparatórios, o resultado é algo diverso, esteticamente mais significativo, porque mais próximo às intenções do pintor: “O que ele intenciona repetidamente obter é o equilíbrio adequado entre as figuras, a relação adequada capaz de dar a melhor harmonia para o conjunto”. Somente passando dos

119 LA BARCA, C. *El Príncipe Constante*. Buenos Aires: Editora Austral, 1970.

esboços à obra acabada percebemos os esforços custados ao pintor para a verdadeira objetividade artística da pintura (equivalente à sua qualidade):

Tudo no quadro parece em seu devido lugar, e o equilíbrio e a harmonia que Raphael obteve com seu trabalho infatigável parecem tão naturais e sem esforço que quase não nos damos conta disso. No entanto, é justamente essa harmonia que torna a beleza da Madona mais bela e a doçura das crianças mais doce¹²⁰.

O caso exemplificado por Gombrich explica particularmente bem com que dificuldade se esclarece o *quid* artístico de uma obra. Mas não se trata de um caso isolado. Na realidade, a crítica é sempre orientada a obras que, como obras de arte, são apenas em-si aparentes, por detrás das quais se esconde a substância de um para-si espiritual: por conseguinte, não o em-si morto da natureza, por mais complicado que possa ser, e nem mesmo o para-si da força orgânica vital, mas um para-si *sui generis*, de outro tipo, fruto da criatividade da arte. Ora, toda criatividade implica um processo. O objeto artístico realizado define-se e se deixa agarrar somente no final do processo que o realiza: um processo entrelaçado e diversificado de componentes, esteticamente válidos não tanto em sua separação como em sua junção em conjunto, na relação de cada um com todos os outros. Somente quando os componentes unidos se enfrentam na forma de um objeto de arte único e específico, não mais confundível com qualquer outro, é que pode ter início aquele outro processo paralelo, o processo de reconstrução crítica. Já que a presença ou ausência de um dado componente depende da livre escolha do autor, cabe ao crítico avaliar quão adequada é a escolha em relação ao resultado. Não existe, portanto, para a crítica, um critério fixo que dite as suas regras de comportamento. A única legalidade que o crítico tem direito de invocar é aquela que emana do objeto artístico específico investigado, irrepetível para qualquer outro caso. Caráter de lei tem antes a operação crítica tomada em termos abstratos, não podendo ela se configurar diferentemente de como a descrevo agora, mas sua forma concreta determina-se apenas em relação de dependência para com a concretude do objeto artístico *qua talis*.

Estas são as razões da importância que tem a processualidade criativa do objeto. Para que sua penetração crítica aconteça corre-

120 E.H. GOMBRICH, *The Story of Art*, The Phaidon Press, London 1950, p. 15. (Publicado em português sob o título: GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.)

tamente, torna-se central a análise não apenas de seus componentes constitutivos, mas do modo pelo qual eles têm de ser unidos em processo, no processo-objeto criativo da arte. É também um processo aquele que o crítico realiza. Ele não deve colocar-se já do ponto de vista subjetivo dos propósitos do autor, que, em seguida, muitas vezes não compartilha as realizações concretas, mas sim – mantendo firmemente intacto o princípio segundo o qual a objetividade da obra de arte permanece sempre dominante para o julgamento – deve retroceder desde o resultado das realizações ao processo de sua criação, até o modo pelo qual vêm a ser. Do conjunto dos elementos constitutivos da estrutura da obra, os quais já mencionamos anteriormente (conteúdo, forma, articulação interna, etc.: cf. capítulo II, § 3), há nesse ponto um merecedor de maior atenção: sua dimensão espacial e/ou temporal. Se não conta ou conta pouco, para as leis gerais da estética (universalmente válidas), a diferença de peso que espaço e tempo têm nas diferentes artes, para a problemática crítica abordada aqui, tal diferença se torna relevante. Em artes como a música e a literatura, não precisa nem falar sobre a temporalidade; qualquer um entende por si que uma sinfonia, um drama ou um romance têm seu decurso temporal, um desenvolvimento interno preciso articulado por fases (movimentos, atos, capítulos), e que esse decurso produz consequências significativas e importantes sobre o plano formal. A grandeza da capacidade criativa de um autor se destaca e é evidenciada também graças à correção dos aspectos temporais arquitetados. (As *Réflexions sur le théâtre* de Jean-Louis Barrault trazem, não por acaso, como epígrafe a adaptação teatral do aforismo de Heráclito, segundo o qual “para o teatro o tempo conta para alguma coisa”, e não pode “deixar de estar ‘a caminho’”). Às vezes a pontualidade de uma dada circunstância adquire o predomínio. O Goethe do *Fausto* hesita bastante antes da descoberta da colocação adequada da cena-chave “Floresta e gruta”; Puškin, na grandiosa cena noturna à fonte entre o falso Dmitri e Marina do *Boris Godunov*, aproxima admiravelmente em conjunto a tragédia da impostura do poder e a tragédia do amor de uma maneira que não faria sentido artístico se não nessa circunstância precisa.

Não há dúvida: é o decurso temporal que, em artes como a música e a literatura, decide o êxito ou fracasso de uma passagem, que estabelece o nexos vivo dos momentos de uma obra, embora naturalmente com todas as especificações necessárias por fazer nos casos singulares. Evocando a experiência da gênese do *Doutor Fausto*, Mann comenta:

Uma obra de arte carrega-a sempre por inteiro dentro de si e mesmo quando a filosofia estética pretende que as obras da fala e da música, diferentemente das da arte figurativa, estejam ligadas ao tempo e à sua sucessão, também elas, contudo, tentam estar todas presentes em todos os momentos. No começo vivem o meio e o fim, o passado impregna o presente e também na extrema concentração, sobre esta, se insinua a preocupação pelo que virá¹²¹.

No entanto, é evidente que aqui, como na música, fundada em soluções tímbricas e rítmicas, a temporalidade permanece dominante e existe uma espacialidade, quando muito, em um sentido ideal, enquanto acontece o oposto na arquitetura, na escultura e na arte figurativa, onde domina a espacialidade; mais controverso é se aí tem lugar também um decurso temporal. É mérito dos críticos idealistas, no contexto da influência geral exercida por Croce na estética durante a primeira metade do século 20 (o Croce que, não por acaso, Julius von Schlosser definia como “a experiência fundamental da minha vida”¹²²), o esforço de ter tentado demonstrar como também a pintura tem um tempo interior, pelo menos através das fases temporais da construção de seus objetos (argumento, este último, naturalmente válido ainda mais para a escultura e a arquitetura). Se já Croce vê com razão no crítico aquele que refaz o processo criativo do escritor ou pintor, remontando os motivos, os sentimentos, etc. que inspiraram ali as construções respectivas, de modo que – como crítico – não lhe “resta, para possuir bem aquilo que representa, se não ler a poesia ou contemplar o quadro outra vez, fazendo-o ressonar e vibrar dentro”¹²³, energéticos passos adiante nessa direção dá a crítica idealístico-figurativa derivada de Croce com o curso do pensamento que conduz de Schlosser a Raghianti. Interessante e significativa é a autocrítica de Raghianti em um certo ponto de seu itinerário pessoal de estudioso. Sua convicção sobretudo da impraticabilidade da hipótese de que a análise da obra pictórica “poderia verificar-se unicamente em virtude da categoria espacial, sem implicar necessariamente a categoria temporal”, o induz passo a passo a se orientar em direção à ideia de que

a introdução do conceito de temporalidade poderia ter aberto

121 MANN, *Die Entstehung des Doktor Faustus*, cit., p. 148 (trad., p.228).

122 Citado por C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia* [1948], Vallecchi, Firenze 1973, pp. 86, 93.

123 B. CROCE, *Nuovi saggi di estetica* [1920], Laterza, Bari 1969, p. 268; *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo* [1934], Laterza, Bari 1946², pp. 8-9, 99.

o caminho para o esclarecimento de que a obra de arte, mesmo figurativa, não poderia continuar [...] a concebê-la, estaticamente, como um *fato*, mas como um *fazer*, ou seja, um processo [...]: introduzindo assim na consideração crítica o conceito e a função de tempo, e mostrando-nos a utilidade hermenêutica, além da necessária complementaridade lógica¹²⁴.

Nesta transição, que posteriormente se tornou um motivo recorrente do trabalho metodológico de Ragghianti, cooperam intensamente – ele mesmo confessa – as reflexões que de 1933 em diante ele vem fazendo sobre a arte do cinema, já que

o elemento característico que diferenciava o cinema em face de outras artes figurativas era justamente o tempo, o organizar o espaço (valores figurativos) em uma série temporal [...]. Mas para chegar a isso era necessário que das categorias descritivas vinculantes de espacialidade e de temporalidade passasse ao entendimento concreto do fazer ou realizar como história: no qual, portanto, a arte figurativa se unificaria à poesia e à música¹²⁵.

Contra “todas as concepções espacialísticas e portanto naturalistas” dos teóricos anteriores, de Fiedler a Wölfflin, ele pretende essencialmente afirmar “a espaço-temporalidade intrínseca de todo conhecimento ou atividade artística, ou seja, o seu caráter de processo ou de história”; e cada vez mais se faz evidente a articulação teórica segundo a qual as “obras artísticas concretas” não são complexos de “imagens estáticas”, mas

Fenômenos caracterizados pragmaticamente pela produção, pela execução posterior, por operações de acumulação ou redução, por intervenções contínuas ou descontínuas verificáveis, e também por concreções, estratificações, elaborações de elementos históricos e de redes de relações constatáveis, e isto da pintura ao espetáculo e ao cinema.

São palavras tardias, de 1969¹²⁶. Mas já no volume de 1936 sobre *Cinematografo e teatro*, em que desenvolveu as teses do ensaio sobre cinema de três anos antes, Ragghianti resumiu o seu módulo crítico em uma forma destinada a permanecer definitiva para ele:

Importa salientar que uma pintura ou escultura não existem, para o espectador, para aquele que contempla criticamente (isto é, re-

124 C.L. RAGGHIANI, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951, pp. 90-1, 95.

125 *Ibid.*, p. 96.

126 Cito-as do seu ensaio *Tempo sul tempo*, in C.L. RAGGHIANI, *Arti della visione*, Einaudi, Torino 1975-79, III, pp. 127-8, 146.

constrói esse processo, aquele parto de realização formal – que lhe aparece em sua conclusão compacta e coagulada – em todos os seus elementos) de repente. Com uma primeira olhada, pelo que mágica, uma obra de arte não se esgota em toda a complexidade completa de suas relações, na sua história, então, temos que redescobrir e redefinir do mesmo modo que acontece com o artista. Por conseguinte, a obra de arte deve ser motivada, examinada, “revirada” pelo espectador. Portanto, o tempo, como elemento ativo, como “tempo ideal”, está presente também em uma pintura, ou em uma escultura¹²⁷.

Apesar de seu pano de fundo idealista acentuado, propósitos e propostas do tipo destes, bem resumidos pela tese do “caráter cinematográfico da visão”, incidem profundamente sobre a metodologia crítica. A base materialista-dialética do marxismo, que se baseia em um conceito muito mais concreto de objetividade da arte, permite-lhe dar mais um passo adiante para apontar essa objetividade histórica concreta da criação, por meio da historicidade das categorias estéticas, o elemento decisivo do problema. Portanto, se retornarmos ao ponto de onde partimos, a explicação dos critérios de operacionalidade da metodologia marxista em estética, vemos que seu mecanismo global consiste essencialmente nisto: mover do para-si da obra de arte como processualidade espiritual (inscrita no seu em-si objetivo); identificar e captar nela desde dentro, através de

127 *Ibid.*, II, p. 20 (passagem referenciada também por L. CUCCU, *Carlo L. Ragghianti e le teorie del film*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, coord. redaz di E. Belloni, Charta, Milano 2000, pp. 86-7, e mais recentemente no volume – por muitos aspectos discutível – de V. MARTORANO, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 32). Sobre os traços distintivos e sobre os limites da tese de Ragghianti acerca do cinema como «arte figurativa» falei em seu momento no ensaio *La teorica cinematografica in Italia durante il fascismo*, «Giovane critica», I, 1964, n. 4, pp. 67 pp. (reed. no meu volume *Problemi di teoria e storia del cinema*, Guida, Napoli 1976, pp. 25 pp.), e mais tarde também em resenhas ao volume sobre o «Spettacolo» da citada trilogia *Arti della visione*; mas observe-se como o núcleo da questão reaparece continuamente no tempo, por exemplo, quando se contesta a Gilles Deleuze, teórico da «image-mouvement» e da «image-temps» no cinema, que não tinha «attaché la même importance au concept de l'espace» (Y. SPIELMANN, *Digitalisation: image-temps et image-espace*, in *Le Cinéma selon Deleuze*, ed. par O. Fahle/L. Engell, Verlag der Bauhaus Universität Weimar–Presses de la Sorbonne Nouvelle, Weimar-Paris 1997, p. 516; S. HÈME DE LACOTTE, *Deleuze: philosophie et cinéma. Le passage de l'image-mouvement à l'image-temps*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2001, pp. 21 pp.). Nenhum contributo posterior ao problema vem do trabalho de A. BONEFAND, *Le cinéma saturé: essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*, Vrin, Paris 2011², que justifica-se olhar apenas do modo que o autor mesmo sugere, ou seja «comme une suite d'“études de cas”» espalhados «selon une perspective phénoménologique».

categorias estéticas de natureza histórica, a estrutura formal; comprovar se e até que ponto é coerente, orgânica, funcional, esteticamente resolvida, etc.; e daí extrair as motivações para o julgamento sobre o resultado da criação artística em questão.

Como se vê, as dificuldades de aproximação à obra de arte são múltiplas, insidiosas, intrincadas, cheias de complicações.

Mas essas complicações, essas dificuldades subjetivas de aproximação não modificam nem diminuem seu caráter de estrutura definida e objetiva. Nem mesmo a desmistificação da aura que rodeia a obra de arte deve ser levada longe demais, além do devido. Que algumas obras nasçam sem aura, sem intenções artísticas originais precisas (como no caso de um quadro encomendado, de uma poesia glorificativa, de composições musicais comemorativas de um evento, de escritos literários singulares completamente extemporâneos), e sejam reconhecidas como obras de arte somente mais tarde, *a posteriori*, não retira nada do seu *status* artístico eventual. Não há melhor metodologia do que aquela inspirada nos princípios críticos do marxismo, para enfrentar cada situação, ainda que singular, que se apresente. Isso requer que as sondagens de aprofundamento do trabalho crítico em torno de uma dada obra se desloquem por todos os lugares. Já que o marxismo sabe que por trás de toda aparência está uma essência, já que esta essência se funda sobre todo o círculo de relações que o artista e sua obra têm com o mundo (história, sociedade, confrontos de classe etc.), conclui-se que, a partir do arcabouço formal da obra investigada, todos os componentes que a determinaram e a levaram a ser, constituem igualmente os componentes da investigação crítica.

Por parte do marxismo, portanto, isto não significa propriamente – não deve significar – um desprezo em relação a tudo que está culturalmente em seu entorno, uma atitude sectária à disciplina crítica como tal. Em primeiro lugar, seria absurdo que o marxismo a tomasse como um direito exclusivo, como se a crítica coubesse tão somente a ele. Para fazer bom uso da crítica, certamente não é necessário ser marxista. Qualquer comparação com a práxis crítica ordinária prova-o *ad abundantiam*; as coisas que Thomas Mann, não marxista, escreveu sobre Goethe são de longe mais profundas do que muitas outras escritas por marxistas. Em segundo lugar, não é verdade que a falha do ideologismo perturba ou desvia a crítica marxista bem compreendida. Vimos como da prioridade irrevogável do objeto resulta também – não pode ser de outra forma – o princípio da imanência da crítica. Nenhuma doutrina além do marxismo o erige como pedra angular de seus procedimentos. Qualquer interferência externa da ideologia no em-si da obra de arte provoca aqueles desastres na história críti-

ca marxista que são verificados tantas vezes, não apenas durante o stalinismo, e que estão, de fato, ainda na ordem do dia. Não se pode aceitar ou rejeitar um autor (um pintor, um musicista, um poeta, um dramaturgo), de acordo com o grau em que este se conforma ou não se conforma com a ideologia do intérprete; muito menos podemos deformar e falsificar suas obras para torná-las ideologicamente aceitáveis (pense-se em casos ilustres: o caso Büchner na falsificação nazista ou no caso Hölderlin na falsificação de Heidegger). Numa abordagem marxista, o princípio – defendido acima – da mediação ideológica necessária com o objeto significa algo diverso: não que já se investigue projetando de fora a ideologia sobre o objeto (esse é precisamente o caso da legalidade objetiva pesquisada), mas que, graças aos seus instrumentos, se torna possível descobrir, iluminar e extrair do objeto as leis (a estrutura, o significado, os valores) que lhe são imanentes. Para o marxismo, a teoria científica, a pesquisa crítica em todos os campos, mesmo no campo da estética, não quer dizer outra coisa senão isto.

3. Deduções complementares das premissas do método

Muitos outros problemas deveriam ser discutidos para fornecer um quadro completo e articulado do funcionamento da metodologia marxista no campo estético. Limitar-me-ei aqui, em seguida, apenas ao esclarecimento dos poucos pontos que já estão implícitos nas premissas de método expostas, ou que derivam diretamente dele e o fazem de complemento. Ilustrando-os, tratarei de indicar, caso a caso, o complexo problemático ou o contexto dos princípios aos quais essas deduções complementares se relacionam.

Já recordei, no final do § 2 do capítulo II, o “grande quadro histórico-sistemático” dentro do qual Marx, Engels e seus seguidores mais importantes sempre lidam com os problemas da arte e a “luta crítica em duas frentes” que necessariamente deriva dele para a metodologia marxista no campo estético: por um lado, contra “a ‘autonomia’ idealisticamente inflada da arte e da literatura”, por outro lado, contra a “identificação vulgar e mecânica de literatura e propaganda política”. O aprofundamento metodológico iniciado com as análises deste capítulo permite-me esclarecer melhor o que esta dupla luta implica.

Todas as formas de metafisicismo idealista ou paraidealista, começando com aquelas – mesmo refinadas – que pregam ou corroboram com o descolamento da arte do seu contexto social, o marxismo rejeita a todas sem rodeios. Lembre-se: nem todo idealismo tem como consequência direta efeitos estéticos de tipo formalísti-

co. Isso acontece principalmente quando, movendo-se por esquemas idealistas, apela-se à força motriz das ideias de tal modo que se perde facilmente de vista sua gênese. A forma então se torna algo separado; não é mais aquele componente que se junta em uma ligação dialética com toda a estrutura da obra, com seu para-si autônomo unitário. A funcionalidade dos achados formais não pode ser descoberta e trazida à luz se não em união com o conjunto dos componentes de onde resulta a obra de arte; caso contrário, tomados em si, os achados formais permanecem expedientes externos puros, complacências estetizantes sem alcance.

Metodologicamente exemplar a este respeito é a atitude assumida por Gramsci em relação à crítica de Croce. Convém precisar acima de tudo que a contraposição a Croce não nasce em Gramsci apenas no terreno da definição das tarefas da crítica em geral, como acontece quando (caderno do cárcere¹⁵) ele sugere a oportunidade de ter em conta, além dos valores poéticos ou na ausência deles, também os valores culturais:

Supondo que o princípio na obra de arte seja apenas o de buscar o caráter artístico, não se exclui de modo algum a busca de que massa de sentimentos, de que atitude em relação a vida circula na própria obra de arte. Pelo contrário, que isso seja admitido pelas correntes estéticas modernas, vê-se em De Sanctis e no próprio Croce¹²⁸.

E ainda melhor noutro lugar (caderno 23):

Parece certo que a atividade crítica deve ter sempre um aspecto positivo, no sentido de que deve salientar, na obra analisada, um valor positivo, que se não pode ser artístico, pode ser cultural e então o livro singular não valerá tanto – salvo em casos excepcionais – como os grupos de trabalhos colocados em série pela tendência cultural¹²⁹.

Justíssimas sugestões. Só que Gramsci não se atém a elas. O ponto central de sua intervenção é que ele bate contra o método crítico crociano. A distinção invocada por Croce entre poesia e não poesia, isto é, entre expressões de primeiro grau, autenticamente poéticas, e expressões de segundo grau, prosaicas ou retóricas, conduz a uma concepção da arte em que se torna decisiva a vitória dos rasgos de poesia, da genialidade de fragmentos individuais: “poesia serena” como “esfera de qualidade pura, sem o predicado de existência”, diz

128 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., III, p. 1793.

129 *Ibid.*, III, p. 2230.

Croce¹³⁰, a qual – sem se perder nos preciosismos e virtuosismos da “arte pela arte” ou no vazio da “poesia pura” – está fora de qualquer conexão precisa com a estrutura da realidade. Para a metodologia estética derivam dois efeitos de não pouca importância: uma proclamada “indiferença” em relação às “partes convencionais ou estruturais” da obra poética e, porque do “belo como belo não se dão distinções e divisões”, a aniquilação da validade estética dos “tipos de arte”¹³¹. Por certo Croce condena com palavras o fragmentarismo; mas em sua crítica prática, ao examinar Ariosto, Balzac, Manzoni etc., se comporta assim mesmo, com resultados que – especialmente no caso das obras mais grandiosas (a *Comédia* de Dante, o *Fausto* de Goethe, os romances de Tolstói) – provocam restrições e inconsistências graves.

O que, de fato, impede a crítica de Croce de cumprir sua tarefa até o fim? Gramsci responde: a incompletude do seu aparato, a errônea de seu método. As pretensões da estética idealística crociana (culminando na reivindicação do caráter de liricidade da arte) e os procedimentos da sua crítica (conduzida essencialmente “por fragmentos”) isolam cada ritmo poético da estrutura da obra na qual o ritmo se insere, impedindo de ver como e em que medida a estrutura se faz, também ela, de componente integrante e substância da qualidade artística da obra. Tomemos a famosa canção X do “Inferno” de Dante, tendo como tema o “drama de Cavalcante”, episódio muito problemático para “a tese de Croce sobre a poesia e a estrutura da *Comédia*”. Relativamente a Croce, as observações críticas dantescas de Luigi Russo, após, especialmente aquelas de Gramsci, colocam a questão sob uma luz diferente. Ao leitor – observa Gramsci – Dante fornece todos “os elementos para que o drama seja reconstruído, e estes elementos são dados pela estrutura”.

Dante não interroga Farinata apenas para “instruir-se”, ele o interroga porque ficou perplexo com a morte de Cavalcante. Ele quer que seja atendido o nó que o impede de responder a Cavalcante; ele se sente culpado diante de Cavalcante. O fragmento estrutural não é apenas estrutura, portanto, é também poesia, é um elemento necessário do drama que decorreu¹³².

130 B. CROCE, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* [1935], Laterza, Bari 1953, p. 12. (Publicado em português sob o título: CROCE, B. *A poesia*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1967.)

131 *Ibid.*, pp. 93 ss., 120 ss., 185 ss.

132 GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., I, p. 518

Naturalmente, Gramsci extrai conclusões que vão muito além do alcance do episódio examinado:

Sem dúvida, também a estrutura da obra tem valor de poesia. Com sua tese, Croce reduz a poesia da *Comédia* a poucos traços e perde quase toda a sugestão que procede dela. Ou seja, perde quase toda a sua poesia. A virtude da grande poesia é a de sugerir mais do que diz e sugerir sempre coisas novas. Precisaria, portanto, deixar claro que tal virtude de sugestão que emana do drama de Cavalcante emana a partir da estrutura da obra.

Na *Comédia*, não se encontram valores de arte (poesia) ao lado de valores não-poéticos, puramente estruturais; se encontram em vez disso “partes da estrutura que se tornam fonte de poesia”. Retirem estas e a poesia desaparece”. Mais do que isso Gramsci acrescenta: “Eu, escrevendo do Paraíso, cheguei à conclusão de que onde a *construção* é débil, débil também é a poesia”. Portanto, à pseudoatitude pró-desanctisiana adotada por Croce, ele contrapõe sem mais a verdadeira natureza da crítica de De Sanctis:

A crítica de De Sanctis é militante, não “frigidamente” estética, é a crítica de um período de lutas culturais, de contrastes entre concepções antagônicas da vida. A análise do conteúdo, a crítica da “estrutura” das obras, isto é, da coerência lógica e histórico-atual das massas de sentimentos representados artisticamente, estão ligadas a essa luta cultural: precisamente nisso parece consistir a profunda humanidade e o humanismo de De Sanctis [...]. Gosto de sentir nele o fervor apaixonado do homem partidário que tem convicções morais e políticas firmes e não as esconde e nem tenta sequer escondê-las. Croce consegue distinguir esses diferentes aspectos do crítico que em De Sanctis eram organicamente unidos e fundidos¹³³.

No centro do tipo de crítico marxista proposto por Gramsci está sobretudo essa exigência desanctisiana de proceder fundindo as duas coisas, “a luta por uma nova cultura, isto é, por um novo humanismo, a crítica do costume, dos sentimentos e das concepções de mundo com a crítica estética puramente artística no fervor apaixonado”; aliás, propriamente falando, não se trata nem mesmo de fundir coisas diferentes, mas de elaborar a crítica aos princípios, onde a fusão de cultura e crítica estética já foi produzida, onde eles já são a resultante vinda a ser com aquela fusão.

Igualmente contra o outro lado da questão, o sociologismo vulgar, há que se dizer algo a mais do que foi dito acima, muito ge-

133 *Ibid.*, III, p. 2188.

nericamente. Os princípios metodológicos que agora possuímos permitem-nos fazê-lo sem reservas. Do esclarecimento da relação entre estética e metodologia não se retiram consequências em uma só direção, em uma direção anti-idealística. Obviamente, a oposição à historiografia monográfica, ao isolacionismo da pesquisa, ao impressionismo lírico, à crítica por fragmentos, é, no marxismo, decidida, firme e total. Mas não menos total é sua rejeição, a sua recusa clara da extremidade oposta da alternativa (fundada em uma polaridade equivocada), isto é, da inclinação conteudística para a arte de propaganda, como tema político ou social; porque – e aqui vêm em nosso auxílio ensaios importantes de Lukács, *Schriftsteller und Kritiker*, já antes utilizado, e o posterior *Parteidichtung* (1945) – tal inspiração sociopolítica não é capaz de oferecer à metodologia marxista nenhum critério válido sobre o terreno da estética, se não o seu “fundamento universalístico e a apaixonada aspiração à objetividade”. Naturalmente, Lukács não exclui que a arte também possa ter um papel propagandístico; salienta apenas que “a pregnância eficaz de um manifesto ou de um verso de propaganda muitas vezes coincide casualmente com o autêntico valor pictórico ou poético”, enquanto a missão da arte é a de fazer com que a experiência individual do artista, nutrida do sumo de “toda a sociedade no seu movimento e nas suas transformações”, redunde em benefício da universalidade do efeito estético¹³⁴.

Para a estética marxista, o conteudismo representa um perigo ainda maior do que o formalismo. A incapacidade de valorizar adequadamente os componentes da obra de arte, pior, o privilégio unilateral de um componente (o conteúdo) sobre o outro (a forma) leva à subordinação ou ao cancelamento justamente do que na arte é mais específico, do que a torna arte. Aqui é negligenciado um princípio fundamental da atividade crítica no campo estético: a descoberta daqueles nexos formais internos à obra que, sozinhos, fazem da obra o em-si artístico buscado. Orientando-se em direção ao conteúdo abstrato, nos comportamos distraidamente, superficialmente, e em dois sentidos: contentamo-nos com generalizações categoriais que contrastam com a categoria da particularidade da arte, e subsumimos a estas generalizações fenômenos que são por natureza muito diferentes entre si. Daí vem um resultado distorcido; o

134 Cf. G. LUKÁCS, *Pártköltészet* (Poesia di partito), no seu vol. *Irodalom és demokrácia*, Szikra, Budapest 1947, pp. 113-4 (ed. alemã no seu vol. *Marxismus und Stalinismus*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1970, pp. 71-2; trad. in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino 1968, pp. 45-6).

crítico literalmente “não vê” – não pode ver – o que está diante dele. Se a sua tarefa é a de extrair do produto da arte a qualidade artística original, inimitável, que nele está presente, para este fim é necessário um esforço de penetração crítica interna nessa originalidade, não uma subsunção à generalidade do conhecido; caso contrário, o elemento original escapa. Já na vida cotidiana, quando duas pessoas fazem a mesma coisa, nem sempre a coisa feita é a mesma ou é uma coisa feita da mesma maneira; na arte, então, nunca é realmente assim. Quem estuda, digamos, a corrente do psicologismo literário na França entre os séculos 19 e 20, concentrando-se na vida das classes superiores, não pode, por analogia, colocar Proust no campo de Paul Bourget; quem estuda os reflexos sociais da literatura europeia do século 19 não pode confundir ou combinar Dickens com Octave Mirbeau (ainda que, este último, diga-se de passagem, no romance *Le journal d'une femme de chambre* dispara, por sua vez, palavras de fogo contra Bourget). A correta escolha de campo marxista exige que o crítico se posicione pelas realizações artísticas de Dickens contra aquelas do democrático Mirbeau, pelas realizações artísticas de Proust contra aquelas produzidas a partir do afeto pela aristocracia do dinheiro em Bourget. Em todo caso, ele se deve deixar guiar por uma investigação de natureza tal que, com base nos princípios da metodologia estética marxista, sejam postos em evidência, não conceitos sociais abstratos, como na ciência, mas descrições da unidade formal específica de cada obra determinada.

É certo que o esquematismo abstratamente conteudístico que domina na sociologia vulgar oferece a esta um terreno de manobra fácil. Devido à sua imprecisão, à multilateralidade de suas fontes, a seu contínuo prolongar-se e reproduzir-se, é difícil medir exatamente sua extensão. Certo é apenas isso: que ele sempre sofre as consequências de limites ideológicos e críticos de fundo. Por um lado, a proposição do causalismo, o seu ater-se rígido ao imediatismo dos efeitos das séries causais, converte-o em um legado transmitido do materialismo iluminista, que nem sequer os progressos materialísticos posteriores (Feuerbach, Černyševskij) são capazes de superar; por outro lado, as deformações do marxismo da Segunda Internacional, ainda que impregnadas de determinismo, pesam sobre ele. Assim, no lugar da concepção marxista relativa ao nexos dialético entre classe e indivíduo, para a sociologia vulgar vale o esquema de sua identidade mecânica; o pertencimento do indivíduo a uma classe opera aí deterministicamente, por necessidade insuperável, pois o elemento humano, subjetivo, espiritual, no qual a arte se baseia, acaba esmagando justamente os mecanismos anônimos operantes na sociedade. Típica é a atitude de

Plekhanov em relação a isso. Como e quão fundo o sociologismo permeia também a sua crítica se vê bem sempre que ele externa a convicção de que críticos antimaterialistas orientados em sentido sociológico, como Hettner e Brunetière, ajudam involuntariamente o materialismo histórico com a sua revelação do que no materialismo histórico seria o fim a ser provado: a “dependência causal” da arte da sociedade¹³⁵, depois, tema de seu ensaio homônimo de 1912-13. Mas Plekhanov é apenas um exemplo probatório entre muitos; a distância de Plekhanov de, digamos, Bukharin não é, aliás, muita; e formas de sociologismo incapazes de romper com aquele “tratamento sociológico da poesia”, tão caro a Bukharin, continuam a suceder mesmo mais tarde, durante o período stalinista (como provam as batalhas polêmicas da “corrente” referente à “Literaturnyj kritik”), e não apenas dentro das fronteiras da União Soviética.

Trata-se, é verdade, de uma questão antiga. Historicamente, Marx e Engels já convivem com os prenúncios do impor-se de fórmulas como “arte em tese” e “arte de tendência”, fórmulas que ambos rechaçam imediatamente, ademais da constatação da pequenez de suas realizações artísticas, já diretamente por princípio, devido à sua insustentabilidade teórica. Elas nascem a reboque da tentativa de refletir na arte os primeiros grandes movimentos de protesto anti-capitalista (revolta dos tecelões da Silésia etc.), com ecos também na literatura da época. Sem querer voltar aqui à polêmica surgida entre Herwegh e Freiligrath sobre o compromisso do artista, polêmica de “impostação puramente formalística” (visto que Herwegh defende sim a necessidade poética da “tendência”, mas uma tendência qual-

135 G.W. PLEKHANOV, *Kunst und Literatur*, hrsg. von N.F. Beltschikow, Dietz Verlag, Berlin 1955, p. 178 (trad. nos seus *Scritti di estetica*, aos cuidados de G. Pacini, Samonà e Savelli, Roma 1972, pp. 156-7). As duras críticas que em seu livro dirige a Černyševskij (ausência de uma teoria geral do saber, contraditoriedade das formulações, sua reduzida clareza, sua inconseqüência etc.: cf. G. PLEKHANOV, N.G. *Tschernschewskij. Eine literar-historische Studie*, J.H.W. Dietz, Stuttgart 1894, pp. 38 ss.) não impedem que algumas delas se voltem igualmente contra ele. A esse respeito, geralmente leva-se em conta que sobre a crítica do marxismo da Segunda Internacional pesam fortemente as dívidas contraídas com as generalizações sociológicas do positivismo francês, especialmente com Hippolyte Taine. As regras «De la méthode» de Taine expostas como conclusão do seu volume *Les philosophes français du XIXe siècle* (Hachette, Paris 1860², pp. 317 ss.) ele as transporta tais quais nos seus estudos de estética, *Essais de critique et d'histoire, Philosophie de l'art*, ecc. (Cf., per Plekhanov, la pref. di M. ROSENAL a *Kunst und Literatur*, cit., p. XXIII; S.H. BARON, *Plekhanov: The Father of Russian Marxism*, Stanford University Press, Stanford CA 1963, pp. 309-10; e também, para a influência de Taine sobre a crítica, P. MOREAU, *La critique littéraire en France*, Armand Colin, Paris 1960³, pp. 124-5).

quer), e sem sequer reabrir o longo e não resolvido debate no que diz respeito ao marxismo da Segunda Internacional¹³⁶, aliás, necessariamente irresolúvel por meio de seus princípios, detenhamos, por um momento, a atenção, com Lukács, sobre o único aspecto do problema que nos interessa aqui, o teórico-metodológico. Mesmo onde ele é tratado, como em Mehring, não sem sensibilidade para a estética, resolve-o, em realidade apenas através dos suportes da ética, a sublimação dos valores da arte em valores que transcendem a imanência. Nem Mehring é de fato “capaz de indicar concretamente o que é uma tendência em conformidade com os objetivos da arte”; tampouco ele se livra da irresolução entre os polos opostos das necessidades próprias da arte (“arte pura”) e da “arte da tendência”.

O limite dessa concepção – comenta Lukács – é a posição do problema da “tendência” como problema da relação entre arte e moral. O caráter subjetivístico e idealístico da “tendência” emerge então em primeiro plano: a “tendência” é uma instância ética, um dever (*Sollen*), um ideal que o escritor contrapõe à realidade; não tendência (no sentido marxiano) da mesma evolução social, tornada consciente no poeta, mas norma subjetiva que se pretende que seja observada a partir da realidade¹³⁷.

Mas, se em estética deve sempre prevalecer a objetividade imante ao produto da arte, nada das duas fórmulas mencionadas, “arte moderna” e “arte em tese”, permanece de pé. Na arte, segundo Engels, as “teses” só têm um valor quando decorrem – para fazer uso aqui de categorias estéticas hegelianas – de dentro da “situação” e da “ação” da obra; quando são teses da obra, não do autor que as projeta sobre a obra. E a “tendência” pode, quando muito, valer como um *analogon* suave da “arte em tese”, segundo a instância ética acima criticada em Mehring. Qualquer outra pretensão ao método que se oriente em direção às fórmulas da sociologia vulgar se desvia inevitavelmente do caminho.

Dois exemplos retirados da história literária podem ilustrar bem, um em oposição ao outro, o *impasse* criado pelas inconsistências do complexo problemático do qual estou falando. Um relaciona-se à sábia consciência crítica de Ibsen; outro à práxis literária insipiente de Dos Passos. Subjetividade e objetividade da obra de arte são sempre bem distinguidas em Ibsen. Ele tem claríssimo que os personagens de um drama vivem de sua própria vida, sem precisar de que – antes

136 Cf. *Tendenzkunst-Debatte 1910-1912: Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie*, hrsg. von T. Bürgel, Akademie-Verlag 1987.

137 LUKÁCS, *Művészet és társadalom*, cit., p. 118 (trad., I, p. 105).

excluindo isso – o autor os force com suas ideias e suas intenções. Imediatamente após as controvérsias despertadas pelos *Fantasmas*, escreve então para Sophus Schandorph, um intelectual do círculo de Georg Brandes:

Tenta-se tornar-me responsável pelas opiniões expressas por alguns personagens do drama. No entanto, não há em todo o texto uma única opinião, uma só enunciação por parte do autor. Pelo contrário, abstenho-me cuidadosamente. O método, o tipo de técnica que está na base formal da obra, proíbe por si, absolutamente, que o escritor se intrometa nas falas. Minha intenção tem sido a de despertar no leitor a impressão de viver, no decorrer da leitura, um corte de realidade. Contudo, nada contraria mais essa última intenção do que a introdução de opiniões do autor no diálogo¹³⁸.

Quando, depois, um crítico inglês lhe pergunta com toda seriedade o que ele imaginava que aconteceria com a senhora Alving depois da descida das cortinas em os *Fantasmas*, “Ibsen riu”, recorda o crítico, “e com seu modo de pronunciar arrastado, melífluo e premeditado, disse: “Não sei. Cada um deve descobrir por si só. Eu jamais sonharia em decidir uma questão tão difícil ...”¹³⁹.

Se agora comparamos o destaque superior de Ibsen com a práxis combativa de Dos Passos, percebemos imediatamente o que há de errado com a última. De combativo, expoente progressista do epílogo extremo da *beat generation*, ele trabalha com a intenção de carregar o “protesto radical”, mas apenas individualístico, diretamente no plano da sociedade, de um modo que Alfred Kazin descreve da seguinte forma:

O protagonista de sua obra é agora a sociedade, aquela sociedade que é vítima da dor e do sentido imanente de condenação da qual os individualistas da geração transviada haviam sido até então as vítimas solitárias. Para ele, a geração transviada se torna todas as gerações transviadas, desde o início, e em diante, da era moderna na América; todos aqueles que se sentiam perecendo no fogo da guerra ou lutando nisso pelas frentes geladas do capitalismo moderno¹⁴⁰.

Em *O grande capital*¹⁴¹, terceira e última parte da trilogia dos

138 Lettera da Roma del 6 gennaio 1882, in IBSEN, *Vita dalle lettere*, cit., p. 108.

139 *Ibid.*, pp. 110-1.

140 A. KAZIN, *On Native Grounds* [1942], que da trad. De M. Santi Farina, *Storia della letteratura americana*, Longanesi & C., Milano 1952, p. 430.

141 DOS PASSOS, J. *O grande capital*; introdução de Alfred Kazin; tradução de Marcos

EUA (1931-1936), onde figura também um retrato diferenciado do economista Thorstein Veblen (com sua “tendência a apoiar os trabalhadores em vez da classe exploradora”), os rasgos abertamente revolucionários do episódio da reunião de Mary French, com Ben Compton, ou as páginas das seções documentaristas, como aquelas sobre a carreira de Henry Ford, contêm requisições anticapitalistas tão fortes de fazer empalidecer qualquer naturalismo positivista à Zola. Tanto mais sensível aparece o seu limite, quanto mais as seções documentaristas estão – também estruturalmente, em termos literários – fora do contexto narrativo, como seções isoladas; os requisitórios intervêm então do exterior, sem formar componentes orgânicos do desenvolvimento interno da história. Mesmo Kazin, que também exalta sem razão a “força” – “aquela força da arte, que sabe soldar juntamente tantas vidas e fazê-las viver tão intensamente, enquanto desfilamos adiante” – desgostoso, deve admitir do conjunto do romance: “mas para o resto é uma hecatombe brilhante, é um dos romances trágicos mais frios e mais mecânicos que existem”¹⁴².

Enfim, o problema relativo à autonomia da estética não se resolve por qualquer uma das duas vias alternativas em discussão, nem pela via idealística, nem pela sociológica, mas apenas graças ao “*tertium datur* da solução dialético-materialista” oferecida pelo marxismo. Esta consiste precisamente nisso: que, enquanto são recusados com veemência os falsos extremos em que se encontra a teoria estética da Segunda Internacional, a “arte pela arte” (formalismo decadente) e a “arte em tese” (propaganda, agitação), ao mesmo tempo, atribui-se ao reflexo artístico a tarefa de desvendar a dialética de fenômeno e a essência implícita na realidade objetiva. É claro que toda vez que se fala de objetividade para a arte, fala-se dela como de uma determinação especificamente artística, dotada com a observância de todas as normas que a arte requer. Primeiro, entre estas, está a personalidade do autor. O processo subjetivo que conduz à realização possui uma dinâmica desejada, impressa, dirigida pela personalidade do autor. Refletir significa e exige o olhar de certo modo para uma certa coisa, segundo certa perspectiva. Como o pintor retrata um vaso ou um rosto de cima ou de baixo ou de perfil, assim o romancista apresenta com simpatia, antipatia, indiferença, etc. seus personagens. Até mesmo o mais “objetivo” dos autores – o autor que mais crê ser assim – inevitavelmente pinta a representação de traços ou tonalidades particulares, que se distinguem em relação àqueles destacados por

Santarrita. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

142 *Ibid.*, pp. 450-1.

outros autores. O resultado final assinala e consagra (“aura”) a originalidade da escolha; referindo-se a Lenin, mas num sentido que não comporta nada de ideológico, Lukács fala do efeito assim obtido como de uma “natureza partidária da objetividade”¹⁴³. Naturalmente, a única partidariedade imaginável para a arte é aquela conectada à sua imanência e ao que essa imanência por si revela. Ela não é outra coisa senão o reconhecimento de que a natureza processual da realidade objetiva, tanto natural quanto social, tem em si uma direção de desenvolvimento; que a arte, refletindo a realidade, também reflete seu processo imanente, acentuando-o; que nesse contexto, portanto, partidariedade significa “exclusivamente a tomada de posição em relação ao mundo representado que ela toma forma na obra com meios artísticos”¹⁴⁴.

No centro da teoria marxista do reflexo estético passa então aquela instância peculiar de objetividade do marxismo, para o qual o reflexo da realidade objetiva não apenas não exclui, mas antes envolve uma tomada de posição da parte. Do mesmo modo que Lenin considera partidária a “objetividade intensificada” do materialismo histórico, o reflexo que tem lugar na arte intensifica a realidade apreendida. Por isso, a verdadeira substância ideal de toda obra de arte, Lukács vê expressa na “luta” pela conquista, por parte do criador, daquilo que lhe parece como esteticamente significativo, imprescindível para o efeito artístico:

Assim, a realidade refletida e plasmada pela arte, tomada como um todo, implica desde o primeiro momento, já uma tomada de posição em face das lutas históricas do presente em que vive o artista. Sem essa tomada de posição não seria possível tomar por objeto do trabalho artístico, como característica particular, precisamente esse e não outro momento da vida¹⁴⁵.

Isso se aplica, compreende-se, para todo tipo de arte, tanto a literatura como o teatro, a pintura como a música; tanto para a efu-

143 LUKÁCS, *Művészet és társadalom*, cit., p. 158 (trad., I, p. 162). Para a referência lukacsiana a Lenin, cf. VI. LENIN, *Sull'arte e la letteratura*, Ed. Progress, Mosca 1977, p. 62 (= *Opere complete*, cit., I, p. 412); sobre esse sentido específico de «partidariedade», cf. também, de LUKÁCS, *Tendenz oder Parteilichkeit?* [1932], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 29-34; *Friedrich Engels als Literaturtheoretiker*, cit., pp. 70-1 (rist., pp. 522-3); e as passagens do volume sobre *Besonderheit* que cito aqui em seguida.

144 LUKÁCS, *Über de Besonderheit als Kategorie des Ästhetik*, in *Probleme der Ästhetik (Werke, Bd. 10)*, cit., p. 710 (ed. ungherese, *A különösseg ecc.*, cit., p. 243; trad., p. 185). (LUKÁCS, G. *Introdução a uma estética marxista*. Maceió: Instituto Lukács, 2018.)

145 *Ibid.*, pp. 712-3 (ed. húngara, p. 246; trad., pp. 187-8).

são lírica na poesia como para a concentração de um retrato, seja ele pictórico ou musical.

De fato – continua Lukács – todos os traços do homem, mesmo que representado isoladamente, carregam em si os traços de seu destino, de suas relações com os homens que o cercam, do êxito das tendências que movem sua vida interior. Assim, todo artista, tomando como sujeito – direta ou indiretamente – os destinos dos homens, também deve tomar posição diante deles; basta fazer referência aos retratos de Rembrandt¹⁴⁶.

“Partidariedade da arte” e “arte em tese” ou “de tendência” não são, portanto, a mesma coisa. Diferenciam-nas os distintos graus de imanência de sua relação com o objeto: este último, que na estrutura objetiva do real – do real artístico – se insere como idealidades provenientes de fora; a outra, que está de acordo com as leis do desenvolvimento, orientadas em certa direção, na qual se funda a estrutura do real artístico. Disso decorre que, em todo reflexo artístico exitoso, partidariedade e objetividade se correspondem reciprocamente e tendem, em última instância, a se sobrepor, a coincidir entre si.

Quero mencionar brevemente aqui ainda, concluindo, duas outras deduções finais da premissa do método. A primeira, diz respeito à questão do método em relação ao “meio homogêneo”, introduzo-a apenas para mostrar que deve ser posta de lado imediatamente. Há também uma razão para que todas as investigações metodológicas anteriores tenham sido sempre conduzidas em um sentido geral. A metodologia geral da arte não conhece aspectos ou traços de investigação específica dependendo da especificidade das artes. O que a crítica de cada arte deve fazer especificamente, como ela deve adaptar a essa arte o que é prescrito em geral, a metodologia não pode se pronunciar sobre isto. Como esfera da generalidade dos princípios, permite-se que – respeitando os princípios gerais – a crítica de cada arte individual ou de cada grupo de artes subsumíveis sob um único meio homogêneo conduza, dentro desse meio, a tarefa metodológica requerida, sem, contudo, que isso jamais equivalha à reivindicação de uma metodologia específica própria. (Veremos mais adiante quais consequências negativas, formalistas, se introduzem na crítica por tal alegação.) Serão possíveis, quando muito, sugestões indiretas, transversais, como acontece quando, digamos, duas artes diferentes (arquitetura e escultura, escultura e pintura, literatura e música) contribuem conjuntamente para um mesmo fim, ou quando uma mesma sugestão de método, por analogia, pode ser aplicada a várias artes.

146 *Ibid.*, p. 715 (ed. húngara, p. 250; trad., p. 190).

Muito mais atenção merece ao invés, metodologicamente, um segundo ponto, sobretudo porque há frequentes mal-entendidos. Refiro-me aos questionamentos malfeitos sobre o papel da técnica e sobre as influências do progresso tecnológico na arte. Acerca da técnica, com razão, não disse nada até agora, senão – rapidamente – pelo aceno inicial no âmbito da definição do quadro estrutural da obra de arte. Ali, falando do em-si da obra como já realizado, omitiu-se a referência ao corolário óbvio que toda realização implica como necessidade uma práxis realizável, a mediação de um procedimento técnico adequado; e foi possível fazê-lo sem prejuízo, porque – como foi explicado lá – tudo o que tem relevância na arte, tudo o que diz respeito à forma artística, pertence intrinsecamente às categorias da estética. A técnica não é uma categoria estética, nem se deixa dominar pela estética como disciplina. Certamente, possui também certas inter-relações com a estética, mas extrínsecas, não de tipo imanente. Esta poderia ser definida brevemente como o conjunto de procedimentos por meio dos quais a forma é expressa. Pressupõe, portanto, que a forma já seja alcançada; não entra como fator constitutivo do processo da criação artística.

O valor artístico de uma obra – o sociólogo Arnold Hauser já o apontou – não depende da natureza do meio técnico empregado pelo artista, mas exclusivamente do modo como ele o emprega¹⁴⁷.

Daí não somente a diferenciação de forma e técnica, mas – ponto polemicamente focado por Gramsci e Lukács nos comentários ao *Lehrbuch* de Bukharin – também seu contraste de princípio no que diz respeito à sua essência (embora, naturalmente, na concretude do produto artístico subsista um intercâmbio fecundo entre eles). Se a técnica tem uma tendência inerente à universalidade e insubstituibilidade, a particularidade (*Besonderheit*) da forma como categoria estética não permite generalizações, toda pretensão generalizante esbarra no princípio de que a forma é sempre forma de um conteúdo determinado (e, portanto, provoca, tendencialmente, o efeito negativo de transformar o estilo de alguma uma maneira); se a técnica, cujo desenvolvimento se ressent profundamente do desenvolvimento da ciência, requer – assim como esta última – aprendizagem e permite transmissão, a forma não pode

147 A. HAUSER, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna* [1958], trad. di G. Simone, Einaudi, Torino 1969, p. 273. (Publicado em português sob o título: HAUSER, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.)

ser aprendida nem transmitida; se o desenvolvimento técnico-científico conduz a aperfeiçoamentos contínuos, a perfeição artística não se desenvolve paralelamente e um desenvolvimento técnico superior não afeta a perfeição das obras pertencentes a uma fase tecnicamente inferior (Giotto não é “aperfeiçoado” por Raphael, nem Raphael por Cézanne ou Picasso); de um modo geral, se a técnica se torna tanto mais perfeita quanto mais se destaca do mundo humano, quanto mais se desantropomorfiza (pense-se nas consequências da passagem do mundo mágico primitivo para o artesanato, e depois do artesanato para a indústria moderna), a forma artística permanece antropomorfizante por princípio, permanece sempre inevitavelmente ligada ao reflexo do mundo humano.

No entanto, para além da técnica, os principais equívocos, relativamente ao problema da influência sobre a arte e sobre a crítica da arte, nascem do progresso tecnológico. Não se sabe muito bem em que sentido as novas tecnologias ofereceriam uma vantagem no campo artístico ou um subsídio no campo crítico. Nem a arte nem a crítica que lhe diz respeito melhoram com a sua contribuição. Da diversidade da arte no que concerne ao problema acabamos de falar; mas isso também se aplica à crítica. As tecnologias são meios simples, a crítica é um método; os meios se aplicam de fora para um conteúdo, o método é a forma interna de organização de uma cultura. Mediante o recurso à mediação tecnológica cada vez mais frequente produzem-se, do ponto de vista crítico, repetidos equívocos, concatenados entre si; o essencial é confundido com o extrínseco, o permanente com o efêmero. Não podemos jamais confundir dois aspectos distintos do progresso: os achados tecnológicos de caráter instrumental (novas técnicas arquitetônicas, novos instrumentos, novos equipamentos para a produção de imagens, etc.), que são parte do avanço tecnológico geral favorecido pelo desenvolvimento da civilização capitalista, da *Zivilisation* à Tönnies, com – do lado oposto – as supostas repercussões positivas deste desenvolvimento sobre o nível dos resultados artísticos. Na história da arte, os primeiros têm realmente um lugar influente; Jameson, na esteira de Adorno, lembra, por exemplo, “a dimensão tecnológica da história musical: isto é, a dos instrumentos musicais, que estão em uma relação ambígua de causa e efeito com o desenvolvimento das obras e das formas”¹⁴⁸. E o mesmo poderia

148 F. JAMESON, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton University Press, Princeton NJ 1971, che cito nella trad. di R. Piovesan e M. Zorino, *Marxismo e forma. Teorie dialettiche della letteratura nel xx secolo*, Liguori, Napoli 1975, p. 27. (Publicado em português sob o título: JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.)

ser dito para o aparecimento de variações técnicas em outras artes, como a pintura a óleo na arte figurativa ou o uso do componente sonoro no cinema. Por toda parte o progresso põe à disposição da arte novos instrumentos, por toda parte determina uma ampliação do campo de experimentação.

Contudo, ainda que permaneçamos apenas neste terreno, que não toca o verdadeiro núcleo do problema, a armadilha da mercantilização, da “indústria cultural” no pior sentido da frase (o denunciado sem descanso por Adorno), situa-se imediatamente ao virar da esquina. Já sabemos que o marxismo identifica uma relação inversamente proporcional entre o desenvolvimento do capitalismo e o desenvolvimento da arte. O valor artístico em geral não só não extrai vantagem dos progressos da tecnologia, mas estes muitas vezes o afetam gravemente, correndo o risco de ser comprometido; tudo o que, mais uma vez, os estratagemas tecnológicos asseguram tem êxito, na maioria dos casos, artisticamente impróprio, incapaz de elevar-se ao nível da forma estética; ou, dito de outra forma, um êxito do ponto de vista técnico não assegura de todo um êxito do ponto de vista artístico, quando não tem antes certamente um êxito menor. Pense-se em como as manipulações industriais facilitam nivelamentos, uniformizações, generalizações estéreis, imperfeições de todo tipo, isto é, precisamente o que de pior pode acontecer para a preservação e a defesa da originalidade da arte; o que é posteriormente comprovado, se nos dirigimos até as tecnologias atuais, desde o espalhafato daqueles que Janet Wasko chama – tratando do cinema de Hollywood – “os ‘mitos’ da era da informática”¹⁴⁹.

Tanto positiva quanto negativamente, lamentavelmente, perdura há muito tempo na estética uma supervalorização geral do papel que desempenha a técnica. As ideias a respeito de Adorno e sua escola, bem como – e ainda mais – o caminho tomado por Benjamin com *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), o marxismo não pode senão considerá-las unilaterais, enganosas. Os enganos nascem precisamente do fato de que, superestimando o papel da tecnologia, atribuindo-lhe um peso despropor-

149 J. WASKO, *Hollywood in the Information Age: Beyond the Silver Screen*, Polity Press, Cambridge 1994, pp. 249-52 (cit. por M. WAYNE, *Marxism and Media Studies: Key Concepts and Contemporary Trends*, Pluto Press, London/Sterling VA 2003, p. 67). Como marxista, Wayne se coloca sem meios termos por parte das «forças teóricas e práticas de resistência» no domínio do desenfreado capitalismo imperante, fundamentando-se pela sua crítica na metodologia marxista: «a melhor metodologia», a seu entender, para quem está à procura de «instrumentos de explicação das *mídias* e da cultura, que vão realmente às raízes do porquê as coisas são como são» (*ibid.*, pp. 3-4).

cional, as teorias estéticas relacionadas sofrem um condicionamento e saem distorcidas.

Ele sabe – escreve Adorno a Benjamin em 18 de março de 1936, imediatamente após o lançamento do famoso ensaio de Benjamin, no qual se define o desaparecimento da “aura” devido àque-la tecnologia de segundo grau para a arte chamada reproduzibilidade mecânica – que o tema da “liquidação da arte” foi por muitos anos a base de meus estudos estéticos e que a minha adoção enfática da primazia da tecnologia, sobretudo na música, deve ser entendida estritamente nesse sentido e naquele da sua segunda técnica¹⁵⁰.

Na realidade, o problema não consiste em saber se a reproduzibilidade é para a arte um traço positivo ou negativo, se o desaparecimento da aura (ou seja, da autenticidade do *hic et nunc* da obra) deve ser aprovado ou rejeitado; entre outras coisas, qualquer que seja a posição tomada a esse respeito, o progresso tecnológico segue seu curso, sem que as controvérsias que o cercam o perturbem minimamente. O problema consiste em saber se ela influencia o resultado e o crivo estético. A resposta soa como um categórico não. Repito o que foi dito muitas vezes acima: a tecnologização de cada processo com um propósito artístico não altera sua estrutura intrínseca. Quando ocorre a reprodução, o em-si artístico do produto da arte já está implementado. Das duas, uma: ou dentro dos processos tecnológicos permanecem operantes as leis da criatividade estética, e então, quando isso acontece, a objetividade da arte criada segundo essas leis mantém a predominância; ou, caso contrário, não se trata mais de arte, e então nem sequer o problema se põe mais. Somente no contexto de uma discussão que não se refere à estética, mas ao efeito social da produção artística sobre o público de massa, isto é, no seio da receptividade da arte (para a qual aqui se reservam as breves palavras do capítulo V), a questão pode efetivamente ressurgir do seu ponto de vista sociológico.

150 Citado por TH.W. ADORNO, *Letters to Walter Benjamin*, em *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*, com prefácio de F. Jameson, Verso, London 1980, p. 121. Jameson menciona precisamente os limites das formulações de Benjamin, influenciadas por Brecht e muito idealizadoras, ao apresentar sua correspondência com Adorno: «It is clear that Benjamin, following Brecht, tended to hypostasize techniques in abstraction from relations of production, and to idealize diversions in ignorance of the social determinants of their reproduction» (*ibid.*, p. 107).

IV - Princípios marxistas de história e crítica das artes

Procuramos até agora iluminar um pano de fundo para a crítica marxista no que se refere à arte. A atualização dos delineamentos de uma estética que se funda nos princípios do marxismo e domina a partir deles os critérios metodológicos de fundo é, sem dúvida, pressuposto indispensável para a criação de uma crítica marxista consciente e responsável como um todo. Porém não é, naturalmente, ainda a crítica mesma. Esta não se ocupa de problemas estéticos e metodológicos, mas sim da análise de obras de arte. É com a passagem para esse estágio posterior do processo analítico que se verificam a correção e a coerência das suas operações. Enquanto as questões da linguagem relativas às artes individuais permanecem dizendo respeito apenas aos especialistas, insere-se por direito no âmbito da crítica a discussão dos pontos em que a crítica está para a obra como crítica: onde, isto é, através de seus meios, os princípios estético-metodológicos gerais são empregados, postos em ato, feitos valer pela análise de casos concretos, de obras de arte concretas, únicos referentes objetivos verdadeiros do compromisso do seu trabalho.

1. O crítico diante da obra: seleção da qualidade de arte e juízo de valor

Em termos de teoria e metodologia, se nos servirmos da terminologia filosófica usada acima, podemos resumir sinteticamente com essa fórmula a tarefa da sondagem atribuída ao crítico: ele se encontra diante do mundo em si de um produto, a obra de arte (para-si que se apresenta sob a forma de um em-si), do perscrutar e examinar com vista à seleção de sua qualidade peculiar de arte.

Obviamente que, precisamente como crítico, ele não se move ao acaso. As linhas diretivas de seu comportamento são ditadas, sobretudo, pelo que prescrevem os princípios de teoria e metodologia a partir dos quais se move o crítico marxista. Mas o que significa aqui prescrever? Certamente, toda prescrição implica que se reconheça que, para o cumprimento de determinados resultados, existem regras a ser respeitadas. Uma vez que, sabemos, a estética exclui categoricamente toda normatividade do tipo científico-gnosiológico, as regras serão aqui consideradas no sentido de que vigora sempre para a crítica da arte, como para a própria arte (em razão da função mediadora existente nela da categoria do particular), uma grande elasticidade não normativa de sua aplicação; que a crítica mantém sempre, através das regras daquela liberdade de movimento, aquele caráter “móvel” e “versátil” já reconhecido por todos ao crítico Engels (“um modelo metodológico insuperável”, no julgamento de Lukács); sobretudo, que por nenhum motivo no mundo ela pode pretender se colocar de um ponto de vista alternativo ao dos autores criticados ou, muito menos, intervir sugerindo aos autores, a cada vez, o suposto direito de fazê-lo.

Em comparação com o objeto que está diante de si, o crítico tem plena liberdade de escolha acerca do modo de como tratá-lo. Uma vez feita essa escolha, a modalidade de tratamento condiciona a orientação do processo crítico e a compreensão dos significados que, imanentes ao objeto, o processo crítico visa desvelar. Nem do lado subjetivo, nem do lado objetivo, no entanto, estamos jamais na presença de um processo retilíneo. Não do subjetivo, já que perigos de desvio cercam o crítico por todos os lados e é necessário que ele se observe constantemente, adotando a cada vez as melhores medidas que o caso requer. Mas, mesmo objetivamente, os significados da obra se desdobram por si. O imediatismo do que é oferecido na linguagem da arte muitas vezes oculta o verdadeiro núcleo da representação; o núcleo representativo por avaliar muitas vezes não é o que, ou não é como, superficialmente se apresenta, ou se apresenta diversamente segundo as circunstâncias: formas de linearidade aparente, de plano lírico, podem também ser o produto de tragédias históricas complexas. Em todo caso, não é a mesma coisa se, digamos, o crítico literário tem diante de si a tragédia clássica ou a lírica de períodos tardios. Na *Antígona*¹⁵¹, Sófocles permite que as “potências substanciais” em conflito adquiram por si só a nitidez dramática; mas se tem de

151 SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana - Édipo Rei - Édipo Em Colono - Antígona* – Volume 1. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.

fazê-lo com um poema como *Hermann und Dorothea*, então as coisas se complicam enormemente. O “estilo weimariano”, classicista, de Goethe se impõe apesar da problemática já surgida na vida burguesa moderna, mas seria simplista exaltar nele – como fazia Schiller – a “beleza pura da forma”; na realidade, por trás dessa bela forma já está o *pathos* da luta pelo reconhecimento dos direitos humanos, o dos versos em que mais ressoa o eco dos grandes revolvimentos revolucionários franceses.

Até mesmo dentro de um gênero literário próprio aparecem, em diferentes períodos, níveis diversíssimos da objetividade representada. Tanto o romance do século 18 quanto o do século 19 nos apresentam quadros puramente objetivos dos confrontos de seus protagonistas com as adversidades do mundo; mas se no século 18 o quadro resultante tem um caráter ainda ingênuo, imediato, espontâneo, de corte novelístico, no século 19 ele torna-se cada vez mais elaborado, intrincado acerca dos desenvolvimentos, romanesco no sentido literal do termo. Qualquer um que procedesse homologando todos os resultados, negligenciando suas variantes, perderia de vista, criticamente, nas obras examinadas, os motivos que as ditam e o impulso que as anima.

São os princípios de método que mantêm ou levam as análises críticas para dentro de sua diferença profunda. Ao passo que reconhecem plenamente o direito do crítico à máxima liberdade de movimento, à elasticidade na aplicação das regras, esses princípios sancionam, embora isso não signifique arbitrariedade sem leis, pois liberdade e elasticidade de crítica devem ser exercidas com base e no quadro de esquemas de juízos não pluralístico-relativistas. É legítima, por uma questão de clareza, para tornar mais compreensível o contexto problemático em questão, uma comparação com o exibido por disciplinas semelhantes. Nas ciências do conhecimento e do agir prático, especialmente na sociologia, o formalismo metodológico exasperado segue muitas vezes de mãos dadas com o agnosticismo e o relativismo gnosiológico (neokantismo, positivismo, filosofia de vida etc.), terminando por conduzir, devido à demasiada ânsia por “pureza”, a uma dissolução da objetividade dos resultados ou, pelo menos, comprometendo-os. Max Weber certamente elimina da sociologia os julgamentos de valor; na estética, isso seria impossível, porque precisamente a formulação desse tipo de julgamento constitui a finalidade essencial, o ponto de chegada em que todo o desenvolvimento do processo crítico culmina.

É necessário entrar um pouco mais em detalhe aqui sobre a delicada questão que a crítica marxista tem à sua frente quando

se trata da natureza dialética da relação entre absoluto e relativo no estabelecimento do conceito de valor, naturalmente, sem a menor pretensão de esgotá-la. Menciono isso apenas na medida em que diz respeito à generalidade de seus traços, em uma variedade de significados, aplicações, nuances, etc. que vão desde um extremo da história de vida dos seres humanos em sociedade, elevando-se até às esferas superiores, como a ciência econômica, as ciências sociais, a estética, a ética, etc., onde entra em campo, centralmente, seu impacto com o tema dos valores. Como categoria, o valor encontra sua gênese já no terreno da economia. Economicamente falando, todo trabalho, de alguma forma intencionado, tem como seu efeito necessário algum tipo de valor (valor de uso, valor de troca), cuja propriedade específica reside nisso: que sua função é ao mesmo tempo a base para toda posição alternativa humana, isto é, para o desdobramento de valores não econômicos (ou não mais apenas econômicos), dialeticamente conectados uns com os outros, conforme argumentado pela teoria marxiana. Pertence de fato à natureza do método dialético, bem como às convicções pessoais de Marx, que no âmbito do ser social o elemento econômico (as legalidades econômicas objetivas) e o extraeconômico convertem-se continuamente um no outro, a saber, estão em interação recíproca. Quanto mais a sociedade se socializa, tanto mais seus processos constitutivos, ideais e materiais mostram uma coexistência incidível. Prova-o melhor justamente a análise marxista do duplo significado que tem em si a categoria do valor. Esta, por um lado, surge e se desdobra antes de tudo em correlação com o crescimento objetivo das forças de produção; mas, por outro lado, enquanto valor social (ideal em geral), evoca tipos de alternativas qualitativamente novas não mais dominantes apenas em termos econômicos. Todas as objetivações superiores dependem disso. A transição do ser humano biológico ao ser humano social implica, de fato, por si, como momento categorial dominante, o aparecimento de fatores axiológicos, isto é, uma práxis caracterizada pela exigência de optar por escolhas alternativas em vista da realização de finalidades desejadas. E já que o agir concreto humano encontra-se sempre em face dessas alternativas, na verdade, ante um horizonte de alternativas continuamente em mudança, potencialmente infinito, a concretização de suas escolhas sucede de novo a cada vez com a escolha de finalidades, cujos valores são a resultante das forças em movimento de uma situação histórica dada, dos seus encontros e confrontos, dos conflitos sociais etc.; portanto, não é absolutamente o êxito irracionalístico de um relativismo sem princípios.

Com procedimentos que estabelecem provisoriamente como

critério o confronto exasperado de escolhas relativistas, como é o caso da sociologia de Mannheim, o marxismo não tem nada a ver com isso. O papel atribuído por ele para a dialética leva a uma direção diametralmente oposta. Pela via do caráter dialético da própria objetividade real, nenhuma relativização crítica do conhecimento pode ser radicalizada até o ponto de anular a sua relação com a absolutez.

A dialética, como Hegel já explicava – e Lenin recorda-o –, *inclui em si* os elementos do relativismo, da negação, do ceticismo, mas *não se reduz* ao relativismo. A dialética materialista de Marx e de Engels contém em si, incontestavelmente, o relativismo, mas não se reduz a ele, ou seja, admite a relatividade de todo o nosso conhecimento, não no sentido da negação da verdade objetiva, mas no sentido da relatividade histórica dos limites da aproximação do nosso conhecimento com essa verdade¹⁵².

Relativo e absoluto formam nesse sentido, de acordo com o marxismo, polaridades interconectadas, tendentes a converter-se um no outro, uma vez que – enfatiza-o posteriormente o Lenin dos *Cadernos filosóficos* – “na dialética (objetiva) também a diferença entre relativo e absoluto é relativa. Para a dialética objetiva *no* relativo *existe* o absoluto”¹⁵³. Certamente em estética o valor tem por sua natureza uma especificidade irreduzível, não facilmente verificável, de modo a ter posto imediatamente em dificuldade os primeiros esforços do marxismo orientados em direção ao seu esclarecimento, causando por exemplo, sobre este ponto, infinitas controvérsias entre Plekhanov e Lunatscharski¹⁵⁴. As razões estão precisamente na natureza específica do valor estético. Este é uma qualidade, não uma quantidade; não é algo quantificável, generalizável, mas, pelo contrário, é algo único, a qualidade de uma obra de arte única peculiar e de nenhuma outra. O desempenho introduzido pelos críticos na determinação do valor de uma obra de arte consiste precisamente nisso, que com ela se estabelece que o objeto artístico definido cessa de ser qualquer objeto entre objetos, diferenciando-se dos outros não por algo de quantitativo a mais ou a menos, mas pela metamorfose qualitativa que muda seu *status*, transforma-o em algo diferente, eleva-o

152 LENIN, *Sull'arte e la letteratura*, cit., p. 41 citação, com tradução diversa, do cap. II di *Materialismo ed empiriocriticismo*, in LENIN, *Opere complete*, cit., XIV, p. 133). (Publicado em português sob o título: LENIN, v. I. *Materialismo e Empiriocriticismo: Notas Críticas Sobre uma Filosofia*. Lisboa: Edições Avante-progresso, 1982.)

153 LENIN, *Quaderni filosofici*, cit., p. 363.

154 Cf. PLECHANOW, *Kunst und Literatur*, cit., pp. 292 pp. (trad., pp. 231 pp.).

no plano estético do valor da arte.

Essa metamorfose, essa transcendência além da essência coisal, Marx já a revela claramente em seus extratos da estética de Vischer, centrados principalmente nas “relações entre a natureza física das coisas e seu significado estético”¹⁵⁵: daí resulta evidente como este último “não constitui qualquer propriedade natural do objeto” e, como em geral, a “materialidade não contém sequer um átomo do que é chamado de beleza”. “O belo existe apenas para a consciência”, Marx deixa claro diante de Vischer; implicando que “é uma necessidade do belo que o observador esteja ali disposto” e que a ‘beleza é, portanto, uma propriedade humana, mesmo quando aparece como propriedade das coisas, como ‘belo por natureza’. O que não significa que o estético seja um elemento subjetivo”: não sendo aliás subjetivo nem mesmo o valor das mercadorias, apesar de que não se encontra objetivado nelas como realidade física natural. Mas na estética a coisa é ainda mais evidente:

O valor é uma relação social objetiva. Precisamente assim também o valor estético do objeto possui seu núcleo objetivo, apesar de que ele não pode ser encontrado em um laboratório químico ou por meio de uma análise matemática.

Estruturalmente, o sistema do juízo de valor de ordem artístico resulta para a crítica desde o corolário dos pressupostos estéticos e metodológicos já conhecidos por nós. A imanência da arte faz com que ela não reconheça fora de si outros valores. Melhor que qualquer outro produto da atividade humana, o produto estético mostra que é capaz de, com criatividade, criar valores, cuja autonomia – tal como a autonomia de valores éticos – é afastada de qualquer condicionamento externo preconcebido, de todas as alegadas escalas axiológicas ditas “naturais”, construídas em ordem descendente, de cima (dos valores metafísico-religiosos assumidos como altos) para baixo da objetividade material; pois precisamente a objetividade da arte contém em si todos os outros elementos – incluindo os valores, altos ou baixos que sejam – como elementos já interiorizados, já sublimados à condição de valores da arte. O que faz também a ética em seu campo.

Conforme o duplo sentido de *καλόν* (nobre e belo juntos) na ética de Aristóteles, a máxima proximidade entre ética e estética encontra-se precisamente na doutrina dos valores. Só que o seu estatuto e as suas consequências não são nos dois casos os mesmos. Ambos, transcendendo a esfera econômica, valores éticos e valores estéticos,

155 Cito aqui e em seguida de LIFSCHITZ, *Karl Marx und die Ästhetik*, cit., p. 418.

têm, antes, em comum, o pertencimento à esfera da axiologia; mas como, dentro da esfera, pertencem a diferentes classes de valor, sua gênese, sua natureza e seu destino histórico também resultam diferentes. Os valores éticos são valores porque sua objetividade e sua historicidade estão em função do desenvolvimento global da sociedade; eles nascem quando a sociedade os necessita e estabelece sua exigência, evoluem com a evolução da sociedade. Seu contexto torna-se visível através da história em relação direta com aqueles que são, de tempos em tempos, os interesses e ideais das classes dominantes. Como constam nesse domínio, os valores em questão são absolutos; são impostos, absorvidos e sentidos como modelos de comportamento, como elementos que mantêm a vida social unida. Os desenvolvimentos posteriores desta última, com suas metamorfoses, suscitam crise em sua absolutez; além disso, também em sua validade. Assim, se relativizam ou desaparecem, paralelamente à vinda a ser de outros valores, que são igualmente relevantes (porque expressam novos interesses de classe ou os interesses de uma classe nova), mas que também tendem necessariamente à absolutização, substituindo os valores absolutos precedentes, à medida que as novas relações de classe se impõem.

As coisas se passam de outra forma com os valores da estética, começando já precisamente pelo fato de não obedecerem a essa dialética histórica. Pode haver e certamente há, na apreciação de uma obra de arte ou de um autor, também discrepâncias profundas entre épocas, com resultados surpreendentes (desvalorização de Dante por parte da crítica do século 18, incompreensões de Goethe em algumas fases da história literária alemã); mas isto diz respeito principalmente às motivações subjetivas, às oscilações do gosto, não diz respeito ao valor intrínseco que as obras de arte assumem. Este valor, se é um valor autêntico, não se deprecia com o tempo nem com a acidentalidade das circunstâncias, uma vez que jamais estão em jogo com ele simples questões de gosto, e até mesmo da índole daquele que julga, os seus humores, as propensões pessoais que esses humores ditam, nem sequer têm permissão para interferir, atrapalhando-o, no julgamento crítico. As reprimendas relativas à crítica a Marx e a Engels por um dos maiores expoentes da ala esquerda da Segunda Internacional, Franz Mehring, por terem deixado – acreditava Mehring – que suas ideias econômicas e políticas exercessem uma grande influência sobre seus gostos e seus julgamentos da arte, não têm razão de ser; no já repetidamente mencionado ensaio sobre Engels, de meados dos anos de 1930, Lukács mostra bem como esses julgamentos estão em íntima relação com a objetividade estética,

com a forma literária de uma ou de outra obra por ele submetida à crítica (por exemplo, no caso das críticas de Engels à forma literária da poesia de Freiligrath). Consequentemente, os fundadores do marxismo valorizam a épica de Homero por aquilo que ela é e vale, por seus valores artísticos ainda hoje resplendentes, não como um desaparecido valor do passado; e à luz de seus julgamentos, os dramas de Shakespeare, independentemente das oscilações do sucesso alcançado ao longo do tempo, continuam a valer hoje, como obras de arte, tanto quanto valiam outrora. Repito: valores artísticos desse tipo não se deixam estragar pelas modas. Qualquer que seja a iconoclastia irracional desta ou daquela moda, desta ou daquela corrente crítica, desta ou daquela ideologia predominante, eles mantêm sempre igualmente intacto no tempo seu valor estético. Seria um erro grave confundir a historicidade imanente à estrutura da obra de arte com o ir e vir dos gostos que o decurso histórico traz consigo.

Destaco em vez disso, para o julgamento crítico, que o decurso histórico o mantêm sobre a necessidade de verificar, de tempos em tempos, o tipo de relação, seja ela qual for (positiva ou negativa, de concordância ou de recusa), que o artista entretém com o próprio tempo. A história da arte conhece situações muito diferentes a esse respeito. São causa de efeitos diversos, mesmo se se está espontaneamente à vontade na realidade social em que se vive, ou se a remove e se nela redesenhamos os parâmetros, em vista de uma acomodação, através da teia da nostalgia. Fazia parte da essência da Antiguidade clássica, desde os poemas homéricos até a vida desenvolvida da *polis*, que os artistas compusessem aprovando sua ainda que contraditória realidade social, uma vez que ali encontravam já implicitamente configuradas as suas próprias relações de vida, que era tarefa da arte refletir em forma estética. Mas todas as nostalgias restauradoras, as ilusões românticas, os sonhos que não respondem mais a algo de real, criam apenas paraísos artificiais sem consistência real. Ali o artista troca a aparência pela realidade ou vende aquela por esta; ou seja, representa, como realidade digna do homem, adequada ao homem, circunstâncias que são como tais apenas na sua ilusão. Quando o fazem, aliás, no contexto da exploração capitalista, da insegurança da vida, do desconforto da existência cotidiana, é muito difícil que a nostalgia forneça um paradigma válido para assegurar o confronto com o real ou para substituí-lo.

Ante a presença de abalos históricos significativos, há duas atitudes possíveis para o artista. Um escultor como Giacometti (o Giacometti maduro, posterior à ruptura com o surrealismo) passa por experiências decisivas da história sem que o fulcro de sua arte seja

profundamente afetado; Bartók continua a compor por pelo menos uma década na Hungria de Horthy assim como era acostumado a fazer anteriormente, desde que começou a cultivar com paixão seu interesse pela música popular. Em outros casos, uma certa cesura histórica, uma transição que perturba a vida de um país, ocasionam reviravoltas estilísticas também repentinas, para a súbita necessidade sentida pelo artista de estabelecer uma relação completamente diferente entre a própria arte e o seu tempo. Assim, os pintores holandeses do século 17, os romancistas da França e da Inglaterra do século 19 sacaram a força criativa de seus trabalhos mais importantes das novas condições de vida que, em consequência de revoluções, vinham se instaurando em seus respectivos países; os diretores do neorealismo cinematográfico italiano chegam ao melhor caminho para seus filmes apenas através do processo histórico que conduz ao colapso da ditadura fascista. E mesmo em artistas que têm diante de si um mundo expressivo já definido há muito tempo, acontece de surgirem, por razões internas ou externas, saltos estilisticamente muito bruscos entre uma fase e outra da sua maturação ou do seu desenvolvimento.

Impossível não levar isso em conta do ponto de vista crítico. A emergência de juízos de valor adequados está intimamente ligada às metamorfoses em questão. Ao Beethoven dos últimos quartetos não se podem reservar as mesmas considerações, não se pode olhar com o mesmo critério, necessário para o exame da qualidade da arte da “Heróica”; o exame da pintura tardia de Cézanne exige que se tenha em conta que ela não está mais alinhada com aquela de seus quadros de derivação impressionista; Leopardi não pode figurar apenas como o criador de uma grande “poesia idílica”, mas, “na sua última fase, aquela que culmina em *A giesta*” – utilizo deliberadamente palavras emprestadas da crítica de Walter Binni¹⁵⁶, para o paralelo que me permite com a música – também de “uma poesia que tem outros caracteres”, realizada “em formas ‘heróicas’, em formas dos últimos quartetos de Beethoven”; o Ejzenštejn de *Ivan Groznyj* (Ivan, o Terrível, 1943–1944), o Dreyer de *Vredens dag* (Dias de ira, 1943) e de *Ordet* (A palavra, 1954) criam obras-primas em uma linguagem completamente diferente em relação à linguagem das obras-primas do período clássico.

Note-se que: não estou contrapondo valores a desvalores, ou vice-versa; estou falando sempre de experiências bem-sucedidas,

156 W. BINNI, *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1994, pp. 558-9.

e, aliás, bem-sucedidas ao mais alto nível. Para que o juízo de valor funcione adequadamente, necessita-se que também ele saiba se adaptar, isto é, esteja sempre à altura das obras a serem julgadas. A sua finalidade mais próxima é alcançada somente quando, sob todas as circunstâncias, ele faz uma distinção autêntica entre valor e não-valor, ou entre valor da arte e outro tipo de valor (por exemplo, ético ou social). Dado que os problemas que aqui nos ocupam são os problemas artísticos, apenas o primeiro nos interessa aqui. Cabe ao crítico esclarecer, através do juízo de valor, o que é arte, em meio à multiplicidade confusa de produtos qualitativamente diferentes entre si. O rigor das leis da estética não apenas o permite, mas exige que ele trace uma nítida linha de separação entre a arte e todos os produtos que não respondem a essas leis. Obras “em tese” ou ideologicamente comprometidas ou conteudisticamente interessantes, ou, por outro lado, obras cuja natureza e cujo objetivo são apenas a agradabilidade extrínseca, isto é, obras pertencentes ao gênero da “beletrística” amplamente entendida, todas estas obras têm certamente com legítima razão, quando é o caso, de ser reconhecidas e assinaladas pelo seu maior ou menor resultado bom; mas isso não altera em nada a diversidade, no que diz respeito à arte, de seu *status*. Embora as obras ideologicamente ou socialmente comprometidas possam perfeitamente influir sobre o receptor não menos que as obras de arte autênticas e, para a direção de trabalho que sinalizam ou para a orientação que nela imprimem, possam interessar também à crítica especializada (no sentido que De Sanctis e Gramsci falavam de “luta por uma nova civilização”), elas escapam sempre do campo propriamente dito da estética, figuram como operações guiadas por uma intenção não artística, por mais nobre que, desde outro ponto de vista, eventualmente este último seja; enquanto, sabemos, a estrutura imanente da arte autêntica captura a intenção dentro de si mesma, de modo que esta não mais se distingue da estrutura ou é a ela tão incorporada que constitui um suporte fundante. Algo semelhante acontece com obras que – historicamente significativas, mas não esteticamente belas – merecem uma certa consideração, porém com as reservas impostas pelas circunstâncias. Do *São Mateus* encomendado a Caravaggio para o altar da igreja romana de São Luís dos Franceses, recorda Gombrich, existem duas versões: a primeira foi vítima de uma rejeição por causa de seu tom popularmente muito agressivo, a outra aceita após a reconstrução. Ao reconstruí-la – anota o crítico –, Caravaggio

se atém estritamente às ideias convencionais de como um anjo ou santo devia parecer [...]. O resultado é até mesmo uma imagem muito boa, ainda que Caravaggio tenha se esforçado para tornar

o aspecto vivo e interessante, todavia sentimos que é menos honesto e sincero do que o primeiro¹⁵⁷.

Com a beletrística descemos para um nível ainda inferior. Literatura autêntica e beletrística aparentemente não se assemelham. Já para os olhos dos fundadores do marxismo era visivelmente clara a necessidade de não confundi-las, de distingui-las claramente em unidades separadas. Assim, dos beletristas ativos na cultura austro-alemã do final do século, Engels, escrevendo para Conrad Schmidt, podia alegremente zombar com estas palavras: “Todos são beletristas fracassados, e já o beletrista bem-sucedido é uma besta bruta”¹⁵⁸. A distinção entre uma unidade e outra passa pela forma e deve ser comprovada criticamente por meio de análise formal. Se conduzida com coerência, é capaz de mostrar como todos os requisitos que são resultados essenciais para o estabelecimento do valor de um produto artístico, desde a sua natureza global internamente articulada à sua capacidade de evocação, de representação de um aspecto relevante do universal humano, faltam na beletrística. Com grande pertinência, Lukács se expressa a esse respeito como segue:

Uma análise formal verdadeira, que aliás deve sempre considerar a forma como a forma de um conteúdo determinado, em cada caso singular, pode estabelecer com a máxima precisão se uma obra concreta pertence à elevada poesia ou apenas a uma beletrística evoluída¹⁵⁹.

E ainda mais significativamente, em referência às propriedades específicas da arte, à sua capacidade de “tornar concretamente evocativas aquelas formas objetivas de mediação que conectam a ela, na vida social cotidiana, as pessoas singulares”:

A diferença entre a arte e a beletrística está “apenas” no fato de que a arte deve descobrir e iluminar nessas mediações – conservando e até intensificando sua determinação – aqueles momentos concretos nos quais se afirmam nexos significativos com a natureza comum da espécie, enquanto a beletrística se firma nas características individuais da classe, da nação etc., e frequentemente se vale de um emprego virtuoso da forma apenas para conferir à individualidade abstratamente universalizante uma eficácia a ela correspondente¹⁶⁰.

157 GOMBRICH, *The Story of Art*, cit., pp. 12-3.

158 Cf. a sua carta de 27 de outubro de 1890, em MEW, cit., Bd. 37, p. 494 (trad., XLVIII, p. 525).

159 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 560 (trad. II, pp. 1323-4).

160 *Ibid.*, p. 565 (trad., p. 1328).

Não sem razão, usei aqui acima o termo “coerência”, aludindo à necessidade de um comportamento extremamente coerente em qualquer operação crítica que queira ter êxito. Coerência antes de tudo com os princípios de que depende a operação crítica. Por si só ela não é ainda uma garantia de correção. Aqui, na transição da metodologia para a crítica, só podemos nos expressar em relação à coerência. Mas a práxis comprova a existência de análises coerentes, que respeitam plenamente os princípios, que, no entanto, em certos casos concretos não levam a julgamentos críticos corretos. A coerência diz respeito, de fato, à relação dos princípios estéticos gerais, do fundamento dos critérios do juízo (metodologia), com a homogeneidade das consequências que se retiram deles em um nível crítico; A correção implica um passo além, ou seja, que – tendo em conta, por um lado, o caráter não normativo da estética, por outro lado, o pluralismo ilimitado da práxis criativa – no caso em questão mostrasse correto o procedimento operativo que dos princípios conduz à sua aplicação. Isto é evidentemente mais complexo, menos sujeito a regras; até mesmo para o artista Goethe, nas *Afinidades eletivas* (parte II, capítulo I), estava claro que “conciliar a ideia com sua aplicação adequada é geralmente um problema difícil”. Portanto, criticamente, convém reconhecer o exame acurado e a verificação minuciosa dos juízos críticos expressos no variado campo das artes são essencialmente deixados à competência da literatura especializada.

No entanto, tem de ser dita uma palavra clara sobre este ponto da competência especializada. Com isso, não se trata de todo da renúncia ou da rendição da metodologia crítica em favor da especialização. Metodologicamente falando, ela não delega e não demanda precisamente nada a ninguém, antes contesta *apertis verbis* qualquer tentativa de intrusão. Toda a crítica de qualquer campo que se comporta pretendendo valorizar um *prius* conectado com a sua própria disciplina, como acontece, por exemplo, com a pura visibilidade da crítica figurativa de Fiedler, cai inevitavelmente em uma abstração errada sob dois aspectos diferentes, porque ao mesmo tempo formalística e relativística: no caso, restringe unilateralmente, falseia, o conceito de forma e o relativiza com base na espacialidade (“valor espacial”). Deformações formalístico-relativísticas do mesmo tipo se encontram na poesia, na música, no cinema, quando a crítica aponta para o privilégio de pretensos valores abstratos que devam ser preservados e celebrados pela via das ligações abstratas entre elas – respectivamente – dos versos (sequência rítmica) dos sons (nexos tonais ou atônicas), de imagens (montagem). O julgamento crítico de valor torna-se aqui incorreto porque, por trás da aparente coerência dos

princípios, acaba por exasperar a textura da forma do produto artístico em detrimento de todo o seu núcleo substancial. As reservas apresentadas por Cases relativamente à genial *Teoria do drama moderno* de Szondi (“admiração pela lógica rigorosa com que é exposta a evolução e pela agudez das análises individuais, insatisfação porque a coerência da solução formal não vem sempre conjuntamente com o valor estético”) nascem precisamente da inconsequência (incorreção) dos juízos críticos de valor pronunciados sobre a base do privilegiar formalístico de um certo esquema de desenvolvimento do drama desde Ibsen a Arthur Miller (*Todos eram meus filhos*¹⁶¹, 1947, *A morte de um caixeiro-viajante*¹⁶², 1949).

Está bem – comenta Cases sobre os julgamentos de Szondi – que a solução épica formal de Miller seja genericamente superior a Ibsen, mas não nos explica por que ele é realmente tão inferior. E se o primeiro drama de Miller não é nada mais do que um Ibsen transplantado na América, por que continuamos a preferir-lhe ao original? [...] Se em *Todos eram meus filhos* Miller parece-nos tão inferior ao seu protótipo, é sobretudo porque a reconstrução do passado não traz à luz nenhum conflito substancial que invista todo o destino dos homens¹⁶³.

Na crítica fílmica (de cujos malfeitos específicos falarei mais tarde, à parte), escorregadelas de tal tipo estão na ordem do dia. Certos modos de compor, certas formas de linguagem, um certo tipo de montagem são elevados a elementos centrais dos resultados artísticos. *Slogans* como aquele do “cinema clássico” ou o do “cinema de autor” ocultam, por trás das fórmulas, problemas reais; formalisticamente, como eles estão definidos são ao contrário, *a limine*, dos falsos problemas. Clássicas deviam ser julgadas no cinema, não diferentemente das artes, as obras que, por sua forma intrínseca, sua linguagem, etc., elevam-se a valores sancionados como impercíveis. Quando Ejzenštejn produz o *Potëmkin* ou *Ivan, o Terrível*, quando Dreyer produz *Joana d’Arc*, *Dias de ira* ou *A palavra*, estamos na presença não apenas de obras-primas, mas de modelos primários de referência, de conquistas linguísticas universais, isto é – historicamente – de expressões de um ou mais momentos fundamentais da arte do filme como um todo. Se em vez com o rótulo dissimulado ou a simples alcunha de “clássico” a crítica se entrega a embelezar,

161 MILLER, A. *Todos eram meus filhos*. Lisboa: Editora: Presença, 1962.

162 MILLER, A. *A morte de um caixeiro-viajante e outras peças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

163 CASES, *Saggi e note di letteratura tedesca*, cit., pp. 343, 347

e agora o faz comumente, não o cinema desses mestres, mas o cinema industrial hollywoodiano, então as suas avaliações perdem todo o sentido. Ali não há mais nenhum princípio de coerência que possa se sustentar; e mesmo a correção dos juízos de valor individuais é irremediavelmente comprometida.

2. Dialética crítica entre cultura e militância

A peculiaridade que distingue o crítico marxista da figura do crítico em geral, assim como esboçado no parágrafo precedente, é a de ser e permanecer, para além de um crítico, também um marxista; quem, como marxista, defende, cultiva e propaga as ideias de seu próprio campo. Essa sua afiliação ideológica, essa sua militância, ele não tem nenhuma necessidade de mantê-la, de escondê-la por detrás de véus ou de subterfúgios; proclama-a antes em todas as circunstâncias, ostenta-a orgulhosamente à luz do sol; à luz sol diz e sustenta o que outros críticos dizem e sustentam para o seu campo de preferência sorrateiramente. Naturalmente, porque como crítico ele se ocupa de problemas de cultura, a militância aqui referida não será já a do palco na praça, muito menos a da sede do partido, mas uma militância cultural. Digamos melhor: na operação de crítico que o crítico marxista exercita virá a ser em todos os momentos, segundo critérios variáveis em razão da variabilidade das circunstâncias, uma ininterrupta dialética entre cultura e militância. Isso não deve, contudo, produzir-se em detrimento nem da militância nem da cultura; deve soar antes como um reconhecimento do indubitável fenômeno – mas sempre ignorado, sempre rejeitado com horror pela intelectualidade acadêmica – do produzir-se e reproduzir-se contínuo da luta de classes também na esfera cultural.

Evidentemente, com a formulação proposta não se sai jamais da esfera da cultura; a dialética crítica em questão é a dialética operante entre a cultura *tout court* e a cultura militante. Estamos substancialmente, também aqui, na presença, para a crítica, daquela “luta em duas frentes”, característica do marxismo desde as suas origens, o que foi ilustrado acima no âmbito da metodologia: luta, por um lado, contra qualquer tentativa de forçamento ideológico da obra de arte desde o exterior (propaganda), o que significaria falta de respeito pelo núcleo em-si próprio da arte, isso o que torna a arte, arte; em sentido contrário, luta contra um conceito purista da arte, como se a arte não significasse outra coisa senão a si mesma (arte pela arte) e sua pureza não consistisse em nada mais que um vazio, indiferentismo total em relação à realidade e à história. A arte evidentemente não se reduz a isso, e necessita-se que a crítica leve isto a sério. O seu para-si, a arte

cria-o a partir de um terreno dado, num dado contexto de relações histórico-sociais, culturais e geralmente humanas, onde as escolhas – também as do crítico – não podem permanecer indiferentes. À medida que o artista, criando, se move numa determinada direção, o crítico que examina procede, para além de esclarecer, também sustentando ou contrastando o caminho tomado pelo artista. O *slogan* proveniente de Gramsci em De Sanctis, “luta por uma nova civilização” – recordo-o novamente – indica a toda a crítica que, como a crítica marxista, não quer manter “frigidamente estética” a tarefa de ir além do valor de arte encontrado em uma dada obra; lutar pelo nascimento e o sustento de novas correntes artísticas; influenciar com seus juízos, entre as correntes, aquelas que mais favorecem a criação de obras inclinadas a uma visão progressista do mundo. A *humanitas* reconhecida acima como fundamento teórico geral da arte não pode ser a mesma, não pode senão pressionar na mesma direção da crítica que a acompanha, glosa, cultiva e defende.

Correntes vivas e progressistas, militantes, sempre existiram tanto na arte quanto na crítica. As provas nos remetem a muito antes do marxismo. Grandes pensadores da idade moderna têm se mostrado inclinados a não separar formalisticamente o campo da cultura daquele da sociedade e a lutar pelo reconhecimento do princípio de que, mesmo na estética, o progresso passa através daquilo que intelectualmente, racionalmente, liga, ou ao invés, opõe os seres humanos entre si. Foi o que aconteceu no Iluminismo com Lessing e Diderot, ambos mobilizados de várias maneiras contra o domínio da sobrevivência de formas de arcaísmos pseudo-classicistas, último e cansado legado do absolutismo feudal; aconteceu com as batalhas culturais do século 19 dos países em luta pela conquista da unidade nacional (Alemanha, Itália, Bélgica, Polónia); aconteceu ainda mais vigorosamente com a contemporânea crítica democrático-revolucionária russa, em cujo centro estão – antes dos problemas artísticos – os problemas surgidos em consequência da reorganização da economia e da sociedade czarista (libertação dos servos, surgimento de movimentos populistas de caráter anarcônioilista). Os ensaios de Černyševskij sobre o período gogoliano, aqueles sobre Ostrovskij, Saltykov–Ščedrin, Gončarov, Turgueniev etc. do seu aluno Dobroljubov tocam níveis críticos incomuns seja pela capacidade de controle e domínio dos campos investigados, seja pelo aprofundamento dos casos individuais examinados, onde não se poupam certas farpas e ironias quanto ao conformismo crítico imperante. Continuamente nos seus ensaios Černyševskij – este homem que “defendeu com paixão os interesses dos camponeses”,

este “representante rico de energias e esperanças da democracia revolucionária”, para falar então com passagens a partir de estudos sobre ele, respectivamente, de Plekhanov e de Jurij Steklov, ambas as passagens transcritas por Lenin¹⁶⁴— se move a partir do ponto de vista da influência recíproca entre literatura e sociedade, tanto mais importante naqueles países, como a Alemanha e a Rússia, que sofrem durante muito tempo os males do atraso do desenvolvimento econômico. Assim, escrevendo sobre Lessing, “o pai da nova literatura alemã”, ele começa imediatamente com um realce histórico de ordem geral:

Ao dar uma explicação à vida, ao servir de ligação entre a ciência abstrata pura e a massa do público, despertando a inteligência e fornecendo ao ser humano um prazer estético estimulante, a literatura teve sempre uma influência mais ou menos grande no desenvolvimento dos povos, exerce sempre uma função mais ou menos importante no movimento histórico¹⁶⁵.

Graças ao apoio ideal da corrente literária da qual na Alemanha Lessing é o líder, o povo alemão, “miserável, desprezado e mesquinho, inconsciente até mesmo de existir”, recupera energia e confiança:

A literatura deu-lhe consciência da unidade nacional, instilou-lhe o sentido da lei e da honestidade, infundiu-lhe aspirações enérgicas, uma confiança nobre na própria força [...]. Portanto, será de particular interesse considera-la não já desatada dos outros aspectos da vida, como autêntica atividade artística, mas em conexão com a história geral do povo, enquanto força que exercita seu poder sobre as inteligências, os costumes e as aspirações humanas, como uma força que preparou os acontecimentos, em outros termos, não como um patrimônio exclusivo da arte, mas como uma das fases mais grandiosas da história geral do povo¹⁶⁶.

Dá “à literatura uma posição de supremacia entre os fenômenos que reclamam o interesse de seu povo” e faz dela “o sustentáculo da vida nacional”:

A grandeza de Lessing está em ter feito exatamente isso. Ele deu à literatura alemã a força para ser o centro da vida nacional e lhe apontou o caminho certo, acelerando assim o desenvolvimento de seu povo¹⁶⁷.

164 LENIN, *Quaderni filosofici*, cit., pp. 629, 667.

165 N. ČERNYŠEVSKIJ, *Saggi critici*, a cura di A. Lebedev, Ed. Raduga, Mosca 1984, p. 96.

166 *Ibid.*, pp. 98, 100-1.

167 *Ibid.*, p. 109.

Do mesmo modo, acontece com os julgamentos que Černyševskij faz sobre a literatura russa. Após a morte de Gogol, ele revela que “a tendência gogoliana continua sendo ainda na nossa literatura a única tendência vigorosa e fecunda”, apontando sem dúvida nela, como um militante combativo, uma via para o futuro: “Gogol” é importante não somente como escritor brilhante, mas também como líder”, capaz de despertar “em nós a consciência de nós mesmos: eis o seu mérito real”¹⁶⁸. O que faz ali em outros ensaios, na linha de Puškin e Belinskij, com o opôr à pressão eslavófila a tendência da literatura russa orientada para a civilização moderna, oferece-nos um exemplo notável da função que pode e deve desempenhar a militância no âmbito crítico. Mesmo aqui, até mesmo o estilo por ele utilizado assume frequentemente o tom de uma polêmica fustigante. Mais: é precisamente esse tipo de polêmica que, partindo da crítica simples até ao nível da história, esclarece o sentido do caminho percorrido pela literatura e cultura progressista. Até Belinskij existia sim na Rússia uma crítica perfeitamente respeitável, mas ainda não um quadro orgânico da história da literatura; com Černyševskij e sua escola são fornecidos pela primeira vez os lineamentos de uma história articulada da literatura nacional russa.

Todos eles, tenha-se em conta, escrevem depois de Marx, mas, enquanto escrevem sem sequer conhecer as teorias, são incluídos forçosamente no grupo dos críticos pré-marxistas; é o marxismo que se refere a eles como precursores importantes, cujas teorias têm de ser completadas ou retificadas pelo que permanece nelas de intuição, apenas confusamente, ou ainda não posta em prática adequadamente. Mas entre tais pré-marxistas e os marxistas históricos, os pontos de conexão permanecem múltiplos e frutíferos. Palavras como aquelas que do seu exílio na Sibéria Černyševskij escreve a seu filho (“Bom e racional são dois termos que, rigorosamente falando, significam a mesma coisa [...]. O que é bom é incondicionalmente também racional”¹⁶⁹) parecem encontrar uma ressonância ou continuação naqueles sobre a importância da história dirigida por Gramsci na prisão ao filho Delio (“Acho que gostas da história, como eu gostava quando tinha a sua idade, porque diz respeito aos homens vivos e tudo que diz respeito aos homens, do maior número de homens possíveis, todos os homens do mundo enquanto se unem uns

168 ČERNYŠEVSKIJ, *Saggi sul periodo gogoliano della letteratura russa* [1856], nel suo volume *Arte e realtà*, cit., pp. 209, 224-5.

169 Cit. por M. LIFSCHITZ, *Die philosophische Anschauungen Tschernyschenskis* [1938], no seu volume *Die dreißiger Jahre*, cit., p. 193.

aos outros em sociedade e trabalham e lutam e aperfeiçoam a si mesmos, não pode não gostares mais que tudo”¹⁷⁰); e em Lenin, em Lukács, em todos os estudiosos marxistas militantes mais sérios retorna continuamente, insistentemente, uma afirmação semelhante sobre a unidade de princípio existente entre estudo, saber, cultura e processo de humanização do ser humano. Que o humanismo de Černyševskij desconte o atraso econômico da Rússia czarista, que se movimenta “no espaço restrito do seu ‘democratismo’ camponês”¹⁷¹, não é de grande importância; o importante é que ele se impregne de si e plasme a direção da crítica. Para o marxismo, trata-se de um legado de não pouca importância, para ser incorporado com responsabilidade.

Um ponto está, de qualquer forma, fora de questão: a crítica do crítico marxista não pode restringir-se e encerrar-se dentro de um contexto de disputas acadêmicas. Impedem-no o patrimônio de suas ideias, organizadas em ideologia, e a natureza de suas funções. Pela via de ideias e funções, o crítico marxista responde a obrigações, funções, tarefas precisas. Ele faz isso, é verdade, não como funcionário, como burocrata, mas como intelectual; sua intelectualidade não é, entretanto, uma intelectualidade isenta; é a intelectualidade que corresponde às exigências de uma cultura que acredita dever intervir continuamente no jogo de influências e contrainfluências de qualquer forma ativa na sociedade, isto é, precisamente numa cultura militante. Compromisso e militância significam luta sem quartel contra os seus opostos: contra o indiferentismo, contra o indiferentista, contra o absentismo, contra o filisteu pequeno-burguês, sempre escravo da moda, onde o registro passivo da *communis opinio* toma sistematicamente o lugar do exame crítico de tal opinião (“imaginário coletivo”); onde se celebra o perene triunfo dos lugares-comuns mais extemporâneos, às vezes ratificados como o *non plus ultra* da última moda, naturalmente substituído daí a pouco por outros lugares-comuns novos, de inconsistência similar.

Uma militância assim entendida é inerente à crítica marxista. Através das teses do materialismo histórico, história ideal e história real, são sempre redesenhadas diante deles como setores não separados e não separáveis; sempre vigilante nela está o foco sobre a sol-

170 A. GRAMSCI, *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1952, p. 255 (ed. a cura di A.A. Santucci, Sellerio, Palermo 1996, II, p. 880). (Publicado em português sob o título: GRAMSCI, A. *Cartas do cárcere*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.)

171 LIFSCHITZ, *Die philosophische Anschauungen Tschernyschewskis*, cit., p. 209 (juízo, este, também compartilhado pela crítica liberal-ocidental: cf. W.F. WOEHRLIN, *Chernyshevskii: The Man and the Journalist*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1971, pp. 209-10).

dagem entre as ideias e o campo político, institucional e cultural de onde elas provêm, para o envolvimento nas batalhas ideais dos seres humanos daquelas que são as exigências de transformação e renovação de suas concretas relações de vida. Exemplos probatórios do que significa para o marxismo um tal tipo de militância (capaz de fazer da cultura uma arma da militância e da militância uma arma da cultura) oferecem-nos os nomes de críticos como Mehring, Gramsci, Lukács, significativos também para a posição eminente que eles ocupam na história do movimento operário e no contexto de maturação e propagação do marxismo: Mehring como editor da revista “Die Neue Zeit”, tornou-se o centro reconhecido da batalha cultural proletária; Gramsci como um grande líder partidário capaz de ser também igualmente um grande interlocutor cultural; ainda mais Lukács, como uma figura de um prestígio intelectual conquistado a nível internacional. Poucos outros pensadores de seu tempo, que eu saiba, fizeram da militância, tanto quanto ele fez, o ininterrupto estímulo operativo no âmbito de seus estudos prediletos, sem por isso trair a essência dos valores a serem protegidos como fins autônomos de cultura, quer se trate de ciência, filosofia ou arte. Nunca nas suas tomadas de posições crítico-científicas e crítico-estéticas prevalece a tendência a uma exasperação subjetivística ou propagandística, a uma pretensa palingenesia, a um sectarismo selvagem; vigora mesmo nelas – para usar as palavras que ele mesmo utiliza polemizando com o utópico Bloch – “o sóbrio *pathos* do conhecimento revolucionário real”¹⁷². Tal “conhecimento revolucionário” comporta, por sua vez, a consciência das implicações de natureza ideológica da cultura num duplo sentido: no sentido do reconhecimento que a ideologia e a práxis política devem confiar à cultura sobre a eficácia de seu papel militante; e naquele do condicionamento ideológico que a cultura sofre dependendo de sua posição e de suas escolhas de classe.

É precisamente por este caminho que se torna legítimo falar de um papel da luta de classes também na ciência, na arte, na cultura em geral. Já antes de 1848, ponto de partida do confronto entre burguesia e proletariado, Marx e Engels apontam seu impacto

172 G. LUKÁCS, *Die Erbschaft dieser Zeit* [1935], na coleção dos seus *Esszétikai írások 1930-1945*, sob os cuidados de L. Sziklai, Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1982, p. 150 (ed. alemã, *Ernst Bloch und Georg Lukács. Dokumente zum 100. Geburtstag*, hrsg. von M. Mesterházi/G. Mezei, MTA Filozófiai Intézet-Lukács Archivum, Budapest 1984, p. 252; trad. com o título *L'eredità di quest'epoca*, in G. LUKÁCS, *Intelletuali e irrazionalismo*, a cura di V. Franco, ETS, Pisa 1984, p. 294).

sobre a criação da ciência social clássica da sociedade burguesa, a economia política; e não é para nós de importância secundária que ambos acompanhem suas análises político-econômicas com referências contínuas à história da cultura, à filosofia em primeiro lugar, mas também à literatura e à história da arte como um todo. Na arte, especialmente a narrativa e o drama oferecem para o tratamento do problema um terreno privilegiado. É notório que o romance burguês moderno se constitui em torno de situações que trazem à evidência o papel desempenhado pelos confrontos de classe. Mesmo onde as relações sociais dominantes são atrasadas, como na Rússia, é fortíssima a sua influência sobre o delineamento de personagens de dramas e romances; pense-se nos personagens masculinos em *Anna Karenina* (Karenin, Konstantin Levin) ou nas palavras que em *O cadáver vivo* Tolstoi coloca na boca de seu protagonista, Fedia Protasov, um senhor decaído: “Para todos nós, do nosso meio, no qual nasci, só há três partidos, apenas três: a carreira burocrática, acumular dinheiro, aumentar a imundície em que se vive”. Encontrar a luta de classes na lírica elegíaca ou na pintura de paisagem é certamente mais difícil; mas não é impossível investigar o pano de fundo a partir do qual, através de muitos nexos mediadores, deriva no artista o estímulo a esse tipo de criação. Já o foi, aliás, na pintura de Rembrandt, na literatura de Hölderlin e em Leopardi: casos extremos, irrepetíveis, mas, precisamente por isto, ainda mais sintomáticos.

Que na crítica uma expressão como luta de classes encontre normalmente muito pouco espaço, e que, quando a encontra, raramente o encontra no sentido certo, naturalmente não surpreende. O campo de pesquisa a que aqui se faz referência está em tudo e por tudo para além não só da tradição crítica comum, mas até mesmo da esfera da marxologia burguesa (Ernst Fischer, Iring Fetscher, Jürgen Habermas, em certos aspectos, até mesmo a marxologia de Bloch), da qual não podem vir senão sugestões parciais, embora às vezes projetadas em outra direção no que diz respeito à literatura: como acontece quando, no campo da crítica da arte figurativa, dá-se a tentativa de valorizar a luta de classes sob a forma de “ideologia por imagens”¹⁷³, tentativa infelizmente enganosa, devido à ruína desengonçada de suas bases teóricas de sustentação. Reflexão sociológica análoga da expressão, cara a cara com o romance, tenta o americano Markels em um texto no qual, tomando como eixo a categoria marxiana da “imaginação literária”, a pesquisa se movimenta com este duplo pro-

173 Cf. o trabalho de N. HADJINICOLAU, *Histoire de l'art et lutte de classe*, François Maspero, Paris 1973.

pósito: “em primeiro lugar, identificar individualmente uma amostragem representativa de obras literárias que lutam no sentido da imaginação de classe, tão essencial para o marxismo; e, em segundo lugar, sugerir certas implicações dessa luta, útil para compreender a relação da literatura com a cultura e com a sociedade”¹⁷⁴. O limite prejudicial e insuperável desses tipos de trabalho continua sendo que a dimensão sociológica absorve em si e sufoca quase por completo a dimensão estética, de modo que – esteticamente falando – eles não adiantem nada.

A crítica marxista deve saber fazer, com os próprios meios, infinitamente mais. Se dermos uma olhada rápida nos alicerces de sua história, justificativas pelo menos genéricas da incidência sobre a arte desse complexo problemático já foram razoavelmente formuladas por Plekhanov, se bem que as consequências que ele então tira parecem inaceitáveis. Diz ele, sobre a análise da relação entre arte e realidade no estudo homônimo de Černyševskij:

Os conceitos humanos de beleza se manifestam em obras de arte. Esses conceitos são, como vemos, muito diferentes nas diferentes classes sociais, quando não são também contrapostos. A classe que em certa época domina na sociedade domina também na literatura e na arte. Nestes, ela traz à expressão sua visão de mundo e seus conceitos. Mas, porém, em uma sociedade que se desenvolve dominam classes diferentes em diferentes épocas. Além disso, cada classe tem também a sua própria história: ela se desenvolve, atinge seu florescimento e a dominação e finalmente chega ao seu fim. Alteram correspondentemente as suas visões literárias e seus conceitos estéticos. Daí as diferentes visões literárias e os diferentes conceitos estéticos na história: os conceitos dominantes em uma certa época são em outra já envelhecidos¹⁷⁵.

O aspecto do jogo mútuo do domínio de classe, com as lutas que dele decorrem e os reflexos que se determinam sobre o terreno da cultura, permite a Plekhanov antever ainda o jogo de condicionamentos a cada vez infligidos aos conceitos estéticos e às lutas pela afirmação desta ou daquela linha de tendência do desenvolvimento artístico. Mas é só muito mais tarde, à altura da maturidade marxista de Lifšic e Lukács, que a questão toma para a crítica o rumo que deve tomar. Para além dos esquematismos, dos sectarismos extremistas, da escolástica pseudomarxista, ganha cada vez mais impor-

174 J. MARKELS, *The Marxian Imagination: Representing Class in Literature*, Monthly Review Press, New York 2003, p. 12.

175 PLECHANOW, N.G. *Tschernischewskij*, cit., p. 57

tância no marxismo a ideia da luta de classes como fator cultural continuamente ativo na obra. Lifšic, sem dúvida, estende o campo operativo a toda a história da humanidade:

A luta de classes na literatura é a luta de suas tendências *ligadas ao povo* contra a ideologia da dominação e da escravidão, contra o torpor religioso, a aspereza primitiva, a trivialidade refinada, a faceirice servil. E este manter-se firme ao ponto de vista de classe em toda a história da arte mundial não significa, de modo algum, repartir as obras de arte para diferentes grupos sociais. Não, isso significa submeter o legado do passado a uma análise real, concreta, e, depois de avaliar toda a sua grandeza, agarrar tanto as contradições como as penosas divagações da história da arte, julgá-las do ponto de vista da clara divisão de classes que se segue, do ponto de vista da atual luta proletária¹⁷⁶.

Na mesma linha de pensamento de Lifšic, Lukács sustenta e demonstra, interligando a questão da “herança cultural” com a da luta de classes na cultura, a tomada de consciência plena, pelo marxismo, de um problema que não é apenas o seu:

Nós, marxistas, sabemos – escreve – que a literatura é uma parte, um produto e, ao mesmo tempo, uma arma da luta de classes. Um produto peculiar e uma arma peculiar [...]. Quer dizer, a literatura é uma parte, embora peculiar, do fronte ideológico da luta do proletariado. O método criativo da nossa literatura surge das lutas de classes – embora de maneira peculiar – igualmente do método do conhecimento, igualmente da concepção do mundo do proletariado. Este método criativo, que se apoia na *dialética* materialista, na nossa concepção de mundo, é, portanto, igualmente o herdeiro de todos os conteúdos, os métodos, as tendências progressistas, revolucionárias, do desenvolvimento humano que verificado até aqui, como as outras partes da nossa forma ideológica de luta¹⁷⁷.

Precisamente aí se vê bem como a luta de classes, tal como a ideologia, não é algo de específico do marxismo, mas apenas um traço – certamente acentuado no marxismo – do que a história geral da cultura apresenta sob a forma de “herança cultural”:

A especificidade da literatura pode também, nesta questão, consistir apenas em que ela segue *especificamente a mesma via* que Marx, Engels e Lenin nos mostraram exemplarmente no que diz respeito aos campos da economia, da filosofia etc.: a via da apropriação

176 LIFSCHITZ, *Der Leninismus und die Kunstkritik*, cit., p. 480.

177 G. LUKÁCS, *Das Erbe in der Literatur* [1932], anexo a KLEIN, *Georg Lukács in Berlin*, cit., p. 462.

e da reelaboração dialético-materialista das conquistas mais preciosas do desenvolvimento humano até hoje¹⁷⁸.

Admissões um pouco reticentes a esse respeito procedem às vezes até mesmo de interlocutores destacados em posições declaradamente avessas ao marxismo, como são os críticos dos estudos culturais americanos. Um de seus expoentes, Esther Leslie, encerra assim o ensaio que dedica ao choque do marxismo com esse tipo de estudo:

O comércio toma o lugar do comunismo nas análises culturais [...]. O desdém intelectual pela cultura de massa por parte dos progenitores marxistas dos *Estudos Culturais* é agora invertido em favor de uma afirmação positiva da cultura de massa, onde a única coisa que não se pode mencionar é a classe [...]. De fato, o marxismo é uma teoria da transformação através da luta, e a classe recupera aqui seu lugar como um aspecto dinâmico da mudança histórica¹⁷⁹.

3. Fenomenologia dos casos controversos

Com os argumentos críticos anteriores, voltamos essencialmente ao ponto de partida, a polaridade dialética entre cultura e militância. Este equilíbrio difícil entre as tensões conflitantes e aparentemente irreconciliáveis se torna ainda mais complicado (e leva, mesmo em casos ilustres, a soluções pouco convincentes), quando se trata da atitude crítica a ser assumida e dos juízos de valor a serem formulados em relação aos autores, cuja personalidade, cuja atividade criativa e cuja notoriedade internacional, transcendendo de longe o êxito desta ou daquela sua obra individual, para se impor com o caráter de um ponto de viragem tão influente na história da arte por perturbar a estrutura do parâmetros formais até ali reconhecidos ou, pelo menos, deixa para trás, formalmente, repercussões históricas de longa duração. No campo da fenomenologia de casos controversos que a história da arte apresenta, elegerei a seguir, a título de exemplo, apenas quatro deles, obtidos a partir de diferentes artes (música, literatura e cinema), e não necessariamente os mais significativos, muito menos os únicos possíveis. Os autores referidos são, em ordem, Wagner, Proust, Joyce e Luchino Visconti (que, por

178 *Ibid.*, pp. 462-3.

179 E. LESLIE, *Marxism Against Cultural Studies*, in *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century*, ed. by M. Beaumont, A. Hemingway, E. Leslie, J. Roberts, Peter Lang, Oxford-Bern-Berlin 2007, p. 42.

motivos a serem esclarecidos posteriormente, acrescentam um olhar sobre o filme que o diretor polonês Andrzej Wajda deduziu do poema de Adam Mickiewicz *Pan Tadeusz*).

Embora me sinta no dever de dizer imediatamente que, ao tratar deles, não tenho nenhuma pretensão de determinar a solução correta dos casos em questão, mesmo que apenas por razões de competência, seleciono-os como aqueles ou algum daqueles para os quais a crítica marxista afigura-se em dificuldade ou em embaraço: seja pela incapacidade de chegar ao topo do *novum* ao qual se encontra de frente, seja pelas suspeitas e as reservas prejudiciais, em princípio, que se nutre contra, por vezes filosoficamente não sem fundamento, mas, todavia, errôneas do ponto de vista crítico-estético. Não é tanto a periculosidade do *impasse* que, com casos controversos similares, está em jogo para a crítica marxista, como a medida de sua prudência, da coerência no cumprimento de suas tarefas: isto é, porque, por um lado, a crítica não se sente inclinada a abdicar excepcionalmente, dada a excepcionalidade dos casos, o caráter militante que sua ideologia lhe impõe, e porque, por outro lado, não é ao invés a militância a projetar sombra sobre a coerência do julgamento crítico.

Importa recordar, entretanto, que o fenômeno da discrepância entre as ideias pessoais de um criador, eventualmente animado por um espírito fruto de mesquinhas retrógradas, e os talentos artísticos, a genialidade expressiva das suas composições não é novo nem isolado na arte. Com Wagner, encontramos apenas um caso (o “caso Wagner”, de acordo com a formulação específica de Nietzsche), no qual as ideias não estão alinhadas com a elevação da arte. Daí o poder fascinante que a burguesia exerce sobre ele depois de 1848, da sua capacidade de ser a vítima exatamente enquanto passa ao lado dos dominadores, mais em geral do “círculo mágico escuro da reação wagneriana”, Adorno nos dá descrições esclarecedoras e demonstrações convincentes, citando como confirma o julgamento de Thomas Mann:

Na realidade, [...] a arte de Wagner é um diletantismo tornado monumental, elevado até à genialidade, pela energia voltiva extrema. A ideia mesma de uma fusão das artes implica algo de diletante e no diletantismo teria naufragado, se o seu gênio expressivo inaudito não as tivesse absorvido, todas, com força sublime¹⁸⁰.

É perfeitamente compreensível que, dada a sua virada ideo-

180 MANN, *Leiden und Größe Richard Wagners*, cit., p. 413 (trad., pp. 454-5); cit. da TH. W. ADORNO, *Wagner, Mahler. Drei studi*, trad. di M. Bortolotto e G. Manzoni, Einaudi, Torino 1966, p. 40.

lógica pós-1848, a crítica marxista torça o nariz; nem se pode pôr minimamente em causa a justeza da crítica filosófica dirigida a Wagner por Lukács em *A destruição da razão* e em outros escritos precedentes, concomitantes e sucessivos (especialmente no ensaio datado dos anos de 1930 sobre *Feuerbach e a literatura alemã*). Lukács tem todas as razões para escrever que Wagner, mesmo com sua devoção juvenil a Feuerbach, “coloca-se desde o início em um nexo que – em toda a Europa – leva em direção ao romantismo decadente”¹⁸¹; basta confrontar os seus acontecimentos biográficos e o curso de suas ideias com a biografia e as ideias do escritor suíço Gottfried Keller, que também como Wagner participa da experiência revolucionária alemã de 1848, mas que, fracassada essa experiência, volta à vida democrática da sua pátria suíça; enquanto Wagner atira definitivamente ao mar todo o entusiasmo político, retira-se para meditar sobre o irracionalismo de Schopenhauer (acreditando ver nele – escreve a Liszt, em 1854 – a encarnação realizada do princípio do trágico) e logo a seguir dá início à preparação de *Tristão e Isolda*.

Só que, criticamente, não é permitido liquidar esta ópera e as suas posteriores, incluído até o *Parsifal*, como decadentes, colocando de lado ou entre colchetes as “inovações musicais”, já que são precisamente essas inovações que fazem a grandeza do artista. O pano de fundo ideológico duvidoso de uma dada construção artística ainda não diz nada sobre a artisticidade, e menos de sua construção; em todo caso, não se pode traçar uma linha reta de junção entre recusa ideológica e recusa artística de uma obra de arte. São ambas recusas referidas a planos diversos; a primeira deriva das consequências, consideradas negativas, de uma teoria artística em termos abstratos, a segunda do julgamento crítico negativo da concretude de uma obra realizada. Em suma: não porque Wagner tenha ideias equivocadas (as tinham também Balzac e Baudelaire) deve necessariamente conduzir a que suas obras concebidas para arte sejam também equívocas, isto é, as suas composições de ordem musical. (Comentários semelhantes poderiam também ser feitos para as composições mais wagnerianas de Bruckner, como as Terceira e Sétima sinfonias.)

O “caso Wagner” pode permanecer um caso para Nietzsche. Mas o marxismo não se contenta com isso; ante a potência artística de obras como *Tristão e Parsifal*, a crítica marxista deve ser capaz de e saber dizer palavras corretas por si mesmo, respeitando as leis da estética. Não se esqueça que, quando Engels faz chacota do narcisismo do economista alemão Düring, chamando-o “o Richard

181 LUKÁCS, *Intelletuali e irrazionalismo*, cit., p. 169 (do ensaio sobre Feuerbach).

Wagner da filosofia”, às chacotas acrescenta imediatamente a reserva “doch ohne Wagners Talent”¹⁸²; e no campo musical – ou seja, no campo estético – é precisamente e só esse talento que conta. Valerão, nesse caso, seus talentos expressivos, as suas qualidades de criador, digamos que os resultados estilísticos por ele alcançados graças às muitas invenções e inovações (tímbricas, harmônicas, melódicas) de sua música, como a “técnica da progressão” dos acordes na parte final do segundo ato de *Tristão* e no retumbante final da mesma ópera, simplesmente não podem ser contornados. Subsidiariamente, as distorções teóricas que ditam em Wagner um entusiasmo schopenhaueriano neófito serão postas; musicalmente elas não têm peso algum.

A verdade é que escolhas como as feitas por Adorno e Mann definem sim o problema crítico do “caso Wagner”, mas deixam-no sem solução. Um, reclama do vazio, da decepção, da inautenticidade formal de Wagner; o outro, até mesmo da barbárie. Adorno escreve:

Enquanto a música de Wagner desperta incessantemente a aparência, expectativa e exigência do novo, novamente nela, no sentido mais estrito, nada acontece. Essa experiência é o núcleo da verdade que contém a reprovação da deficiência formal [...]. O núcleo da construção formal em Wagner é vazio; o desdobramento no tempo, a que se propõe, inautêntico [...]. Mas pela primeira vez nele a ambiguidade é elevada a *principium stilisationis*, a categoria do interessante adquiriu predomínio em contraste com a lógica consequente da linguagem sonora.

O “interessante” compensa então a “deficiência formal”? ou a ambiguidade e a inautenticidade anulam nele os efeitos? Se as obras de Wagner tendem “à fantasmagoria”, e com isso “ao engano”, não diz-se que se trata de um engano musical. Musicalmente falando, a fantasmagoria de Wagner em absoluto não parece ser afetada. Adorno diz sobre esta:

A mesma detenção do processo harmônico no início do prelúdio, no *Lobengrin*, adquire seu significado no signo da fantasmagoria. A falta de progressão harmônica apropriada torna-se fantasmagórica imobilidade temporal.

E ressalta, no que diz respeito ao *Tannhäuser*:

A imobilidade temporal e a completa dissimulação da natureza são [...] pensadas juntas em recordação a uma arcaicidade não sem expressão [...]. O momento temporal é o momento decisivo da produção, no qual a fantasmagoria engana como um espetáculo

182 MEW, Bd. 20, p. 108 (F. ENGELS, *Anti-Dübring*, trad. di G. De Caria, Rinascita, Roma 1955, p. 129).

lo ilusório da eternidade¹⁸³.

Mas, por enganosa e enganadora que seja sob o plano do pensamento, essa “imobilidade temporal” da fantasmagoria, tal como concebida e realizada por Wagner, mantém intacta a sua validade do ponto de vista artístico. E se apelarmos para as grandes reservas feitas por Mann em vários lugares, é por acaso justo contrapor Goethe a Wagner como a cultura à barbárie?, é por acaso justo fazer de Wagner apenas um bárbaro? Mesmo aqui também diria que não, tanto é que o próprio Mann desmente e corrige quando, em uma carta para Kerényi (6 de dezembro de 1938), escreve:

O elemento mitológico em Goethe, especialmente na «Clássica noite de Valpurga», sempre me pareceu a ponte entre ele e Wagner, que particularmente amava esta parte do *Fausto* e nos últimos dias de sua vida, em Veneza, lera um pouco para os seus, muitas vezes com exclamações de admiração¹⁸⁴.

Frente aos pontos altos de Wagner, até mesmo o duvidoso Mann não retém a admiração. Certas partes de *Tristão*, como o ato I, “com seu realismo dramático”, o têm

entusiasta. A canção de Isolda “pequeno e frágil barco”, a cena cheia de tensões entre os dois, a partir de “Senhora, me ordene”, e dominada pelo tema introdutório “Se tu ignorares o que quero”, tudo isso tem uma potência expressiva quase insuperável.

Estas são as coisas por ele escritas para Emil Prætorius, em dezembro de 1949, depois de já haver publicado o *Doutor Fausto*, requisição violenta contra o irracionalismo musical de seu protagonista, Adrian Leverkühn, essa sim verdadeira barbárie. Mas uma ópera como *Parsifal* vai ainda mais longe: “Essa ópera de maturidade, que muitos subestimam, é no fundo a mais interessante de todas. Tem dentro a música mais incrível...”¹⁸⁵. Quarenta anos antes, em agosto

183 ADORNO, *Wagner, Mahler. Due studi*, cit., pp. 50, 52, 85-6. É necessário reconhecer que «para fazer as contas com Wagner» sem prejuízos, dentro dos limites de «uma análise exclusivamente musical», a crítica idealista italiana fazia solicitação já desde os estudos juvenis de L. RONGA, *Per la critica wagneriana* [1928], no seu volume *Arte e gusto nella musica. Dall'ars nova a Debussy*, Ricciardi, Milano-Napoli 1956, pp. 352 pp. Não poucas sugestões para uma reflexão sobre esse assunto oferece o último D. BUSCHINGER, *Richard Wagner. L'Opéra d'une vie*, Slatkine, Genève 2012.

184 MANN, *Lettere*, cit., p. 356.

185 *Ibid.*, pp. 757-8.

de 1909, confessara a Walter Opitz:

fui a Bayreuth, onde assisti a *Parsifal*: [...] a comoção espiritual foi muito forte. Algumas coisas, o “encantamento de sexta-feira santa”, o batismo, a grandiosa música que acompanha a mudança de cena do terceiro ato e a inesquecível imagem final, esse extremo triunfo do Romantismo, permanecem para sempre irresistíveis. Quanto à música, é o que há de mais moderno e avançado. Ninguém foi mais longe. O “progresso” de Strauss é conversa fiada. Todos vivem e se alimentam da *Parsifal*. Que tremenda arte expressiva! Os acentos da constrição e do tormento, que Wagner praticou toda a sua vida, é somente aqui que encontram a sua intensidade definitiva. O anseio de *Tristão* é amplamente superado por esse Miserere. Detalhes agudos, rigorosos. Mas tudo isso ainda tem um futuro?¹⁸⁶

E também com o Wagner de Adorno, em 1952, Mann chega a uma concordância, especialmente onde Adorno

fala da obra wagneriana como testemunho dos primórdios da decadência burguesa: “Não há um único momento de decadência, na obra de Wagner, cuja energia criativa não tenha sido capaz de arrancar ricas instâncias para o futuro”. É um ver as coisas mais além [...]”¹⁸⁷:

à questão sobre o “futuro” é dada aqui mesmo uma resposta positiva.

Não cabe a mim a tarefa de uma investigação mais aprofundada do problema. Certo é que, num caso como o “caso Wagner” (mas não apenas nele), exige-se da crítica marxista o emprego de critérios para além dos usuais, acima de tudo totalmente isentos de preconceitos e esquemas artificiais. Considero artificial, injustificado, ver na “invenção wagneriana do cromatismo”, com o intérprete de Adorno, Jameson, um *analogon* simples das invenções tecnológicas do mundo da indústria, “um modelo em escala reduzida das mudanças que podemos esperar encontrar no macrocosmo da história sócio-econô-

186 *Ibid.*, pp. 65-6.

187 *Ibid.*, p. 874. Tudo isso naturalmente não quer dizer que se deva estar de acordo com os procedimentos do biógrafo americano de Wagner, Ernest Newman, o qual – sempre recorda Mann – a Wagner «perdoa tudo por amor às obras – como se este não tivesse nada que ver com o pensar» (MANN, *Die Entstehung des Dr. Faustus*, cit., p. 149; trad., p. 229). Elementos equívocos, bárbaros, Mann, de fato, os sentia já diretamente presentes na “música” de Wagner (cf. J. DEATHRIDGE, *Post-mortem on Isolde*, in *Richard Wagner*, fasc. di «New German Critique», n. 69, 1996, p. 122).

mica”¹⁸⁸; ou assumir para Wagner, com o Kracauer do livro sobre Offenbach, a mesma atitude de sátira exasperada, de ridicularização, própria a Offenbach mesmo, atitude fortemente influenciada pelas escolhas daquele Nietzsche, que “deu uma opinião elevada das obras de Offenbach como antídoto para o espírito de Bayreuth”. Para Kracauer, a contraposição com Wagner delinea-se assim:

Sem dúvida, Offenbach o atacou também por isso, que advertia nele uma hostilidade de princípio. Ele e Wagner representavam de fato dois mundos reciprocamente exclusivos. Estes hipnotizava o público com um fascínio ardente, que era tão pesado a ponto de se travestir ainda na forma de renúncia; essa era a quintessência da ternura e do divertimento, e recompensava-se precisamente assim [...]. Wagner pretendia efeitos monumentais e, no *Gesamtkunstwerk*, tentava sublimar a arte para a religião; Offenbach preferia o pequeno, o que não podia incorrer na suspeita de ser uma fantasmagoria pretensiosa, e deixava a arte em seu lugar. Em Wagner, ressoava cada vez mais claramente a ânsia da emancipação; ele, Offenbach, era emancipado e livre como um pássaro¹⁸⁹.

De interpretações similares, sociologicamente pretensiosas, não menos do que esteticamente incompreensíveis, o marxismo – ensina o estudioso de Nietzsche, Wolfgang Harich – deve fazer-se uma varredura de uma vez por todas. Mais profundo, então, é o julgamento de Mann sobre Wagner “revolucionário”, revolucionário “como artista”:

Wagner – escreve Mann – viveu a cultura moderna, a cultura da sociedade burguesa, através de formas assumidas por esta no melodrama. A posição da arte, pelo menos do que artisticamente devia representa-la no mundo moderno, tornou-se o critério para julgar o valor geral da cultura burguesa. Não é de admirar que ele a odiasse e desprezasse. Viu a arte transformada em meio festivo e voluptuoso, o artista rebaixado a escravo do dinheiro e a superficialidade e o preguiçoso hábito cotidiano substituir a seriedade sagrada e a consagração religiosa da beleza. Viu com despeito, um desperdício de meios extraordinários, e não para aplicar aquele grande ideal que tinha em mente, mas para alcançar a coisa que ele como artista acima de todos os outros desprezava: o efeito. Não vendo ao seu redor ninguém sofrer daquelas coisas pelas quais tanto se afligia, inferiu delas a indignidade das condições políticas e sociais que aquela cultura tinham produzido e com a qual estavam unida; e a necessidade,

188 JAMESON, *Marxism and Form*, trad. cit., pp. 27, 30.

189 S. KRACAUER, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], *Werke*, Bd. 8, hrsg. von I. Belke, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, p. 205.

portanto, de uma revolvimento revolucionário¹⁹⁰.

Até mesmo a afinidade ousada dos paralelos que Mann estabelece com Tolstoi e com Ibsen, como aqueles que saberiam – como Wagner – levar ao apogeu de sua própria forma de arte (Tolstoi o romance, Ibsen o drama, Wagner a ópera lírica sob a forma de *Wort-Ton-Drama*), até mesmo esses paralelos têm uma certa legitimidade, especialmente onde eles incorporam os limites das operações dos três respectivamente aplicados (causalidade das dissoluções, êxtase lírico da ruína trágica, etc.); no *Romance histórico*¹⁹¹, também um crítico marxista do calibre de Lukács não deixa de detectar um Wagner tão hostil como vimos.

Problema de natureza similar faz surgir no campo literário a atividade de autores como Proust e Joyce. Isso nos leva a uma esfera que suscita no leitor a impressão de que a literatura se move por conta própria, sem qualquer outra relação que aquela consigo mesma ou com relações de natureza tal, relativamente à realidade objetiva, que não é mais esta a sugerir aquela, mas o contrário; e que na literatura surja e conte – fora de qualquer outra possibilidade de explicação – a inefabilidade do “fascínio literário”, o “encanto” de Proust dos tempos de *Os prazeres e os dias*¹⁹² fala a respeito de Mallarmé, segundo ele, aliás, localizáveis também em “certas frases de Wagner, em certas miradas de Leonardo”. Aos alegados “encantos” puros desse tipo, naturalmente a crítica não pode se render; muito menos se rende a crítica marxista. É, porém, verdade que a qualidade literária da criação de Proust e Joyce força-a a considerar, se não uma revisão dos parâmetros do seu modo normal de pensar, pelo menos uma grande cautela na sua utilização; já que, como não se podem liquidar rapidamente as obras-primas de Wagner com o argumento de que suas ideias se inclinam para o “romantismo decadente”, assim não se pode certamente conceber que a *Recherche* de Proust deve ser rejeitada porque se funda numa filosofia equivocada (o subjetivismo irracionalístico de Bergson). Para ela vale o oposto. Gênese e direção do modo de Proust trabalhar são originalmente concebidas de todo objetivamente. Quando com seus correspondentes ele fala sobre seu trabalho na construção, os dois aspectos sobre os quais mais insiste, que ele aponta como a intenção principal que correspondam exatamente àquele que vimos

190 TH. MANN, *Richard Wagner und der «Ring der Nibelungen»* [1937], nel suo vol. *Adel des Geistes*, cit., p. 481 (trad., p. 510).

191 LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

192 M. PROUST, *Os prazeres e os dias*. São Paulo: Editora Codex, 2009.

colocados no centro da pesquisa crítica marxista no campo estético, isto é, o “rigor compositivo” e o aprofundamento estético do “conhecimento do objeto”.

A ópera é um romance – explica no outono de 1912 a um amigo, o príncipe Antoine Bibesco. Se seus modos livres parecem relacionados com a autobiografia, é totalmente diferente o rigor compositivo (demasiado complexo para ser imediatamente perceptível). De contingente há ali apenas o que serve para mostrar os aspectos contingentes da vida: consequentemente, o contingente deixa de ser o que é. Por outro lado, precisamente a partir de minhas peças podes perceber que, por mais subjetivas que possam ser as minhas impressões, eu as considero apenas um modo de aprofundar o conhecimento do objeto¹⁹³.

É certo que, no que diz respeito à funcionalidade da noção de tempo, Proust cai vítima dos preconceitos da filosofia francesa contemporânea a ele, particularmente a de Bergson, e torna-se com ela o defensor da destruição de seu caráter objetivo¹⁹⁴; mas, narrativamente, isso não o impede de todo de uma penetração crítica muito profunda na objetividade tanto dos dados reais quanto das relações dos seres humanos entre si. O que está sendo narrado vai muitas vezes além das intenções originais do autor, revelando com isso uma taxa de autenticidade artística superior àquela que ele acredita experimentar. Deste ponto de vista, a *Recherche* é uma mina de autodesmascaramentos implícitos nos processos da psique. A psique constrói dentro de si mesma, esboça planos, projetos, castelos no ar que não respondem a nada de real, porque não refletem nenhuma realidade objetiva. Das sublimes alturas da imaginação, o sujeito se encontra continuamente jogado para baixo, na grave obtusidade do real cotidiano. Não que o processo psíquico seja por si mesmo falso; apenas que a sua “verdade” não ultrapassa frágeis limites da fantasia e da impressão de curta duração, após o que a impressão se dissolve,

193 M. PROUST, *Le lettere e i giorni. Dall'epistolario 1880-1922*, ed. italiana sob os cuidados de G. Buzzi, Mondadori, Milano 1996, p. 998.

194 *Ibid.*, p.1003 (carta a Madame Straus de outubro de 1812): «Os filósofos nos ensinaram que o tempo é um processo de cômputo que não tem correspondência com a realidade». Deleuze contesta que haja a este respeito identidade de pontos de vista entre Proust e Bergson. Só em nível de memória, não do tempo (*durée*), existiriam analogias, devido à “coexistência virtual” entre passado e presente: «S'il y a une ressemblance entre les concepts de Bergson et de Proust, c'est à ce niveau. Non pas au niveau de la durée, mais de la mémoire» (G. DELEUZE, *Proust et les signes* [1964], Quadrige/PUF, Paris 2010, p. 73). (Publicado em português sob o título: DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.)

deixando campo para uma completa transfiguração da experiência vivida. Quando no *atelier* do pintor Elstir ele foi pela primeira vez apresentado a Albertine real, não aquela imaginada, o autor deve imediatamente reconhecer o erro cometido na avaliação da “situação social” de *jeunes filles en fleur*, as quais – ele aprende agora, com o mito quebrado – não são nada mais que “des filles d’une petite bourgeoisie fort riche, du monde de l’industrie et des affaires”, em suma “les filles de gros négociants”; tanto que os “vieux bourgeois avars d’où étaient issues ces Dianes et ces Nymphes» gli sembrano ora «les plus grands statuaires”. Para a sobreposição dos tempos, pense-se especialmente no fenômeno da “memória involuntária”, evocado na abertura dos *Temps retrouvés* a propósito da agora morta Albertine, memória que reaparece obsessiva, mesmo depois que, segundo o que afirma o narrador, já se livrou definitivamente dela. Aos olhos e à sensibilidade do narrador, Albertine continua tão viva quanto os personagens vivos de carne e osso, embora ele assegure a cada passo não pensar mais nela e que as recordações dela tenham se tornado igualmente indiferentes para ele. Não há “tempo redescoberto” capaz de cancelar sua presença; e precisamente essa sua impalpável presença modifica a seção final da *Recherche*. Cada experiência profunda, cada sentimento elevado, cada emoção que sacode o cotidiano, queira ou não o narrador, se reconecta sempre de novo à nascente mnemônica germinal da “liaison avec Albertine”, porque – então pelo menos lhe parece – “sans cela tout est factice et mensonger”.

Acredito que não há dúvidas sobre a eficácia do impacto crítico resultante desse procedimento. A não correspondência entre o tempo objetivo e o subjetivo, o deslizamento do decurso das sensações de uma primeira (ilusória), a uma segunda (real) permite sondagens profundas sobre a consistência da objetividade social retratada. Em reflexões sobre o tempo, como as sugeridas ao narrador desde as manhãs transcorridas na casa da princesa de Guermantes, a atenção no fenômeno da mobilidade social e na relativização de valores e julgamentos que se segue (a propósito dos salões mundanos de Paris) comporta formas indiretas de crítica da sociedade. Proust se equivoca ao chama-los por defeito de apenas um “fenômeno de memória” (“ces erreurs dépendent bien aussi du Temps, mais elles sont non un phénomène social, mais un phénomène de mémoire”), uma vez que são certamente muito mais. Quem melhor que ele penetrou até agora, e tão profundamente, nos meandros do poder de uma nobreza falsa, doente, rebaixada, sem mais profundidade?

O marxismo tem uma dupla tarefa em face desses resultados: tê-los devidamente em conta, porém levando-os de volta para den-

tro dos limites precisos que eles têm. O fator dominante de toda a *Recherche*, especialmente da seção final, é o desencanto. (Um paralelo com a sociologia de Weber não estaria fora de lugar.) Nada do que trato nesse campo jamais conserva para Proust a consistência histórica e social que parece ter. A aparente clareza dos limites da separação entre as classes converte-se continuamente em algo de arruinado, sujeito à variabilidade do tempo e da memória. Raspa fenômenos sociais manifestados inicialmente como fabulosos, revelam-se com o tempo em sua vida cotidiana mais banal. Tempo (objetivo) e memória (subjetiva) são postos assim no mesmo plano e do mesmo modo esquecidos; as finas nuances cambiantes dos contornos, descritas com perícia inigualável pela narrativa, correm o risco de a longo prazo obscurecer, se não suprimir completamente, as reais diferenças objetivas. Mas mesmo aqui, Proust jamais perde *in toto* o sentido da concretude. Como prova do que foi mencionado acima, Erich Auerbach, na comparação que estabelece a seu favor com Joyce e Virginia Woolf, insiste sobre a força que a “consciência da recordação” vem de um extremo a outro exercitando na construção narrativa de Proust, de acordo com os módulos pelo menos em parte compatíveis com os procedimentos críticos do marxismo; já que revela que tal construção, longe de prender a recordação dentro da esfera do superficialmente subjetivo, do impressionístico, “mira à objetividade e à essência dos fatos”:

O aflorar da realidade passada pela consciência revogadora, que por algum tempo se destacou de toda a situação objetiva do momento em que aconteceram os fatos concretos, vê e ordena seu conteúdo de um modo completamente diferente do puro sentir subjetivo¹⁹⁵.

No que se refere à maturidade de Joyce e o trabalho da vertente Joyce-Woolf-Auerbach tem razão – o mesmo não pode ser repetido. Aqui as coisas vão num sentido muito diferente, menos unilinear, como ao invés para Proust. De comentador e crítico de teatro, o jovem Joyce atesta uma concepção séria e profunda das exigências formais do drama moderno (Ibsen, Hauptmann), con-

195 E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, II, p. 326. (Publicado em português sob o título: Auerbach, E. *Mimesis*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.) Observações justas sobre os limites dos juízos dos críticos marxistas que Lukács faz de Proust e outros grandes escritores do século 20 podem ser lidas em C.N. COUTINHO, *Lukács, Proust e Kafka. Literatura e sociedade no século XX*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 2005, pp. 37 pp.; *Lukács et la littérature du XXe siècle*, «Actuel Marx», n. 45, 2009, pp. 36-51.

cepção talvez devedora das suas leituras hegelianas; e, além disso, como observam seus biógrafos, ele também se mostra pessoalmente sensível ao problema da separação entre arte e vida levantado pelo último Ibsen, inclinando-se para a sua superação em um sentido intensamente antipsicológico. Destas suas inclinações juvenis pessoais, foi dito ainda mais:

Le type d'art proposé est réaliste dans sa forme, et métaphysique dans ses ambitions. Le réalisme qui le caractérise n'est pas exhaustif, mais sélectif [...]: l'impératif premier est, plus encore que la concision, la concentration, l'*intensité*¹⁹⁶.

Esta última é precisamente a essência do drama. A passagem daí às “epifanias” que, segundo o Joyce maduro, conotam “the supreme quality of beauty”, pois, ainda mais além, à experiência de uma escrita “pura”, da “escrita criadora” de obras como *Ulisses* e *Finnegan's Wake*, comportam uma ruptura completa com o passado, um salto de qualidade que não deixa quase nenhum traço de experiências anteriores e do conceito de beleza contido nelas. (Para os aspectos problemáticos que dela derivam, reenvio ao que será dito de um modo mais geral sobre a vanguarda no § 5).

Com Luchino Visconti nos movemos para outro campo completamente diverso e enfrentamos o problema de uma perspectiva diferente. Diversa não é apenas a linguagem em questão (quer dizer, para Visconti, diretor de teatro e cinema, principalmente a linguagem fílmica); diversas são a posição humana e artística do diretor, o papel de sua consciência histórica, à medida que ele vai se distanciando conscientemente do aprendizado neorrealístico; e diversa é também a relação estabelecida em um certo ponto com a crítica marxista. Por que Visconti pode considerar, com razão, *A terra treme* (1948) como a experiência conclusiva do neorrealismo, a experiência após a qual o neorrealismo esgota sua força e sua função? A resposta a essa pergunta deve ser buscada nas suas próprias obras posteriores, e em particular em *Sedução da carne* (1954) e em *Rocco e seus irmãos* (1960): na estrutura dramática dessas obras, no seu conteúdo e na sua forma: isto é, no fato de que absorvem e envolvem em si – cada um a seu modo, com suas próprias características específicas – algumas mudanças intervenientes na cultura do pós-guerra, ampliam as vias da cultura em uma outra direção, enriquecendo-a ainda mais de significados, ultrapassando os sinais da documentação e da crônica para elevar-se até à história.

196 AUBERT, *Introduction à l'esthétique de J. Joyce*, cit., pp. 82-5.

É a evolução que Guido Aristarco interpreta e defende com a fórmula da passagem do neorrealismo ao realismo¹⁹⁷. Já *A terra treme* deixa para trás a poética puramente objetiva e cronista (naturalística) do neorrealismo. Seu ponto de partida é o Verga de *Os Malavoglia*¹⁹⁸; mas o diretor submete o romance a modificações tão profundas que o filme resulta numa obra completamente autônoma em relação a ele; a perspectiva muda, seus personagens parecem irreconhecíveis, o respectivo peso deles, alterado. No lugar de patrão Ntoni, o protagonista se torna o seu jovem neto homônimo, que, se já não se sente mais um derrotado como seu avô, torna-se consciente de sua condição e sabe as razões de suas experiências até então negativas, e nem sequer se identifica com a psicologia de um dos personagens típicos do romance naturalista, como é o Étienne do *Germinal*¹⁹⁹ de Zola. Zola retrata Étienne, após a catástrofe na mina na parte final do romance, “en soldat raisonneur de la révolution, ayant déclaré la guerre à la société, telle qu’il la voyait et telle qu’il la condamnait [...] Déjà il se voyait à la tribune, triomphant avec le peuple, si le peuple ne le dévorait pas”. Não há nada disso no jovem Ntoni de Visconti. Embora consciente da provisoriidade da derrota, ele não se torna um líder, não se eleva acima da própria classe, não mostra qualquer triunfalismo; a sensação que se pinta no rosto na sequência final do filme, quando volta ao trabalho e torna a remar em seu barco, é em vez disso a da seriedade de quem tem agora plena consciência do real estado das coisas – um trecho de verdade poética muito maior do que aquele zoliano, o único aliás que a arte pode refletir com eficácia.

Mas, é em *Sedução da carne* que Visconti, pela primeira vez, antecipa o enfoque de sua análise a partir de baixo para o alto do mundo social: dos homens do povo que tomam progressivamente consciência do seu estado (o jovem Ntoni de *A terra treme*, a Madalena de *Belíssima*, 1951) para uma aristocracia, herdeira última das tradições conservadoras da época do Ressurgimento²⁰⁰, que essa

197 Cf. a campanha iniciada por ele sobre «Cinema nuovo» nel 1955, a seção 8 («Do neorrealismo ao realismo») da *Antologia di “Cinema nuovo” (1952-1958). Dalla critica cinematografica alla dialettica culturale*, a cura di G. Aristarco, Guaraldi, Rimini-Firenze 1975, pp. 859 ss., e os ensaios selecionados no seu volume *Su Visconti. Materiali per un’analisi critica*, La Zattera di Babele, Roma 1986.

198 VERGA, G. *Os Malavoglia*. São Paulo: Editorial Ateliê, 2017.

199 ZOLA, E. *Germinal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2017.

200 [N.T] O Ressurgimento é um período histórico que assinala o desenvolvimento da Itália que vai do final do século 18 até meados do século 19 (1870). Tal período marca a

consciência sente esmorecer: esclarecedores no que diz respeito aos contatos que ele teve no teatro neste momento com os personagens de *A hospedeira* de Goldoni e de *As três irmãs*²⁰¹ de Čechov, ambas as obras encenadas em 1952. Como as três irmãs do dramaturgo russo, os protagonistas do filme sentem a crise que germina dentro da sociedade, que recai sobre seu mundo e os oprime; o seu cansaço interno é o cansaço de toda uma classe. Como sábio crítico realista e em imagens de extraordinária riqueza visual (servindo-se, entre outras coisas, de sugestões do impressionismo pictórico italiano do século 19), Visconti oferece um quadro completo desta decadência, mas não sem ligar o anoitecer do passado com a perspectiva de um novo mundo em formação: esse novo mundo que vai se formando, precisamente, pela dissolução do velho, e para o qual tende ideologicamente o diretor. “*Sedução da carne* – o realismo de *Sedução da carne* – é, talvez, mais avançado do que de *A terra treme*”, comenta resumidamente Aristarco²⁰²: pode-se dizer que com ele “nasce realmente, e na acepção de um Tolstoi ou de um Nievo, o grande filme histórico, o romance cinematográfico”.

Romance contra antirromance, realismo crítico contra vanguarda. O realismo crítico de Visconti decorre diretamente da profundidade de sua consciência histórica, firme, contínua e retilínea (salvo esporádicos desvios), apesar da mobilidade de experimentos formais. Quando saem *Sedução da carne* e *Rocco e seus irmãos*, a sociedade italiana já havia mudado profundamente em relação aos anos da Resistência e do neorealismo. O fôlego ideal imediatamente unitário da Resistência se põe; a continuidade de uma certa tradição de cultura foi quebrada para sempre. No plano narrativo, isto significa que a firmeza tenaz do núcleo familiar posta no centro como problema de *A terra treme* encontra-se agora, desde o início, em dissolução, porque não corresponde mais ao nível das contradições sociais irrompidas com grande força na vida do país, e as individualidades singulares desse núcleo, muito mais pronunciadas, estão em oposição entre si. A esperança ilusória de Rocco na sobrevivência da unidade familiar primitiva está destinada a permanecer, precisamente, apenas uma ilusão.

completação do processo de formação do Estado-nação italiano como Estado-nação unitário. Este período caracteriza-se pelo desenvolvimento de uma série de ideias e acontecimentos que se manifestam sobretudo nas guerras do Ressurgimento, mártires do Ressurgimento etc., portanto, por aquilo que ficou conhecido como a história do Ressurgimento italiano.

201 ČECHOV, A. *As três irmãs*; tradução de Edla van Steen. São Paulo: Editora Global, 2017.

202 G. ARISTARCO, críticas a *Senso*, «Cinema nuovo», IV, 1955, n. 52, p. 113 (reed. em *Antologia di “Cinema nuovo”*, cit., p. 878).

Essa mudança de direção e de profundidade nos contrastes da classe da vida italiana exige de Visconti, como artista, também novos critérios de representação. Sua grande intuição dramática consiste em haver sido capaz de fixar artisticamente, sem fingimentos ou falsos pudores, este ponto de virada decisivo. Surge assim, no que concerne a *A terra treme*, uma nova linguagem, um novo estilo; ao ritmo lento e solene desse filme coral substitui-se uma forma expressiva caracterizada pela concentração e tensão elevada ao extremo da questão dramática, que determinam – na forma – um ritmo oposto: o quanto de áspero, de estridente, de violento fornece precisamente a linguagem de *Sedução da carne* e *Rocco e seus irmãos*. Mesmo os exageros acentuados, a dilatação do significado dos personagens, os elementos trágico-melodramáticos que neles marcam as sequências-chave devem ser lidos sob essa luz. Toda a dor pela laceração do tecido social coletivo – ainda tão fortemente centralizado em *A terra treme* – explode em um grito desumano, bestial: no grito da condessa Serpieri ante a traição de Franz, no de Nadia, violentada e depois morta por Simone, no de Rocco, prostrado perto do irmão choroso. “Exasperação dos conflitos? Mas isso – justifica Visconti – é a tarefa da arte. O essencial é que os conflitos são reais”²⁰³. O reflexo da realidade histórica de conflitos exasperados, sem esperança, pode e deve repousar apenas sob a exasperação da forma; e ali, de fato, na ideação e elaboração de uma forma de reflexo adequada a um determinado conteúdo histórico, deve-se buscar o realismo crítico de Visconti.

Insisto deliberadamente sobre este ponto, por causa do falso caminho tomado então, e em seguida, pela crítica viscontiana. Os equívocos do momento, não resolvidos, foram com o tempo se inflamando e se agravando. Está certamente na essência da pesquisa histórica que a definição da perspectiva correta em relação a um autor ou a um problema exige um desvio crítico qualquer, uma tomada de distância, uma decantação. No entanto, a decantação nem sempre trabalha em benefício do aprofundamento. Dão-se também circunstâncias que, por razões históricas específicas, por razões de conjuntura, incidem desfavoravelmente. Como pode acontecer que o distanciamento no tempo provoque não um esclarecimento, mas uma alteração e deformação do juízo crítico, testemunha-o bem o caso da crítica viscontiana: cujas deficiências mais graves, cujos *im-*

203 L. VISCONTI, *Além do destino dos Malavoglia*, «Vie nuove», XV, 1960, n. 42 (reed. em *Leggere Visconti*, a cargo de G. Callegari/N. Lodato, Pavia 1976, p. 50; e no apêndice de ARISTARCO, *Su Visconti*, cit., p. 143).

passes mais graves, decorrem da tendência cada vez mais decisiva à diluição da aspereza característica da arte de Visconti, ao nivelamento formalístico das invenções (tanto geniais quanto revolucionárias) de sua linguagem e do seu estilo. Em 1986, fazendo as contas de um longo e pioneiro trabalho de escavação sobre o diretor, Aristarco acusava duramente muitas das piruetas contraditórias realizadas pela crítica viscontiana na Itália, facilmente inclinadas ao esquecimento, à remoção, aos saltos de codornizes: a sustentar então o que ele havia negado antes, e vice-versa, ou, pior ainda, a cancelar e obscurecer, metendo em um único caldeirão, todas as diferenças. E concluiu: “Visconti constitui realmente um caso paradigmático de involução de vários intelectuais italianos que, no que concerne a um início anticonformista, em seguida, demonstraram cansaço na luta entre progresso e reação”; que renunciaram a proceder seletivamente, a discriminar valor a valor, identificando cada vez mais Visconti, todo o Visconti, com os seus personagens negativos, decadentes, e perdendo assim a sua profundidade. “Em tal abismo não há lugar para uma crítica dialeticamente entendida: é o triunfo da decadência e de um decadentismo impregnado de poesia”²⁰⁴.

Se agora, para encerrar o parágrafo, acrescento ainda um breve exame de *Pan Tadeusz* de Wajda²⁰⁵, isso se deve a uma junção e cruzamento de motivos, onde por motivo-chave está mais uma vez o papel que desempenha a dialética entre cultura e militância. Note-se bem (para evitar confusão): Wajda, diretor rodeado de uma reputação em parte muito imerecida, não é personalidade fílmica de nível autenticamente magistral, sua cultura não é uma cultura militante, as escolhas que ele opera ao longo de seu percurso vão – absolutamente – na direção oposta às ideias do socialismo. Interessante é a fortíssima ligação de sua filmografia com a literatura polonesa clássica e contemporânea; de destaque, neste último campo, são especialmente suas adaptações fílmicas de Wesele (*O casamento*, 1972) de Wyspianski

204 G. ARISTARCO, *Una seconda contraddizione dialettica*, «Cinema nuovo», XXXV, 1986, n. 301, p. 12 (reed. em *Su Visconti*, cit., p. 17).

205 Muito mais ampla é a discussão presente no meu livro sobre o (“*Cinema na cultura do século 20*”) *Cinema nella cultura del Novecento*, cit., pp. 680 ss. (livro que também remete às páginas sobre Visconti). O filme tem tido pouco eco no mundo ocidental, seja do ponto de vista da distribuição, seja daquele do interesse crítico provocado. Por parte da crítica saliento os avanços significativos de G. MASZKOWSKA, *Un mito nato dall'amarezza della sconfitta: "Pan Tadeusz" di Andrzej Wajda*, ed. by J. Orr/E. Ostrowska, Wallflower Press, Londres-Nova Iorque 2003, pp. 172-89.

e *Pan Tadeusz* (1999) de Mickiewicz²⁰⁶. Aqui sim, no romantismo do segundo, no neorromantismo decadente do primeiro, ele encontra fontes congeniais ao seu talento; aqui sim, tem todos os pressupostos para o feliz vir a ser e o êxito de suas adaptações cultas. A campanha de lançamento de *O casamento* se inspira em uma grandiosa simbologia da tragédia histórica polonesa. Tudo ali parece impregnado de símbolos: a casa de Bronowice, perto de Cracóvia, onde a festa acontece, como metáfora da Polônia; o desenrolar-se rodopiante da dança como um microcosmo dos acontecimentos poloneses. Justamente falou-se da crítica da atmosfera subjetiva que o filme cria com a sua *mélange* de observações realistas e simbolismo visionário, onde, graças à acentuação de traços apenas latentes no texto (crise da intelectualidade, desambientação e deslocamento da vida da *elite* dirigente), dá-se forma a “uma brincadeira de roda ininterrupta sugerindo uma armadilha sem saída para a Polônia”, provando assim como o filme está perfeitamente alinhado – pontos fortes e pontos fracos, incluso – com o turgente neorromantismo decadente do texto de Wyspianski.

Pan Tadeusz leva ao ápice este *pathos* impregnado do espírito nacional. A crítica observou unânime que, de todos os poemas da literatura polonesa, esse é em absoluto o mais polonês, resultante do estado de espírito típico, e tipicamente romântico, do polonês em exílio: a nostalgia combativa. Poema singular em rimas alexandrino-polonesas, de difícil classificação retórico-estilística, é elaborado por Mickiewicz durante seu exílio na França, após o advento da monarquia orleanista de Luís Felipe (ou seja, justamente quando Pushkin publicou a primeira edição completa de *Onegin*), e ali mesmo editado em 1834. Nostálgico, o estado de espírito que o dita, porque o autor, escrevendo, pensa em uma época passada, a idade da dominação aristocrática polonesa de vinte anos atrás; mas ao mesmo tempo combativo, porque animado pela esperança na insurreição antirrusa e na reconquista da liberdade nacional. A circunstância que, de fato, no momento da sua redação, a insurreição já estava fracassada, não fez senão acrescentar-lhe uma pátina romântica.

No romantismo de Mickiewicz borbulha por outro lado o espírito revolucionário, que o coloca entre os mentores ideais da

206 [N.T.] O autor se refere aqui às adaptações feitas pelo polonês Andrzej Wajda, respectivamente, em *Wesele* (O casamento), filme produzido em 1972, adaptado da peça escrita, em 1901, pelo também polonês, dramaturgo, designer, pintor e poeta, Stanisław Wyspiański; e de *Pan Tadeusz*, que se baseia no poema homônimo do poeta, escritor e filósofo polonês Adam Mickiewicz.

rebelia instintiva juvenil de Rosa Luxemburg, inspirado no conceito romântico de “povo”. O quanto a tradição independentista polonesa se baseia na “herança romântica” ilustram bem os estudos de Andrzej Walicki²⁰⁷. Não é sem motivos justificados que, comentando um *slogan* de Engels (“A Polônia está [...] posta frente à escolha: ou ser revolucionária ou perecer”), ele aponta para a objetiva convergência na Polônia entre questão nacional e revolucionária. Mickiewicz faz-se intérprete à semelhança de um Carlyle progressivo. A ideia do *Pan Tadeusz* chega a ele inicialmente sob a forma de um poema bucólico no estilo do goethiano *Hermann e Doroteia*. Com a expansão e complicações sucessivas, os acontecimentos do poema terminam, em seguida, com o desenrolar longo em três vertentes diferentes: os contrastes de amor e ciúme despertados pelo regresso à pátria de Tadeusz, a disputa entre as famílias Soplica e Horeszko em relação à propriedade do castelo, e a explosão da questão nacional. Os acontecimentos privados se ligam, portanto, inextricavelmente à história da Polônia. A partir do momento em que a insurreição aristocrática se torna o ponto de partida da luta pela independência da Polônia e da Lituânia em relação à Rússia, o poema assume vestes de epopeia nacional: uma epopeia onde os mais elevados valores do romantismo (o amor pelo pátria, os sentimentos de amor individuais, o papel pânico da natureza) fundem-se com um sentido histórico robusto à Walter Scott.

Por conseguinte, precisamente do mesmo modo que Hegel trata *Hermann e Doroteia* como epos²⁰⁸ modernizado, em caráter bucólico, idílico, periférico, é possível tratar o *Pan Tadeusz* “como um trabalho empreendido sim sob os auspícios do idílio, mas cujo horizonte se amplia até o ponto de englobar a experiência histórica de toda uma época”. Claro, historicamente isso não volta a acontecer, como ao invés nos dois últimos livros do poema (em seguida, também no filme de Wajda), que à passagem para a Lituânia das tropas napoleônicas com destino à Rússia, a nobreza local soube ceder às suas divergências internas, e lituanos e poloneses se unem a Napoleão em vista do resgate nacional. Trata-se ainda uma vez de uma ideação de Mickiewicz, que seu intérprete Alfred Sproede justifica metaforicamente. Longe, com efeito, de parecer um acontecimento perdido em

207 Cf. especialmente A. WALICKI, *Philosophy and Romantic Nationalism: The Case of Poland*, Clarendon Press, Oxford 1982, pp. 74 pp.: onde se explica literalmente, em um ponto (p. 337), como «the romantic heritage was so deeply embedded in the Polish political tradition».

208 [N.T] De acordo com o dicionário italiano eletrônico Zingarelli, a palavra *epos* significa: lenda épica; complexo ou ciclo de narrações épicas, relacionadas a um povo: o *epos* bretão, clássico.

sua distância épica, a campanha napoleônica da Rússia prefigura, aos olhos dos contemporâneos, a derrota da insurreição de 1831. Mas Mickiewicz não a descreve como uma derrota.

De fato, Mickiewicz relata os eventos napoleônicos *como se Napoleão pudesse ainda seguir adiante*. A distância épica é assim transformada em uma espécie de ficção subjetiva: os acontecimentos de *Pan Tadeusz* têm lugar em uma província lituana que persevera na confiança em Napoleão, quando ao invés essa perspectiva, para os leitores poloneses e parisienses contemporâneos de *Pan Tadeusz*, não é mais que uma história longínqua e superada há muito tempo. Agora, Mickiewicz, como Goethe em *Hermann e Doroteia*, joga com uma perspectiva histórica superada, adota o ponto de vista da “periferia” – de uma população provincial excluída dos acontecimentos históricos – a fim de construir o esquema temporal de sua obra²⁰⁹.

Este é precisamente o terreno ideal para a destacamento do talento de Wajda. Compreendem-se bem, do seu ponto de vista, as simpatias expressas pelo “romantismo” de Mickiewicz (na acepção polonesa específica do termo) e pelo conceito de “povo” (similar ao, não menos romantizado, de Mazzini). Esse romantismo tão incômodo e perturbador em tantos outros filmes de Wajda aqui funciona às mil maravilhas. Se por tom o filme soa como hino nacional audível à revolta do “povo”, como transcrição relativa a um clássico do prestígio do texto de Mickiewicz, tem o caráter típico de adaptação culta, da leitura crítica, que se mantém com grande fidelidade dentro do leito do ditado original, permitindo supressões e alterações e deslocamentos de etapas: como acontece com os famosos versos do prólogo, aqui levados à boca do próprio Mickiewicz e levados até ao fim.

Wajda não se eleva senão ao nível da autonomia e originalidade criativa. Seu domínio de intérprete, capaz de obter por vezes efeitos grandiosos, consiste no fato de que – assim como com o Wyspianski de *O casamento*, mas aqui talvez melhor ainda, de uma forma mais orgânica, premeditada, controlada, madura (salvo algumas concessões, em excesso, à simbologia romântica) – ele consegue colocar criticamente sua cultura a serviço do texto. É a idealidade da perspectiva utópica que marca a atmosfera do conjunto. Notem, o escrúpulo, o capricho e a fineza com que Wajda repete, plasmando-os em imagens, os expedientes formais utilizados por Mickiewicz.

209 A. SPROEDE, « *Pan Tadeusz* », *l'idylle et l'«épopée humanitaire» française. Mickiewicz et la poésie de l'histoire*, in *Adam Mickiewicz: Kontexte und Wirkung*, hrsg. von R. Fieguth, Universitätsverlag Freiburg Schweiz 1999, pp. 56-8.

Violência guerreira e delicadeza de sentimentos, ódio profundo entre estirpes familiares e animosidade dos vislumbres naturais se unem e iluminam reciprocamente, mantidos juntos pelo *pathos* animador da salvação nacional, presente continuamente. Todos os fatores, todos os componentes do filme, cooperam nessa mistura de evocação nostálgica e levada à revolta. Em suma, há o suficiente para concluir que *Pan Tadeusz* diz mais do que Wajda mesmo queria. A nobreza polonesa dança no filme sua última dança. Enquanto ressoam as notas alegres da *Polonesa* de celebração pel' *O casamento* de Zosia e Tadeusz, que conciliam os contrastes entre as famílias Soplica e Horeszko, e a armada napoleônica desfila imponente a passar, batem ao fundo, como verdadeiro *leitmotiv* edificante, os tambores da revolução, como nos pensamentos e sentimentos que a presença do imperador suscita no jovem Heine do *Livre Le Grand* (“meu coração ressonava a marcha geral”) ou como nos versos dos seus *Zeitgedichte*:

Schlage die Trommel und fürchte dich nicht...
Trommle die Leute aus dem Schlaf,
Trommle Reveille mit Jugendkraft,
Marschiere trommelnd immer voran...

[Bates o tambor sem medo ... /Acorda do sono a gente/ Bates o despertador com juvenil ardor/ Marcha sempre à frente batendo o tambor ...]

É significativo que a evocação da cultura clássica venha espontaneamente. Não obstante o aparente contraste das situações representadas, uma festiva, a outra trágica, podem encontrar-se analogias desse final com o final de *Os tambores agitados* (*Egmont*) de Goethe (igualmente denso, na tragédia, de esperança): salvar a diferença, no que diz respeito a Goethe, pois os acontecimentos, as expectativas, os exemplos, os modelos de comportamento são aqui extraídos diretamente da história nacional.

4. O modelo do “realismo” na crítica de Lukács

Um exemplo paradigmático – reconhecido internacionalmente – tanto do poder de impacto da crítica marxista, quanto de como funciona nela a dialética entre cultura e militância, fornece-o a figura de Lukács. Na convicção de que a crítica marxista tenha encontrado nele o seu intérprete até aqui mais significativo, detenho-me a ilustrar nas linhas gerais procedimentos e critérios operacionais, partindo do princípio de que esses critérios constituem o eixo central: o modelo

do “realismo”. A gênese teórica do modelo já foi ilustrada aqui em seu devido lugar. Mostrou-se então a emergência do contexto que está na base da teoria marxista como teoria geral (capítulo I) e do lugar que nela ocupa a estética como sua parte orgânica (capítulo II). Restam por examinar os seus efeitos na crítica concreta prática. Ponto decisivo, no que diz respeito a Lukács pessoalmente, a virada capital que ele assume quando, a partir dos anos de 1930, vem amadurecendo a sua nova (“ontológica”) concepção do marxismo, em cujo centro está a “teoria materialística marxiana da objetividade”. Na linha dos princípios teóricos elaborados com esta virada, procedem em Lukács também os critérios das avaliações crítico-estéticas postas em ato durante a década a seguir, aplicação pontual e rigorosa da renovação do marxismo em curso. A medida que sua atividade crítica parece embebida dos novos princípios estéticos marxistas e se enriquece, conseqüentemente, resulta evidente à primeira vista, apenas se comparamos julgamentos homólogos do passado e do presente: por exemplo, as descrições e avaliações que em *A teoria do romance*²¹⁰ Lukács deu sobre o ciclo narrativo da “Comédia Humana” de Balzac (abaixo de um romance como *Hans im Glück* de Pontoppidan) com a crítica balzaquiana dos seus ensaios dos anos de 1930. Ao mesmo tempo, constata-se como o velho, revisado numa abordagem marxista, serve ao novo. Os corretos diagnósticos que *A teoria do romance* avançou em tempo real na narrativa do chamado “romantismo da desilusão”, isto é, com a crise que interveio no realismo literário depois de 1848, diagnostica que lá restavam apenas intuições ou constatações da perspicácia de um crítico, mas sem base metodológica adequada, aqui recebem, graças ao marxismo, a sua justificativa plena: independentemente, pois, do fato de que este ou aquele julgamento singular de Lukács resulte aceitável ou inaceitável, correto ou incorreto.

Já no primeiro escrito que reflete a sua nova orientação, a reconstrução do debate polêmico de Marx e Engels com Lassalle sobre a tragédia deste último, *Franz von Sickingen*²¹¹, fica claro o quanto as

210 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2017.

211 G. LUKÁCS, *Die Sickingen-Debatte zwischen Marx-Engels und Lassalle* [1931], in *K. Marx und F. Engels als Literaturhistoriker*, cit., pp. 5-43 (reed. Em LUKÁCS, *Probleme der Ästhetik*, cit., pp. 461-503; trad. em *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 56-109) (Publicado em português sob o título: Lukács, G. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.). Considerações amplas sobre o debate em geral têm W. HINDERER, *Sickingen-Debatte. Ein Beitrag zur materialistischen Literaturtheorie*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1974 (onde o ensaio de Lukács também é publicado, pp. 159-206) e PRAWER, *Karl Marx and World*

linhas diretrizes da pesquisa devem à teoria marxiana da objetividade, como tal pesquisa se guia substancialmente em todos os pontos a partir dela. Vai-se esboçando aqui a perspectiva da nova metodologia estética de Lukács. Ele se utiliza da ideia da estética como parte orgânica do sistema marxiano, para retirar do debate consequências teóricas de ordem geral. A própria escolha do argumento resulta significativa. Trata-se, para Lukács, de um confronto que vai muito além das circunstâncias que lhe dão ocasião. Se com tanta energia e tanto calor ele pode tomar partido de Marx e Engels, é porque encontra configurado neles (em oposição à inclinação idealista-subjetiva de Lassalle, à sua predileção pelo *pathos* retórico, eticizante, de tipo de schilleriano) uma concepção de tragédia como uma expressão da necessidade histórica objetiva, das relações de forças objetivas existentes entre as classes: aquilo já Hegel chamou na *Estética* – naturalmente, sem nenhum ponto de apoio para a concretização social do conceito – “o operar vivo de uma necessidade apoiante sobre si mesma”²¹². Que ao “schilleriar” lassalliano Lukács contraponha, com Marx e Engels, o modelo da via de Shakespeare ao drama, de um ponto de vista teórico significa: não as ações, a práxis heroica dos indivíduos, a sua liberdade em antítese à necessidade, decidem da natureza do conflito trágico, mas o contexto socialmente determinado ante o qual os indivíduos agem (unidade dialética de liberdade e necessidade).

Precisamente aqui a teoria lukacsiana do realismo, geralmente tão mal compreendida (ou distorcida, ou refutada) até mesmo pela literatura crítica de parte marxista, tem sua raiz. Embora se trate de uma orientação da qual não faltam pistas e antecedentes já em fase protomarxista do pensamento de Lukács (por exemplo, em um artigo sobre Balzac da “*Rote Fabne*”, de 1922), ela encontra só agora, pela primeira vez, sua conseqüente justificação teórica. Entre o “realismo como método de criação artística” e a “teoria marxista materialística da objetividade” não deformada por vulgarizações, existe para Lukács muito mais do que uma simples correspondência; um deriva da outra, ou pelo menos se reconecta do modo mais estreito. Suas apaixonadas polêmicas literárias (berlinenses e moscovitas) contra a “teoria da espontaneidade” na literatura, contra a literatura de agitação e tendência, contra a técnica da *reportagem* e da montagem, ou, em uma palavra, contra esse tipo particular de naturalismo – não importa se ‘popular’ ou disfarçado de experimentação formal (como, respec-

Literature, cit., pp. 211-30.

212 HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 1.042 (trad., p. 1.301). Para a superação da teoria hegeliana do trágico na obra de Marx, cf. em seguida LUKÁCS, *Probleme der Ästhetik*, cit., pp. 194 ss., 487 ss.

tivamente, nos romances de Willi Bredel e Ernst Ottwalt, alvos de Lukács) – onde o romancista faz mais como um observador do que como um organizador do material literário e documental, ou descreve apenas sem saber como “representar”²¹³, – todas essas polêmicas não querem ser e não são mais do que a continuação na literatura das suas polêmicas mais gerais com o marxismo vulgarizado da Segunda Internacional.

Espontaneidade, esquematismo, “arte de tendência” são os principais objetivos críticos de Lukács. Contra a “arte de tendência” ele tinha tomado posição já desde os anos de aprendizado pré-marxista e protomarxista, criticando, por exemplo, no livro sobre a história do drama, a *Tendenzdrama* (“Todo *Tendenzdrama* não é dramático”)²¹⁴, bem como mais tarde, em 1922, criticando Dostoevskij²¹⁵. Agora, em Berlim, a polêmica se centra na narrativa dos escritores proletários, não menos do que nos “dramas didáticos” de Brecht e dos pró-brechtianos de observância estrita; dura – e particularmente significativa para o desenvolvimento que virá em seguida, a alternativa formulada entre relato (*Bericht*) e figuração (*Gestaltung*) – a acusação de condenação em relação aos métodos criativos de Ottwalt. Consequências danosas ainda mais graves para a literatura tem a distorção da relação dialética entre espontaneidade e consciência. A crítica literária soviética carrega, nesse sentido, muita culpa. Que grande parte da atividade ensaística e publicística da “Literaturnyj kritik”, à frente Lukács, dirige-se a combater nela as distorções, decorre da incapacidade dessa crítica de ir além dos esquemas da sociologia vulgar. O cerne do contraste é evidente – não mais polemicamente, mas criticamente – no último grande ensaio de Lukács em Moscou, *Volkstribun oder Bürokrat?*²¹⁶, escrito quase em coincidência

213 Cf. especialmente os dois ensaios de «Linkskurve» (1932) *Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur e Reportage oder Gestaltung?*, in LUKÁCS, *Essays über Realismus*, cit., pp. 19 pp., 35 pp.

214 LUKÁCS, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, hrsg. von F. Benseler, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1981, pp. 41-2. Cf. E.L. CORREDOR, *György Lukács and the Literary Pretext*, Peter Lang, New York-Bern-Frankfurt a.M. 1987, p. 15.

215 G. LUKÁCS, *La confession de Stavroguine* [1922], na sua coleção de artigos da «Rote Fahne», *Littérature, philosophie, marxisme, 1922-1923*, éd. par M. Löwy, Presses Universitaires de France, Paris 1978, p. 71.

216 G. LUKÁCS, *Volkstribun oder Bürokrat?* [1940], em *Essays über Realismus*, cit., pp. 413-55 (trad. em *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 218-70): segundo o julgamento de I. MÉSZÁROS (*Lukács' Concept of Dialectic*, The Merlin Press, London 1972, p. 141), «the sharpest and most penetrating critique of bureaucratization published in Russia during

com o fechamento forçado da «Literaturnyj kritik». Apoiando-se nos argumentos de Lenin de *O que fazer?*²¹⁷, ele denuncia a “teoria da espontaneidade”, critica o “imediatismo da relação com o objeto”, a “exaltação ideológica da burocracia”. Vê-se em particular como o § IV do ensaio resume com lucidez as falhas literárias soviéticas do período, tanto criativas como críticas. A denúncia dos efeitos negativos da burocracia, como fenômeno político-institucional, está aqui conectada de modo mais estreito com a crítica da práxis burocratizada da literatura. Entregue a si mesma, a espontaneidade não pode literalmente mais do que gerar um “otimismo” de fachada, igualmente burocrático, ineficaz, tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista da propaganda.

O realismo move-se em direção diametralmente oposta. Ele se impõe a Lukács como uma necessidade interna de sua nova teoria marxista, devido ao fato de que traz consigo a consciência dialética da intensa totalidade da representação. Se a representação realista vale mais do que a crônica e a reportagem, se o “narrar” vale mais do que o “descrever” (como ilustra bem o seu célebre ensaio de 1936, como desenvolvimento da alternativa já acionada em relação a Ottwalt), é porque quem narra e representa penetra, com meios artísticos, mais a fundo nas “leis dialéticas objetivas” da estrutura do real. O escritor atinge um grau ainda maior de realismo, quanto mais ele consegue trazer à luz, de lá do fluxo dos fenômenos da superfície, as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social, isto é, a essência – artisticamente configurada – de um dado momento ou situação ou conexão histórico-social, relevante para a humanidade. Motivação do agir humano, formação e fixação dos tipos, representação do destino dos indivíduos retiram força e alimento do reconhecimento do seu pertencimento à totalidade, da sua recondução para dentro do quadro unitário da realidade em movimento.

Decisivo para a crítica tanto quanto para a estética, a partir da virada dos anos de 1930, é, portanto, isto: que a nova teoria fornece os princípios norteadores de uma estética e de uma crítica em abordagem objetivística. De modo similar a Marx e Lenin, Lukács toma como ponto de partida tanto a objetividade no sentido definido por eles (isto é, o princípio segundo o qual as categorias do pensamento não são mais que expressões de leis do mundo objetivo), como tam-

the Stalin period». (Publicado em português sob o título: Mészáros, I. *O conceito de dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013.)

217 LENIN, V. I. *O que fazer? Problemas candentes do nosso movimento*; tradução Marcelo Braz. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

bém, correlativamente, o caráter de unitariedade deste mundo em si, assinalando a criação artística – a essência e o valor estético da obra de arte – como “uma parte do processo social geral organicamente articulado, no decurso do qual o homem faz o mundo através da própria consciência”. Isto o induz, ao mesmo tempo, a evidenciar o outro lado complementar da teoria, o papel mediador, determinante, que joga a dialética. Se, de fato, a objetividade do realismo que pretende o escritor (o artista em geral), e com ele o crítico, quer distinguir-se por princípio do naturalismo descritivo, da agitação, ou, do lado ideologicamente oposto (mas esteticamente convergente), do falso objetivismo da literatura burguesa decadente, então é necessário que, superando todo o imediatismo tanto no sujeito como no objeto, toda excogitação puramente voluntarista quanto qualquer registro meramente passivo ou fenomênico de eventos, ela – a objetividade do realismo – se produza como resultante da complicada dialética objetiva de essência e fenômeno, onde faz parte – e parte decisiva – a inter-relação que sempre liga o escritor à realidade retratada, sua relação de influência recíproca com a concepção de mundo e o estilo artístico.

Somente com a profundidade com que é agarrado e refletido esse complexo pode fundar, segundo Lukács, o grande realismo literário: a “poesia da objetividade histórica” em Walter Scott, a “vitória do realismo” – a exemplo de um pronunciamento de Engels tornado público naquele momento²¹⁸ – que se impõe com Balzac, Stendhal, Puškin, Tolstói e os outros grandes romancistas russos do século 19. Não se requer com isso a “ideologia consciente do escritor”. Precisamente o “triunfo do realismo” engelsiano varre através de si toda suposição que pretende no escritor o domínio ideológico integral do que ele vem de tempos em tempos cumprindo. Isso mudaria o núcleo da consideração crítica para fora do objeto considerado. Em vez disso, se aceitarmos a fórmula que propõe Lukács quando enfrenta o problema, “a medida do valor literário consiste na visão de mundo, artisticamente formada, que se manifesta na obra, e não na ideologia consciente do escritor”²¹⁹.

218 Cf. *Ein unveröffentlichter Brief von Engels über Balzac*, «Die Linkskurve», IV, 1932, n. 3, pp. 11-4 (agora em MARX-ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, cit., I, pp. 157-9). A correspondência do velho Engels em matéria literária (carta a Minna Kautsky, 25 de novembro de 1885; carta a Margaret Harkness, abril de 1888) é repetidamente utilizada por Lukács também no curso das suas polêmicas com a crítica soviética.

219 LUKÁCS, *Előszó a Művészet és társadalom*, cit., p. 13 (reed., p. 329; trad., I, p. 18). A mais ampla compilação dos ensaios críticos acerca dos autores do quais estou discorrendo é

A orientação crítico-estética indicada esclarece-se e define concretamente à medida que, graças aos compromissos assumidos e aos estudos realizados em Moscou, Lukács vai investigando os problemas específicos da forma do romance: tanto do romance histórico como do grande romance burguês-realístico moderno, do *Wilhelm Meister*²²⁰ em diante. Precisamente no corte que ele confere ao tratamento desses problemas formais do romance se fazem sentir com clareza os reflexos teóricos da virada de 1930; também aqui vigora, de fato, a tendência a valorizar a prioridade do objetivo sobre o subjetivo, a deduzir todas as categorias estéticas pela compreensão da gênese, do desenvolvimento e do significado da forma do romance a partir da concepção marxista unitária de realidade e da história. Que o romance se ligue ao desenvolvimento da sociedade burguesa e reflita, por meio de sua forma móvel, os problemas sempre novos que surgem a cada vez, é questão que se pode responder – e Lukács responde – apenas reconduzindo-se à dinâmica de seus nexos formais dentro do contexto social geral que, de tempos em tempos, o determina, a saber, mais uma vez, somente com base nos princípios e no método, a dialética, da teoria da objetividade do marxismo.

Esse modelo crítico aplica-se, portanto, para o exame do curso de desenvolvimento da literatura clássica alemã de Lessing a Heine (fulcro do qual é, até a crise de 1848, “a luta por uma renovação democrática e nacional da Alemanha”) e, sobretudo, para o exame ainda mais detalhado que – novamente em paralelo com Gramsci – Lukács faz do mundo de Goethe. É claro que, criticamente, não se pode deixar de levar em conta as bases histórico-sociais da nação da qual provém o realismo. De acordo com Lukács, as obras do período clássico na Alemanha “mostram claramente como a vida alemã era inadequada – comparada à realidade francesa e inglesa – como matéria para uma grande criação épica”; não obstante sua grandeza, essas obras

são sínteses irrepetíveis e individuais e não podem oferecer qualquer base para uma continuação e uma recuperação, como ao invés havia no caso da poesia francesa, inglesa ou russa, fundada sobre a vida social real²²¹.

aquela de LUKÁCS publicada com o título *Világirodalom. Válogatott világirodalmi tanulmányok*, 2 voll., Gondolat, Budapest 1970.

220 HEGEL, J. W. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora 34, 2018.

221 LUKÁCS, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, cit., p. 191 (trad., pp. 427-8). Para os interesses gramscianos em relação a Goethe, atestados *Quaderni* del 1931-32, cf. M. FANCELLI, *Gramsci traduttore di Goethe*, em *Tornare a Gramsci. Una cultura per l'Italia*, sob os cuidados de

Não surpreende a relevância que esses problemas têm para a maturação marxista de Lukács, nem que o foco volte agora a cair fortemente sobre a figura de Goethe, em torno da qual ele trabalha sem interrupção em Moscou, mesmo durante os anos mais negros do estalinismo, em evidente e não extrínseco paralelo com o seu renovado estudo de Hegel. Os esforços realizados em Goethe para elaborar uma ciência da evolução na natureza e para estabelecer uma estreita conexão entre filosofia da natureza e estética, sua inclinação instintiva, espontânea, ao materialismo, que age tão espontaneamente em forma dialética (muito embora, sobre o campo social, continue muito atrás da dialética de Hegel), sua relação frutífera de continuidade, mas também de superação em relação ao Iluminismo, a sua valorização – contra Schiller – do simbólico *versus* o alegórico, ou seja, da categoria da “particularidade” na arte, e outros traços característicos da sua teoria e práxis artística, são todos elementos destinados a incidir profundamente sobre a reflexão estético-crítica de Lukács.

Goethe ocupa uma posição singular, privilegiada, extraordinariamente esclarecedora para o Lukács posterior à virada dos anos 1930. Pode-se realmente falar do encontro paradigmático de um grande crítico marxista com um clássico da literatura universal. Estamos agora, compreende-se, bem longe dos tons do tratamento do Wilhelm Meister em *A teoria do romance* ou das páginas goethianas, sobre o vaivém de Goethe em comparação com Kant, da juvenil *Estética de Heidelberg*. A superioridade da posição de Goethe em relação, digamos, às suas fontes iluministas, Lukács vê agora precisamente em que, como um pensador, não menos que como artista, como um grande realista, ele pode “mover-se livremente na matéria, refletir o movimento, o automovimento da matéria, essencialmente e em conjunto sensivelmente, como automovimento”. Em suas análises das obras-primas de Goethe, especialmente em seus estudos sobre o *Fausto*, Lukács evidencia aspectos que vêm, entretanto, indagando filosoficamente em *O jovem Hegel*²²². Comum, de qualquer forma, aos dois, Goethe e Hegel, é que ele encontra essa “ideia fundamental”: de “se mover do trabalho humano como processo de autoprodução humana”, e de conceber tal processo, em si positivo para o gênero humano, não como a confiança ilusória reposta pelo Iluminismo no

G. Polizzi, Avverbi, Grottaferrata (Roma) 2010, p. 153: «O escritor, já muito presente na juventude de Gramsci, agiganta-se nos anos de sua prisão e se converte um dos deuses tutelares do seu projeto de educação linguística».

222 LUKÁCS, G. *O jovem Hegel*. São Paulo: Boitempo, 2018.

mito da harmonia ou da “reconciliação”, mas na forma de contradição dialética, de “grandiosa unidade dialética do desenvolvimento do gênero”²²³.

Como provam esses exemplos, em geral, a grandeza do realismo reside precisamente na capacidade de seus mestres franceses, alemães e russos, de refletir artisticamente os grandes processos históricos do desenvolvimento da sociedade europeia, em unidade com acontecimentos individuais e características típicas, socialmente representativas: Stendhal e Balzac, por exemplo, o início do processo de “capitalização do espírito”, de mercantilização da arte, produzido crescentemente durante a restauração da França pós-napoleônica; os escritores alemães ou de língua alemã, de Goethe a Gottfried Keller, de Georg Büchner a Heine e a Fontane, as contradições pelas quais passa a Alemanha em seu esforço de aproximação à realidade social dos países capitalistas desenvolvidos; Tolstói, as formas específicas russas da dialética de classe no século 19, especialmente das campanhas posteriores à emancipação dos camponeses. Colocando-se “a partir de um centro vital e móvel”, esses grandes mestres capturam, da realidade representada, os nexos dialéticos reais entre seus elementos e dos elementos com o todo (segundo a fórmula leniniana):

Tudo neles está sempre conectado com o todo. Contribui para cada fenômeno uma multiplicidade de elementos, a incindibilidade do momento individual do social, do fato físico do psíquico, do interesse privado do público, e assim por diante. Em consequência desta polifonia de sua composição que vai além do imediatismo, o número das *dramatis persona* é sempre maior do que qualquer tabela estatística poderia registrar. Os grandes realistas sempre consideram a sociedade como um centro vital concebido em movimento. E este centro está visivelmente ou invisivelmente presente em todos os fenômenos descritos²²⁴.

223 Cf. G. LUKÁCS, *Moskauer Schriften. Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940*, hrsg. von F. Benseler, Sandler Verlag, Frankfurt a.M. 1981, pp. 82-3 (*Écrits de Moscou*, éd. par C. Prévost, Paris 1974, pp. 187-8); *Faust-Studien*, in *Goethe und seine Zeit*, Aufbau-Verlag, Berlin 1953³, pp. 177 pp. (trad. em *Scritti sul realismo*, cit., pp. 331 pp.). Segundo um especialista da competência de Cases, os *Faust-Studien*, «escritos em 1940, são provavelmente o ponto mais alto da ensaística histórica do Lukács maduro» (C. CASES, *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985, p. 125). Recentemente, volta a lembrar a relevância («His essays in the volume *Goethe und seine Zeit* are considered classics») J. KELEMEN, *Art's Struggle for Freedom: Lukács, the Literary Historian*, in *Georg Lukács Reconsidered: Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetic*, ed. by M.J. Thompson, Continuum, London-New York 2011, pp. 111, 118 pp.

224 LUKÁCS, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, cit., p. 171 (reed., pp. 197-8; trad. in LUKÁCS, *Saggi sul realismo*, cit., pp. 193-4).

Deve ser aqui bem explicado como acontece e o que significa o “triunfo do realismo” em seus grandes mestres. Não é a ideia abstrata de uma coisa que prevalece com eles, mas a representação plástica dos acontecimentos, dos fenômenos da vida, dos personagens individuais que, de tempos em tempos, a encarnam e a expressam. O momento “geralmente social” ocupa por si, em casos raros, a cena, salvo que – acontece às vezes em Tolstoi – precisamente ele seja a cena; no entanto, constitui sempre uma parte integrante dela, a faz de eixo e de suporte, como é evidente, digamos, quando

Balzac, com o arranjo mais refinado da ação, mobiliza todos os fenômenos da capitalização da literatura, fazendo agir sobre a cena apenas esses fenômenos do capitalismo [...]. Todo o complexo dos componentes sociais expressa-se na trama das paixões pessoais e eventos contingentes em um modo desigual, complicado, confuso e não privado de contradições. As pessoas singulares e situações são sempre determinadas pelo complexo de forças sociais decisivas, mas nunca de modo simples e direto²²⁵.

Ora, estes traços distintivos do realismo demarcam do modo mais característico uma época da história da literatura, que para a literatura europeia ocidental (não para a literatura russa) terminou em 1848. A crise social de 1848 marca também, artisticamente, a crise do realismo. Não é por acaso que Heine, recuperado por Lukács, fala de “fim do período artístico”. Na Alemanha, os desenvolvimentos históricos que se seguiram à morte de Goethe e Hegel e à dissolução da filosofia hegeliana puseram fim ao mundo clássico da arte. São, sim, trajetórias que o classicismo deixa, aqui e lá, mas a maioria orientadas no sentido de um formalismo acadêmico. Quanto ao seu tronco principal, o novo curso da literatura está em paralelo com o novo curso da economia e da sociedade alemã, cujo quadro apolo-gético, retrato da crítica complacente à crítica de Lukács estigmatiza com dureza:

Todos os esforços realizados pelos teóricos reacionários (A. Bartels, Paul Ernst, H. Glockner) para fazer da literatura de meados do século 19 um chamado “período prateado” partem

225 G. LUKÁCS, *Balzac und der französische Realismus*, Aufbau-Verlag, Berlin 1952, pp. 52-3 (reed. em LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., p. 478; trad. em *Saggi sul realismo*, cit., p. 76). Note-se como, ao contrário, na literatura crítica balzaquiana era usual em uma época contrapor ao Balzac «romanesque» o Balzac «réaliste» e ver «de vrai roman, le roman tel qu'il doit être», nas *Scènes de la vie parisienne*, «retracant la vie telle qu'elle est, dans son cours ordinaire et non dans ses exceptions» (M. BARRIÈRE, *L'œuvre de H. De Balzac. Étude littéraire et philosophique sur la Comédie humaine*, Calmann Lévy, Paris 1890, pp. 90, 483 pp.).

precisamente disso: eles combinam o crescimento do capitalismo com a fundação reacionária da unidade alemã para torná-los um novo impulso para a literatura e para a filosofia. Mas, a problemática do desenvolvimento alemão reside precisamente no fato de que o progresso econômico começa em um momento em que a burguesia, particularmente a alemã, já se tornou, política e socialmente, uma classe reacionária. Esta situação tem uma influência muito profunda sobre a literatura alemã. O termo “idade prateada” se reduz a um estilo e idealiza este desenvolvimento, nele, dissimulam-se as contradições profundas, e de fato, se fazem passar por virtude suas debilidades ideológicas e artísticas centrais²²⁶.

Noutros lugares, o realismo cede cada vez mais terreno para o naturalismo descritivo, de um objetivismo crônico restrito à esfera do cotidiano. Mesmo escritores talentosos que, como Flaubert e Ibsen, sabem bem representar as tragédias insurgentes com o produzir-se da desesperada solidão do individualismo moderno, não estão mais à altura, segundo Lukács, dos resultados alcançados pelos grandes mestres antecessores a ele. Toda a mais conhecida literatura francesa posterior a 1848 (Flaubert, Maupassant, os dois Goncourt, em seguida, ainda mais decididamente Zola) exhibe propositadamente formas narrativas de caráter naturalista, repousantes sobre o princípio da “impessoalidade” e indiferença do narrador em direção à realidade representada. Tentando explicar a Laurent Pichat, editor da “Revue de Paris” (em cujos fascículos do outono-inverno de 1856 estão presentes os primeiros capítulos de *Madame Bovary*²²⁷), as razões e o “significado” de seu romance, Flaubert fala abertamente como de um experimento artístico com o cotidiano: não porque o cotidiano lhe agrada, longe disso (“j’ai la vie ordinaire en exécration. Je m’en suis toujours personnellement écarté.”), mas, precisamente a título experimental :

Mais esthétiquement, j’ai voulu, cette fois, et rien que cette fois, la pratiquer à fond. Aussi, ai-je pris la chose d’une manière héroïque, j’entends minutieuse, en acceptant tout, en disant tout, en peignant tout, expression ambitieuse²²⁸.

Ambição plenamente compartilhada por Maupassant. No esboço estético adiantado em *Pierre et Jean* (1888), ele cobra justamente à arte o objetivo de dar “une image exacte de la vie”; pelo que em ge-

226 LUKÁCS, *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*, cit., p. 193 (trad., p. 429).

227 FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

228 G. FLAUBERT, *Correspondance*, Bibliothèque Charpentier (E. Fasquelle Éd.), Paris 1919-25, III, p. 59.

ral a crítica o elogio, por causa dos progressos que ele faria do “libre essor aux caprices un peu échevelés” dos contos iniciais, ainda em busca de algo como uma “revanche contre la banalité de la vie quotidienne”, no momento em que, amadurecendo artisticamente, decide matricular-se “à l’école du réel”²²⁹. Mas o que é essa exatidão, essa realidade que a arte madura de Maupassant procura? Artisticamente, seus contos e seus romances não são talvez mais “reais”? E ainda: a verdade é, realmente, tão humilde como a apresenta a expressão posta na epígrafe de *Pierre et Jean* (“L’humble vérité”), que sanciona de fato a subordinação do escritor para uma rendição do quadro à superfície, e seu obsequioso respeito mais para a verossimilhança que para a verdade, ou é ela mesma algo de extremamente complexo, acessível só através da sábia construção que lhe dá a forma artística? Ela exige do escritor não humildade servil para com aquela diminuta inteireza do “todo” que invoca Flaubert (totalidade extensiva do naturalismo), mas o trabalho seletivo da criação que opera descartando e transcrevendo, intensificando do real só os pontos do qual sai iluminado (totalidade intensiva de realismo). É, aliás, sintomático que do lado oposto surja em Flaubert, como complemento da falsa dicotomia introduzida entre minúcia descritiva e embelezamento formal, o romance histórico monumental de caráter exótico-decorativo (*Salammô*), também ele duramente criticado por Lukács como sinal de decadência privada de vitalidade artística. E não falta quem lhe dá razão mesmo entre os estudiosos não marxistas:

Georg Lukács – escreve um deles – a sans doute raison de penser que *Salammô* illustre le déclin du roman historique : monumentalité deshumanisante, importance excessive accordée aux objets et au pittoresque, vacuité du contexte social et historique [...]. On dirait que Flaubert est à la recherche d’une impossible synthèse de l’Être et du Devenir. A l’immobilisation de la vie correspond en effet la tendance inverse : l’animation de ce qui est inanimé [...]. Mais ce faux mouvement ne fait que contribuer à l’impression d’oppressive immobilité²³⁰.

229 J. THORAVAL, *L’art de Maupassant d’après ses variantes*, Imprimerie Nationale, Paris 1950, p. 5. É uma poética que em 1883 Maupassant formula assim: «Les romanciers ne travaillant aujourd’hui que d’après nature, prenant tous leurs sujets, toutes leurs combinaisons, tous leurs menus détails dans la vie, ne peuvent que s’inspirer des faits dont il sont témoins [...]. En général les romanciers défendent, non sans raison, leur droit de se servir de tout spectacle humain qui leur passe sous les yeux» (*Les Masques*, «Gil Blas», 5 giugno 1883; cit. da M. JOHNSTON, *Guy de Maupassant*, Fayard, Paris 2012, p. 473).

230 V. BROMBERT, *Flaubert par lui-même*, Ed. du Seuil, Paris 1971, pp. 83-4. Necessita-se a fértil fantasia de Baudelaire para «retrouver sous le tissu minutieux de *Madame Bovary*, les hautes facultés d’ironie et de lyrisme qui illuminent à outrance *la Tentation de saint Antoine*»

Pareceu-me aqui oportuno insistir sobretudo sobre a fase inicial da atividade crítica do Lukács maduro, como a mais significativa para compreender o nexos estreito com as coordenadas e os componentes teóricos por trás dela. Mas é evidente que confirmações, reafirmações, investigações, reajustamentos da linha de tendência crítica argumentada encontram-se também em muitos outros escritos seus subsequentes. Cito apenas alguns dos principais: o *Skizze einer Geschichte der neueren Deutschen Literatur* (1944-45), o conhecido panfleto de metade dos anos de 1950 sobre “realismo crítico”, o *excursus* histórico-críticos da grande *Estética*, os dois notáveis ensaios em *Der alte Fontane* (1950) e sobre *Minna von Barnhelm* de Lessing (1963), – escritos os quais todos circulam, cada um pelos aspectos que o concerne propriamente, em torno do problema central do papel do realismo.

Aqui importa essencialmente esclarecer um princípio básico para Lukács: o valor atribuído por ele para o realismo na estética: não, note-se, para o realismo enquanto tendência artística (a tendência entre outras tendências), mas para o realismo considerado como princípio da qualidade e do êxito da arte em geral (na crítica, portanto, ao realismo como modelo). Que exista também uma arte não-realística, a que se proponham poetas, romancistas, músicos, pintores, etc., cujas escolhas subjetivas não se dirigem para o realismo, naturalmente, Lukács o sabe bem. Suas perspectivas estético-críticas prescindem das intenções dos criadores e olham, em vez disso, para o êxito das criações; um Hoffmann, por exemplo, aparece por laços, fontes e gostos próximo ao romantismo, mas seus resultados são por ele postos na conta do realismo, não do esteticismo romântico; e assim pode ser dito por muitos outros escritores que as histórias comuns da literatura não se classificam entre os realistas, enquanto chamamos realistas os escritores que aos olhos de Lukács não o são (pense-se nos naturalistas do século 19 há pouco mencionados).

Em todo o caso, seria correto se questionar acerca da consistência do modelo proposto; perguntar-se, por exemplo, se ele não incorre em exageros, especialmente no sentido de uma homogeneização unilateral demasiado exemplar na literatura, que nem mesmo a *Estética* tardia virá a corrigir. Os interesses críticos de Lukács nascem e se mantêm sempre no terreno setorial da literatura; e é para o campo literário que o modelo crítico do realismo é por ele pensado,

(CH. BAUDELAIRE, *L'art romantique. Oeuvres complètes*, III, Calmann Lévy, Paris 1889, p. 421). (Publicado em português em dois volumes separados e sob os títulos : BAUDELAIRE, C. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Editoria Imaginario, 1998; BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*, Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.)

definido e feito valer. Somente quando na *Estética* ele se debate para responder a questões estéticas de ordem geral, generalizam-se igualmente o campo de aplicação e a função de suas categorias: mas não sem que, posteriormente, se sintam os efeitos negativos desse processo de generalização, não sem que se incorram nos desequilíbrios causados pela setorialidade de sua gênese. Pense-se na incidência que têm na definição de realismo categorias como a narração (em oposição à descrição), a ação, a práxis social dos homens, as relações entre eles, a distribuição exata das partes e dos papéis, a “acentuação correta do essencial”. Difícil encontrar espaço para um realismo desse tipo em artes como a pintura, a escultura ou a música. À pergunta “se para a música é permitido falar de realismo”, o Lukács da *Estética* responderá refugiando-se atrás do anteparo da “objetividade indeterminada”²³¹, naquela arte em sua maior medida do que na literatura. Certamente não é por acaso que, no ensaio em que todo o problema está subjacente, *Narrar ou descrever?*²³², as referências a artes diferentes da literatura são muito poucas, e mesmo aquelas poucas, como a seguinte, erradas: “Os retratos de Cézanne, se comparados com a plenitude psicológica dos de Ticiano ou de Rembrandt, também são igualmente natureza-morta, exatamente como os personagens dos Goncourt e de Zola em comparação com os de Balzac ou de Tolstoi”²³³: um juízo que, à luz dos seus próprios desenvolvimentos posteriores, Lukács não poderia manter.

Daí certas descompensações e desequilíbrios encontráveis em sua crítica. É válida, certamente, também para ele a distinção acima introduzida entre coerência e correção dos julgamentos. Desde que permaneçamos dentro do campo da perspectiva dos princípios da teoria abstrata, na crítica de Lukács não há contradição alguma entre princípios e aplicações. Só que acontece, e não raramente, de errar na hora as aplicações, permitindo-se julgamentos muito imediatos, superficiais, sumários; acontece de depositar confiança em autores (de Anatole France a Solženicyn, para não falar de nomes como Böll, Hochhuth, Styron, Semprun, feitos em um ensaio de 1967, *Der große Oktober 1917 und die heutige Literatur*) que, embora talvez a justifiquem por um traço de seu itinerário, provam depois, a longo prazo, a absoluta indefensabilidade. Arnold Hauser, ciente das experiências conduzidas na juventude com Lukács, talvez exagera quan-

231 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, pp. 392 ss. (trad. II, pp. 1.170 ss.).

232 LUKÁCS, G. *Narrar ou descrever?* In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editoria Civilização Brasileira, 1965.

233 LUKÁCS, *Erzählen oder beschreiben?*, cit., p. 129 (reed., p. 225; trad., p. 309).

do, criticando-o por “falta de gosto”, generaliza a crítica ao ponto de concluir que lhe “faltava a sensibilidade artística e gosto pela qualidade do conhecedor da arte”, de modo que “quando ele considerava que alguém era um artista ou um poeta notável, seu julgamento quase sempre era errado”²³⁴. Concedido o exagero, permanecem, no entanto, casos indubitáveis de desequilíbrio jamais corrigido e superado, apesar do princípio do “triunfo do realismo” (o de Lukács invocado com Engels para Balzac), entre o julgamento sobre a ideologia do autor de uma determinada obra e o julgamento sobre o valor dessa obra em si, com a consequência de resultados que são às vezes – como nos casos de Wagner e Proust – criticamente injustificáveis. Aliás, reconhece a “grandeza mundial” de Dostoiévski como um escritor, independentemente da falsidade das soluções políticas e sociais que o escritor sugere, e no primeiro de seus grandes ensaios do pós-guerra sobre Thomas Mann mostra que *Os Buddenbrooks* padecem da atmosfera cultural criada na virada do século na Alemanha ao longo da linha de decadência, de Schopenhauer a Nietzsche, sem, de fato, fazer literalmente um julgamento crítico negativo.

Esse tipo de mal-entendido ou inobservância, no entanto, toca apenas de raspão o arcabouço dos argumentos críticos de Lukács, não invalidando de modo algum sua coerência, deixando intacta sua solidez. Nem se trata de velharia, de algo obsoleto, de não mais utilizável. Cometer-se-ia um equívoco monumental trocar os princípios por preceitos ou uma mistura de palavras da ordem da época, ligadas à contingência política. Por que na coleção de ensaios sobre Balzac e no *Romance histórico* foram aclamados sem mais delongas pela crítica do pós-guerra também hostil ao marxismo (tomo apenas o nome de George Steiner) das obras-primas, dos pilares da pesquisa literária? Por que o germanista Cases pôde ver nos *Faust-Studien* “o ponto mais alto da ensaística histórica de Lukács maduro”? Certamente não por motivos contingentes. Pelo contrário, a razão está nisso: que lá com Lukács o método marxista penetra realmente a fundo no objeto. Se a perspectiva de leitura do *Fausto* sugerida por ele revela-se tão eficaz, esta eficácia germina e inerva-se através de fórmulas que, embora de escrupulosa tonalidade marxista (“o princípio mefistofélico é objetivamente inseparável do desenvolvimento capitalista”, “o desenvolvimento das forças produtivas não é possível na sociedade burguesa sem o capitalismo”, “Goethe representa com intuição de poeta o papel contraditório no desenvolvimento da humanidade”), não são pre-

234 A. HAUSER, *Lukács e gli amici della gioventù*, em *Budapest 1890-1919: l'anima e le forme*, sob os cuidados de S. Polano, Electa, Milano 1981, p. 216.

cisamente superstições ou exageros ideológicos ou acessórios complementares, mas ferramentas interpretativas indispensáveis para a compreensão da poesia de Goethe, sem cujo suporte permanece tão exangue, por exemplo, a leitura que dá a Croce. Para a crítica de nossos dias, eles conservam criticamente o mesmo preciso valor que tinham no momento de sua formulação.

Está precisamente entre os grandes ensinamentos da lição de Lukács que decisivos na arte são sempre apenas os critérios últimos de composição, não a cristalização momentânea de certos problemas formais. Os verdadeiros problemas formais da obra como obra de arte estão em outro lugar; sua “ordem” só pode ser a ordem requerida por sua articulação interna, por sua estrutura. “A estrutura da obra é a verdadeira *raison d’être* do ser para si estético”, diz Lukács na *Estética*²³⁵. E dali não se separa jamais nem mesmo como crítico. Esta sua intransigência em torno do modelo do realismo faz, sim, com que ele marque um ponto muito alto, talvez o mais alto de todos os tempos, da história da crítica marxista no campo da literatura.

5. Crítica em função histórica, história em função crítica

A história acompanha e explica passo a passo todo o contexto da vida humana. Não é necessário o marxismo para confirmar isso. No entanto, o conteúdo desse aforismo, evidente até mesmo ao senso comum, é frequentemente traído quando, desde baixo, da experiência cotidiana, se sobe ao nível das objetivações humanas superiores, às esferas do mundo espiritual do homem, incluindo a arte. Tanto do papel da história, como do nexos que a história tem com a crítica artística já me ocorreu falar várias vezes antes. Nos capítulos II e III, destinados a ilustrar problemas de estética e metodologia, verificou-se de perto que peso gigante têm história, perspectiva histórica e categorias históricas no exame do campo artístico. Volto agora a isso com um duplo objetivo, positivo e negativo: do lado positivo, a fim de esclarecer os pontos e os modos cujo nexos mútuo de história e crítica constitui um fator indispensável para o desenvolvimento da atividade crítica concreta; do lado negativo, para alertar contra os sérios inconvenientes resultantes da atividade crítica da ruptura desse nexos. Se a objetividade da obra de arte é o ponto de partida de qualquer crítica, a realização desta última só pode alcançá-la graças às múltiplas mediações da história. Mesmo o exame acima realizado sobre o modelo do realismo na crítica de Lukács nos mostrou como a sua força decorre do sistema histórico-materialís-

235 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., II, p. 839 (trad., II, p. 1572).

tico que a sustenta, da centralidade que desempenha em todo o nexo entre determinações estéticas e determinações históricas. Seja ou não “realista” a obra da qual se ocupa a crítica, na mais elevada consideração sempre manteve as inter-relações da obra com a sociedade da qual ela provém e com as marcas históricas reais – no sentido já visto – que a caracterizam: desde os germes e motivos da sua gênese até os seus caracteres de nacionalidade e popularidade.

Desçamos um pouco mais detalhadamente a cada um desses pontos, começando precisamente dos nexos complicados que ocorrem entre crítica e história, não desentranháveis certamente com simplificações de conveniência. Aos olhos de Marx e Engels, o materialismo histórico desempenha suas funções não como um bom rótulo grudado externamente em uma coisa, mas – explica Engels a Conrad Schmidt em uma carta de 5 de agosto de 1890 – por causa do vínculo forte e necessário que estabelece em todos os campos com a história real:

Nossa concepção da história é [...] antes de tudo uma diretriz para o estudo, e não uma alavanca para fazer construções à maneira do hegelianismo. Precisamos reexaminar toda a história, necessitamos investigar nos detalhes as condições de existência das diversas formações sociais, antes de tentar deduzir delas as concepções políticas, jurídicas, estéticas, filosóficas, religiosas etc. que delas derivam²³⁶.

Do mesmo modo, o crítico cria uma orientação correta clareando antes de tudo o complexo de circunstâncias históricas que enfrenta quando examina questões de arte. Se um movimento artístico específico, uma corrente, um conjunto de obras têm ou não a importância histórico-estética, inclinam-se em direção ao progresso ou para a reação, não se deixa determinar *a priori*, apenas sobre a base de suas matrizes, seu pano de fundo cultural, das intenções subjetivas ou das declarações de seus autores. A objetividade dos nexos históricos ganha sobre o subjetivo, sobre o simplesmente ideal, tanto que – como mais uma vez ensinam Marx e Engels – mesmo os lados débeis, aparentemente atrasados, de um movimento artístico podem agir em um sentido progressivo: pense-se no papel desempenhado pelo classicismo literário na Alemanha, nas condições da “miséria alemã”, mesmo com toda a sua aura estético-aristocrática, contrastante com a popularidade às vezes muito pugnaz de certo romantismo; ou

236 MEW, Bd. 37, pp. 436-7 (trad. XLVIII, p. 466), também em MARX-ENGELS, *Ausgewählte Briefe*, Dietz Verlag, Berlin 1953, p. 501 (trad. em Scritti sull'arte, cit., p. 68, de onde cito aqui).

à narrativa da primeira metade do século 19 com respeito ao naturalismo literário, por princípio combativo, do período posterior. Corresponde à crítica restabelecer os equilíbrios efetivos, as linhas de conexão da história da arte com suas bases históricas objetivas; e da capacidade reconstrutiva da crítica depende o crivo de como, em que medida e por que, em circunstâncias dadas, uma obra ou um conjunto de obras empurra adiante ou para trás o curso (estético) da história.

Todas as análises individuais de obras individuais pressupõem uma tal clareza preliminar sobre o estado de coisas geral. O conjunto do contexto histórico ilumina a peculiaridade e os traços das obras que pertencem-no. Não é evidentemente a mesma coisa se acontecimentos semelhantes em si, por exemplo, os que afetam os modos de vida das classes dominantes, referem-se à Europa evoluída, como a Holanda da pintura do século 17, a Inglaterra iluminista de Richardson e Fielding, a França protocapitalística dos romances de Balzac, ou ao invés, na Rússia czarista, a elite do *Baile de máscaras* de Lermontov e os dramas de Ostrovskij, em que os protagonistas não são burgueses, mas os proprietários fundiários e comerciantes com aspirações burguesas. Não por acaso Engels, em outra de suas cartas de 1890, acusa Paul Ernst de entender mal a Ibsen, quando troca as “peculiaridades” da pequena burguesia norueguesa, justificadas pelo desenvolvimento histórico local, com o *status* que Ernst tem em mente, “a limitação alemã pequeno-burguesa”.

Na Noruega [...] – recorda ele – os pequenos camponeses e a pequena burguesia, com um ligeiro acréscimo da média burguesia, um pouco como era na Inglaterra e na França no século 18, constituem há muitos séculos o estado normal da sociedade [...]. O pequeno-burguês norueguês é filho do camponês livre, e nessa situação ele se tornou um *homme*, comparado ao degenerado burguês-rico alemão [...]. E por muitos que sejam os erros, por exemplo, dos dramas de Ibsen, eles nos devolvem a imagem de um mundo que é certamente pequeno e médio-burguês, mas imensamente diferente do alemão, um mundo no qual a gente ainda tem caráter e iniciativa e age de forma autônoma, embora de acordo com conceitos estrangeiros muitas vezes excêntricos²³⁷.

Contrariamente ao que acredita a crítica de orientação psicológica e sociológica, não são as reações psicossociológicas dos artistas aos fatos da época os elementos determinantes, mas as conotações históricas do produto realizado como produto da arte. O

237 MEW, cit., Bd. 37, pp. 412-3 (trad., XLVIII, pp. 439-40).

que importa saber sobre as tragédias de Ésquilo e Sófocles, qual era a atitude pessoal deles em relação aos seus concidadãos ou em relação aos governos da época? com razão, Belinskij já se perguntou, e respondeu desviando o conteúdo da pergunta:

Para entender suas tragédias, necessitamos conhecer o significado do povo grego no desenvolvimento absoluto da vida humana, necessitamos saber que os gregos representam um dos momentos mais belos da consciência concreta da verdade na arte. Não nos dizem respeito as ninharias e os fatos políticos²³⁸.

O campo de operatividade da crítica se define e delimita sempre apenas em relação, por um lado, com seu objeto, a obra de arte, por outro, com a estratificação dos planos de seu próprio operar, sempre intimamente conectados com a perspectiva histórica. O objeto da arte nasce em um terreno já por si impregnado de seiva histórico-social; traz consigo de várias formas essa coloração de sociabilidade e de historicidade; estabelece ou deixa transparecer nexos culturais com outras obras orientadas no mesmo sentido; de modo que o julgamento que a crítica pronuncia, bem como por juízo de valor singular, age implicitamente também (e aqui novamente salta fora seu lado “militante” previamente definido) por aprovação ou recusa de uma orientação historicamente condicionada. Não há nada em contraste com as tarefas da crítica. Solicitações expressas e repetidas de que uma crítica progressiva como a marxista se mova nesta direção vêm do Gramsci dos *Cadernos*:

Não se pode certamente impor a uma ou mais gerações de escritores a “simpatia” por um ou outro aspecto da vida, mas que uma ou mais gerações de escritores tenham certos interesses intelectuais e morais e outras não também tem um significado, indica que uma certa direção cultural predomina entre os intelectuais²³⁹.

A recondução de uma obra para os vários componentes do contexto histórico que a expressa, a individuação nesse contexto do que é progressivo, são tarefas primárias da crítica. Mais uma vez, figuras intelectuais de transição entre gerações como Lessing, como Heine, como os russos Černyševskij e Dobroljubov apontam as direções em questão, põem no centro de seus estudos a ligação inseparável entre crítica da literatura e batalha histórico-social para o progresso. Com esses modelos em mente, mas com o uso de seus

238 Também V.G. BELINSKIJ no vol. I da sua *Sobranie sočinenij* (Moskva 1953, pp. 402 pp.), cit. por I. AMBROGIO, *Belinskij e la teoria del realismo*, Editori Riuniti, Roma 1963, p. 123.

239 Do caderno 23 (1934) de GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., III, pp. 2195-6.

próprios princípios e meios de pesquisa, o marxismo deve tratar de conduzir todas as verificações necessárias para que uma operosidade crítica assim orientada proceda com rigor. A verificar, em primeiro lugar, que tipo de contato mantém-se, e se realmente se mantém um contato, da obra de arte com o real, tanto do lado do sujeito humano quanto do objeto, ou se um e outro lado são fetichizados na obra em sua unilateralidade hipertrófica. Em segundo lugar, tem de lançar luz sobre o que se entende com conceitos como nacionalidade e popularidade da arte, desmascarando todos os equívocos que se acumulam, especialmente devido às distorções causadas pela sociologia. Ninguém confunde certamente o nacional com o chauvinístico, o popular com o popularesco ou com o pseudofolclore populístico (sintomática a passagem do jovem Bartók do interesse pelo “folclórico-musical” para o “estudo de música camponesa com ‘método científico’”), mas as deformações e os dois conceitos se prestam também a outras linhas, como acontece quando a sociologia entende o popular num sentido abstratamente quantitativo. Mesmo sociólogos do nível de Hauser não escondem seu entusiasmo pelas formas da arte de massa, capazes de se aproximar do gosto do público e conseguir seu apoio. É claro que Hauser está bem ciente dos aspectos problemáticos da questão: “Qualidade e popularidade da arte sempre estiveram em uma relação difícil”, reconhece ele. Apesar de não ser verdade, historicamente falando, “que camadas populares tenham privilegiado por princípio a arte deteriorada”, em um ponto parece que não cabe dúvidas: “Para elas o sucesso é determinado por critérios alheios à qualidade”²⁴⁰.

Bem, mas isso ainda não toca minimamente a verdadeira essência da questão. Enquanto isso, Hauser, a reboque do grupo internacional compacto de sociólogos que o fazem de fonte, trata da “arte popular” com referência precisa e expressa à “atividade poética, musical e figurativa das camadas incultas” do povo (especialmente os camponeses), de modo que o acento recai mais sobre a *couche* de proveniência do artista e sobre aquela cuja arte se dirige, o público, do que sobre a natureza da arte em si; enquanto são os componentes populares intrínsecos do processo criativo aqueles em torno dos quais aqui, essencialmente, abrange a discussão. Além

240 A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* [1953], Beck, München 1972, p. 1020 (*Storia sociale dell'arte*, trad. de M.G. Arnaud, Einaudi, Torino 1956, IV, p. 384). (Publicado em português sob o título: HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.) Em seguida faço referência também ao seu outro texto, que é o complemento teórico da *Storia*, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, cit., pp. 229 pp.

disso, com a investigação afeta-se apenas a superfície, quando se dá grande peso ao efeito do sucesso sem ter em conta as manobras manipulatórias que o provocam (manobras, entre outras coisas, multiplicadas em excesso nos anos posteriores a Hauser. Voltarei a tratar, no último capítulo, da receptividade da arte). Do ponto de vista sociológico, nunca é possível dizer nada sobre o valor estético que qualifique a popularidade da arte. Que, digamos, por parte do público, o coro de uma tragédia grega tenha êxito ou não, deixa completamente inalterado o papel e o valor do coro na tragédia, a importância central que formalmente tem para a estrutura da composição.

A popularidade é válida como componente autêntico de uma obra de arte quando reflete e engloba as tradições democráticas de um povo. Naturalmente, uma vez que a parte sustentada pelo povo na história sofre mudanças independentemente de mudanças históricas efetivas, a crítica deverá ter em conta a capacidade dos meios artísticos de representá-la adequadamente sempre de novo. Análises como as feitas por Lukács no *Romance histórico* fazem notar bem, a propósito, o fosso decorrido entre o romance histórico clássico e aquele do “humanismo democrático”, de orientação antifascista, do século 20. Escritores antifascistas alemães, como “Heinrich Mann, Feuchtwanger, Bruno Frank e outros, apresentam antes acontecimentos que afetam todo um povo, mas não os configuram a partir do povo mesmo”. Se o seu *pathos*, a sua tomada de posição ativa em relação aos acontecimentos narrados são superiores aos dos clássicos do romance histórico, a especificidade e a superioridade deste último em termos estéticos estão no fato de que estes “estão muito mais perto da vida popular”: escrevem

a partir da experiência do povo mesmo, da alma do povo, e não simplesmente *para* o povo [...]. Os heróis de Walter Scott, de Puškin, de Lev Tolstói provêm na sua maioria das camadas superiores da sociedade, e todavia nos eventos de suas vidas reflete-se sempre a vida e o destino de todo o povo²⁴¹.

Assim, “caráter popular e espírito genuíno da história” se exprimem melhor aqui, nos clássicos, do que lá, em seus epígonos do século 20.

Menos ainda são expressões de popularidade real aquelas provenientes de vias transversas, como, por exemplo, a popularidade que se imagina derivar dos resíduos dos mitos primitivos, das tradições ancestrais de um povo. Muitas vezes tentamos em vão usá-las produ-

241 LUKÁCS, *Der historische Roman*, cit., pp. 344-6 (trad., pp. 390-3).

tivamente, com vistas ao estabelecimento de uma ligação imediata entre o passado distante e o futuro, entre o mito e a utopia. Na criação artística mito e utopia atuam em lados opostos. O mito constitui em si a fonte primitiva da gênese da arte; a utopia traz consigo, por sua vez, o projeto do futuro. Graças ao seu caráter defectível, um componente utópico, a arte o incorpora e sempre o arrasta para trás, embora na maioria das vezes de forma dissimulada. Então, quando a utopia não é dissimulada, é necessário que a crítica estética saiba distinguir bem: uma coisa são as grandes utopias progressistas, não importa se condenadas ao fracasso porque defasadas no que diz respeito ao desenvolvimento histórico, como acontece com o jacobinismo tardio (do *pathos* sempre artisticamente fascinante) das tragédias de Hölderlin; outra, são as construções complicadas e engenhocas futuristas da arte que parecem antecipar os tempos, como em certos experimentos fracassados do futurismo pictórico e do expressionismo literário e teatral da vanguarda (também aqui com exceções). A utopia funciona bem especialmente lá onde, devido a circunstâncias históricas particulares, ela sub-roga o atraso da situação. O mundo artístico do Iluminismo pulula de utopias brilhantes, antecipadoras do que a história real ainda não oferece; com Swift e com os iluministas franceses (Voltaire, Diderot) passa-se em meio às ridículas ou dolorosas tragédias do “ainda não”. Cabe à crítica verificar quando, como e por que semelhantes “ainda não” desempenham um papel progressivo.

Completamente oposta é a mitologização artificiosa derivada de uma presentificação injustificada e arbitrária do mito, tal qual, para dar um exemplo, as muitas sagas nórdicas. Na literatura alemã ela surge já com o “pantragismo” pessimista que Hebbel recorre através de Schopenhauer e que depois Wagner exaspera em *Der Ring der Nibelungen*, moldando-a para fins claramente reacionários. “Wagner utilizou mitologia e saga para criar dramas musicais que, apesar do, ou por causa do, seu pessimismo agravaram em última instância a impotência política da burguesia alemã”, denuncia Kracauer²⁴²; e pior ainda, acontece mais tarde na Alemanha de Weimar, junto aos epígonos do culto das sagas. *Die Nibelungen* (1923-1924), adaptação fílmica em dois episódios da saga germânica, feita por Thea von Harbou e Fritz Lang, inscreve-se no quadro das tantas encenações weimarianas de obras de Händel, Hebbel e Wagner, carregando consigo as suas próprias deformações de perspectiva: monumentalidade, gigantismo cenográfico, exasperação da função mistificadora do

242 KRACAUER, *Jacques Offenbach*, cit., p. 187.

mito, com a intenção de acreditar e aprovar o legado romântico mais lamentável, irracional e reacionário. Já Hegel expressa fortes reservas em relação à poesia pseudoépica desses tipos de sagas. Contra suas encenações teatrais e filmicas aplicam-se – naturalmente com muitos agravantes – as argumentações desenvolvidas por Hegel: que, a saber, ali “falta a realidade determinada de um firme terreno intuitivo, de modo que [...] o conto já tende para um tom malabarista”; que os acontecimentos de que se trata “para a consciência nacional são apenas história passada completamente varrida pelo tempo”²⁴³; em suma, que a veste pseudoépica permanece apenas uma veste, sem relação orgânica com aquilo sobre o qual se funda toda epopeia verdadeira, o espírito do povo. Em referência às sagas nórdicas, Ibsen se apercebe disso, mesmo antes de ser considerado entre os dramaturgos de ponta, tal como indicado pelo repúdio explícito que faz em uma carta ao Bjørnson:

Sobre a nossa história antiga podemos agora traçar uma linha; os noruegueses de hoje obviamente não têm nada a ver com o seu passado mais do que os piratas gregos têm com a linhagem que partiu para Tróia, apoiada pelos deuses²⁴⁴.

O fator histórico tem também, por fim, influência sobre a atitude da crítica em relação aos gêneros artísticos. Os gêneros não se deixam manipular ao gosto das modas ou dos caprichos dos críticos. Constatamos a existência de normas objetivas que os regulam; com a ajuda do fator histórico, isto é, com a historicização das regras, a crítica também deve ser capaz de converter as regras em práxis. Tornar-se-á possível, assim, esclarecer o peso historicamente diferente que os diferentes gêneros adquirem ou perdem ao longo do tempo. Como um certo tipo de pintura, certas formas musicais, especialmente as diferenciações na esfera da literatura (dramaturgia, lírica e épica, na épica, novela e romance) vão impondo o seu peso ao longo do tempo, tudo isso adquire contornos definidos à luz da verificação crítica sobre o campo dos gêneros. Se tivermos em conta o que foi argumento sobre os gêneros ao nível de teoria (ver capítulo II, § 3), disso resultam diretrizes correspondentes para a crítica. Os gêneros medeiam a produtividade da criação artística, regulando-a de modo que ela pareça coerente com os objetos ou processos representados, do mesmo modo, a crítica verifica tanto o pertencimento da obra ao gênero respectivo quanto a coerência e o êxito do resultado final. No

243 HEGEL, *Ästhetik*, cit., pp. 950-2 (trad., pp. 1181-3).

244 Carta de 16 de setembro de 1864, em IBSEN, *Vita dalle lettere*, cit., p. 28.

entanto, nunca, mas nunca, essa verificação oferece aos críticos um alibi oportunista; nunca, mas nunca, ela substitui a crítica em si. A simples averiguação da subsumibilidade da obra a um gênero não atesta jamais, *ipso facto*, também o valor.

Com isso, me dou conta que não foi elaborada mais do que uma lista de questões específicas. Mas até mesmo se rastreássemos a grande variedade de todas as outras questões do campo, a perspectiva ainda seria a mesma: ou seja, que por condição prévia para que a crítica opere corretamente na função histórica, faz com que esta sua operosidade explore a todo momento a história em função crítica. Para o marxismo (materialismo histórico) trata-se de uma via obrigatória. Se pretende perseguir seus fins com rigor, se os princípios teóricos que exortam não admitem que se prescindia dos dois campos categóricos que inervam seu método, imanência e historicidade, então esse seu sistema de categorias torna-se portador e determinante também para a crítica. Daí a inevitável tomada de distância, o desacordo, o choque do marxismo em relação a qualquer tipo de crítica insensível à questão, especialmente daquela cuja práxis, de uma maneira ou de outra, viola os princípios histórico-imanentes ou, sem dúvida, os combate abertamente.

Desse confronto-choque do marxismo com as diversas correntes anti-históricas ativas na crítica limitar-me-ei em seguida a um esboço sumário, puramente exemplificativo, uma vez que, dada a natureza do presente trabalho (o que não é o de uma história da crítica), não tem sequer hipoteticamente o propósito de fornecer um fluxograma completo da totalidade do quadro. O que interessa aqui é apenas como, em resposta, põe-se a polêmica marxista. Em seu eixo principal, ela ataca as correntes da crítica de que, ainda que não se confiem pura e simplesmente aos musagetas da reação cultural mundial, inclinam-se, no entanto, para formas de anti-historicismo, desdenhosas da consideração histórica: ou em direção a uma refutação genérica do subsídio da história nas argumentações críticas; ou em direção à promoção de orientações artísticas e obras cuja natureza acusa *de visu* a perda de qualquer relação da arte com a história real; ou mesmo em direção a essa modernização histórica do passado – sempre combatida por Marx – que interpreta e deforma a história à luz da atualidade.

Não estou falando unicamente, note-se, dos fenômenos vindos a ser agora. A crise do conceito de história remonta muito atrás. Já as principais tendências historiográficas posteriores a 1848 esmagam e diluem o progresso em algo de linearmente contínuo, sem contradições, de modo que ele se torna socialmente compatível com

o liberalismo de compromisso favorecido pelo desenvolvimento capitalista; inteiramente em analogia com o esmagamento e a diluição do conceito filosófico de desenvolvimento determinado, após o colapso da filosofia de Hegel, pelo desaparecimento da dialética. O afirmar-se de concepções historiográficas como as de Ranke, Droysen, Burckhardt, e depois a de Taine, e, na arte, de modelos correspondentes (modelo Burckhardt, teorias de Riegl e sua escola) são sintomas – certamente muito diferentes, mas sobre este ponto unificado entre eles – do processo de desenvolvimento em curso, orientado ao refreamento dos contrastes históricos reais. Assim como a sociologia vem se desvinculando da economia e a economia clássica cede lugar à “economia vulgar”, anulando qualquer ligação com a objetividade (Marx), também a história se mete no caminho de uma modernização em abordagem subjetivista, onde é inevitável que o curioso, o anedótico, o extravagante tenham o controle e acabem aos poucos por ocupar a cena inteira. O velho historicismo, o historicismo clássico, tentou descobrir, interpretar e explicar a história remontando às “forças motrizes verdadeiras da história na sua realidade objetiva” (Lukács); o novo anti-historicismo, quaisquer que sejam nele o centro de gravidade e as fontes filosóficas, desvia da história objetiva de modo cada vez mais marcado, para o resultado de sua quase total substituição com o produto do arbítrio subjetivístico. Lukács eleva o anti-historicismo de Nietzsche a modelo desta “falsificação apolo-gética da história”, tornado tão influente por representar o pano de fundo ideológico – expresso ou secreto – da maior parte dos teóricos e historiógrafos posteriores a ele.

Para nossas considerações, é indispensável ter sempre presente esse pano de fundo. Anti-historicismo, subjetivação da história, liquidação em história da dialética não são em nada coisas relativas apenas ao pós-modernismo de nossos dias. Quais e quão importantes antecedentes eles têm prova-o o desenvolvimento filosófico do século 20. Suas primeiras décadas testemunham, de Dilthey a Simmel, de Husserl a Scheler, de Benjamin a Kracauer, até – em certos traços – mesmo a Bloch, um fervor contínuo, um fazer-se sentir de epistemologias “construtivistas”, que juntamente com o real arrastam consigo também o destino da história. E igualmente acontece para com a dialética. A “diferença” no lugar da dialética já aparece dentro da dialética de Croce, marcando o ponto de seu máximo desvio de Hegel. Em Heidegger, onde a dialética desaparece completamente, figura em seu lugar a “diferença ontológica”; e por esta estrada percorre o diferencialismo que decorre da filosofia francesa do final do século 20, de Foucault a Derrida e a Deleuze, com regurgitações posteriores

de vários tipos nos Estados Unidos. Na introdução da edição italiana da obra mais conhecida de Deleuze, *Différence et répétition* (1968), Foucault insiste expressamente, escrevendo:

Para libertar a diferença, é necessário um pensamento sem contradição, sem dialética, sem negação: um pensamento que diga sim à divergência, um pensamento afirmativo cujo instrumento é a disjunção; um pensamento do múltiplo – da multiplicidade dispersa e nômade que não limite nem agrupe nenhuma das constrictões da mesma; um pensamento [...] que se refira a [...] uma multiplicidade de pontos notáveis que se move à medida que nele se distinguem as condições e que insiste, subsiste em um jogo de repetições²⁴⁵.

Este é, em particular, o traço que para o binômio Derrida-Foucault aparece como indispensável (de fato, como o objetivo verdadeiro do ataque deles): a tomada de distância “por Hegel, da oposição dos predicados, da contradição, da negação, de toda a dialética”. Dos “sinais” diferenciais do pensamento proposto, o próprio Deleuze diz que eles “podem ser reconduzidos a um anti-hegelismo generalizado: a diferença e a repetição tomaram o lugar do idêntico e do negativo, da identidade e da contradição”²⁴⁶. Enquanto isso, a terminologia desconstrucionista é emprestada de Heidegger e o “anti-hegelianismo generalizado” funciona como a antecâmara do antimarxismo, apresenta com outro tempero o “eterno retorno” de Nietzsche:

A repetição não é nem a permanência do uno nem a semelhança do múltiplo. O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, não o similar, mas o dissimilar. Não o Uno, mas o múltiplo, não a necessidade, mas o caso.

E mais,

Nem o mesmo nem o similar retornam, mas o Mesmo é o retorno do que retorna, *isto é, do Diferente*: o similar é o retornar do que retorna, *isto é, do Dissimilar*. A repetição no eterno retorno é o mesmo, mas na medida em que diz-se unicamente da diferença e do diferente²⁴⁷.

245 M. FOUCAULT, *Theatrum Philosophicum*, pref. a G. DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, trad. de G. Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1971, pp. XIII-XIV. (Publicado em português sob o título: FOUCAULT, M. *Theatrum Philosophicum*. In: *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Ditos e escritos II*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.) Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 2018.)

246 G. DELEUZE, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968, p. 1 (trad. cit., p. 3). (Publicado em português sob o título: DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 2018.)

247 *Ibid.*, pp. 164-5, 384 (trad., pp. 204, 476).

Em suma, uma falsa profundidade que deixa a história completamente à mercê do acidental, do imponderável, e que, ao fazê-lo, a especulação e a calúnia não se dão sem certos objetivos precisos. Fenômenos como, por exemplo, a desistorização, o neoliberalismo e o pós-modernismo são, de fato, componentes interligados de um processo que avança em paralelo, que é acompanhado, do lado ideológico, pelo cancelamento da dialética histórica das classes. São atingidos, em primeiro lugar, os elementos histórico-progressistas do marxismo, a concepção marxista da realidade e da história. É fácil verificar como em Marx não há nada de semelhante às epistemologias construtivistas; ele conhece e estuda sempre apenas a objetividade dos processos históricos reais.

Conseqüentemente, às distorções da teoria da história em geral se ligam estritamente as distorções historiográficas no campo crítico. Dentro da generalidade do que Lyotard chama de a “condição pós-moderna” são proclamados de fato novos critérios de avaliação também para a arte, tanto mais que o próprio pós-modernismo, que tem a sua gênese na reflexão estética, nasce diretamente “do espírito da arte moderna”²⁴⁸. Com a mesma desenvoltura com que se ergue como teoria das novidades de nossos tempos, desce para o terreno crítico ostentando a pretensão de testar a arte através de instrumentos inartísticos por essência, enquanto ignora tudo o que está por trás da arte e dá a ela significado e fundamento. Antes que um julgamento crítico seja expresso, é necessária sua escavação adequada. A crítica que se atribui à inspiração, que avança *au jour le jour*, não vai muito longe; pior ainda, desvirtua os problemas a ponto de deformá-los irremediavelmente. Quando, por superficialidade ou incompetência, inclina-se às modas da época, com girândolas, como as do desconstrucionismo pós-modernista, por fetiches absurdos, como o “imaginário coletivo” (na verdade, sempre plasmado pelas mais diversas manipulações), afasta-se já *a priori* das possibilidades de penetração e esclarecimento do objeto escolhido para a investigação, verdadeira e única tarefa da crítica. É para pretensões similares e distorções similares que a crítica marxista deve olhar cuidadosamente; é contra elas

248 Cf. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexzte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von W. Welsch, VCH Acta Humaniora, Weinheim 1988, p. 41; G. IRRILITZ, *Postmoderne-Philosophie, ein ästhetische Konzept*, «Weimarer Beiträge», 1990, n. 3, pp. 357 ss. (ambos referidos por E. HAHN, *Postmoderne Ästhetisierung – Konzept und Realität*, in *Gescheiterte Moderne? Zur Ideologiekritik des Postmodernismus*, hrsg. von H. Kopp/W. Seppmann, Neue Impulse, Essen 2002, p. 36. No mesmo volume coletâneo, H.H. HOLZ, *Irrationalismus-Moderne-Postmoderne*, p. 87, aponta com justa razão o desconstrucionismo como «die andere Gestalt der konstruierenden Subjektivität».

que deve exercer uma repulsa severa e implacável. (Não tomo em consideração, ainda que minimamente, as divagações fúteis dos pós-modernistas arrependidos de última hora, em torno de não se sabe bem que “novo realismo”. Visto que as “teorias” através das quais é idealizado permanecem para os pós-modernistas ainda as suas precedentes, um arrependimento desse tipo tem a mesma fundamentação e conduz aos mesmos resultados insípidos das chamadas “ontologias” construídas com base nas premissas da filosofia analítica.)

Agora sabemos como o marxismo dispõe de armas suficientemente afiadas para, conseqüentemente, fazê-lo. Infelizmente, acontece que a derrapagem esgueira-se também em seu próprio campo ou entre as fileiras de seus aliados. Assim que, às vezes até mesmo críticos que, em princípio, se opõem claramente ao pós-modernismo fazem muito melhor do que os pós-modernistas por eles criticados, como documentam os variados e bem conhecidos *tentamina* da sociologia britânica (Jameson, Williams, Eagleton). Segundo Julian Markels, por exemplo, com seu *O inconsciente político*²⁴⁹, Jameson conclui “um processo, iniciado em *Marxismo e forma*²⁵⁰, de torção da história em teleologia”. Chegado ao último parágrafo de seu livro, um livro que começa com o *slogan* “Historicizar sempre!”, “Jameson – observa Markels – inova grafando “História” com H maiúsculo e descrevendo-a como “a experiência da *Necessidade*”²⁵¹ (algo de estranho aos objetivos alcançados pelo marxismo pelo menos após o final da Segunda Internacional). Além disso, o tratamento também muito crítico quando, por sua vez, Eagleton submete o pós-modernismo é acompanhado com formas de marxologia espúria, onde Marx está muito próximo de Nietzsche e Freud, e onde as avaliações históricas de natureza estética, incluindo aquelas sobre o marxismo, são uma mistura de abstrações tão vagas, tão genéricas, tão improdutivas, que de nada servem para a estética e a crítica marxistas.

6. Sobre o complexo problemático da arte de vanguarda

Um último complexo problemático a ser destacado, no que diz respeito ao delineamento da atitude da práxis da crítica marxista,

249 JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

250 JAMESON, F. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Huncitec, 1985.

251 F. JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, Ithaca NY 1981, p. 103 (cit. por MARKELS, *The Marxian Imagination: Representing Class in Literature*, cit., p. 115).

é o concernente à arte conhecida como “arte de vanguarda”. Trata-se do termo usado para se referir em um sentido muito geral, completamente indeterminado, a um movimento, uma tendência, uma corrente, que fazem ou que se propõem e pretendem estar na dianteira do desenvolvimento da arte. Quando isso não permanece apenas um propósito, mas propósitos e ideias realizam-se nos fatos, nos produtos da arte, sucede então o outro sentido – historiograficamente mais preciso – do termo vanguarda, segundo a qual ele define esses agrupamentos de tendências artísticas que, num contexto particular, relacionam-se polemicamente com as tendências formais dominantes, depreciadas como academicismo. Na verdade, em termos estritos, não há nenhum tipo de arte que possa reservar a si a qualificação de arte de vanguarda. Tal qualificação tem, de fato, o caráter de determinação relativa em relação a outro, a qualquer outro tipo de arte que se supõe ser deixado para trás, ou porque inferior ou de menor qualidade, ou porque ultrapassada pelo tempo; e reserva para si o sentido de originalidade da nova cunhagem, capaz apenas de apontar o caminho para uma verdadeira renovação artística. No entanto, a estética reconhece na originalidade o traço distintivo indispensável de toda arte que é arte. Não existe operação verdadeiramente criativa, artística, senão quando é realizado algo de genuinamente original; portanto, a originalidade não pode ser considerada como contraste específico da arte de vanguarda. Em vez disso, há de específico nela o que aspira a tornar-se arte na forma de uma ruptura declarada e organizada com todo o conjunto dos esquemas, princípios, procedimentos, etc. até então próprios à arte precedente, na intenção de derrubá-la ou de suplantar as leis, as leis da estética dominante, ou de escapar-se sem mais do domínio de qualquer lei estética em geral (admitida a plausibilidade do pretendido).

Hoje, de fato, que arte chamamos de arte de vanguarda? Quais raízes históricas decisivas são atribuídas a ela e reconhecidas? Mais ou menos as relacionadas com as perturbações produzidas no início do século passado, com a preparação, a eclosão e as consequências da Primeira Guerra Mundial. Ali se dá o terreno adequado para a germinação de uma pluralidade de correntes de arte, as quais, ainda que desunidas entre si, movem-se todas em conjunto com a intenção de infringir os esquemas conformistas preconcebidos e julgados, alardeando a urgência de revolvimentos que, a partir do momento ideativo das obras até a sua realização, nelas, modificam profundamente a estrutura, forma compositiva e linguagem. Naturalmente, sempre quando surgem novas correntes de arte, seus inícios se anunciam como algo de perturbador, de revolucionário; mas o complexo

problemático da arte de vanguarda a que me refiro aqui, a vanguarda histórica do início do século 20, é a que melhor assume em si os traços gerais do fenômeno e se faz então de modelo também para as análogas ou similares insurgências de manifestações posteriores. Os parâmetros estéticos do século 19 são fundamentalmente contestados por ela; em relação a esses parâmetros, a nova arte encarna nela outros, elevando as inovações postas em ser para infringir regras julgadas não mais válidas em novas regras da arte de vanguarda.

Onde, no entanto, passa o verdadeiro ponto de demarcação entre velho e novo, onde o novo tem relevância real, não é algo que se estabelece abstratamente. Os equívocos em torno do conceito de novo são frequentes na arte, como já salientei acima, a propósito desse problema importante de história da cultura que é, também para a estética marxista, o problema da “herança cultural” (cf. capítulo I, § 3). O que foi estabelecido lá em geral deve ser repetido e adaptado aqui ao campo da modernização exigido pelos movimentos de vanguarda. É necessário que antes se entre em acordo com o significado da terminologia, que não nos limitemos às simples declarações, sobretudo que se distinga bem o autêntico do espúrio. A questão de saber se, quando e sob quais condições, uma certa linguagem artística é “moderna” não pode ser decidida nem com declarações de princípio nem com base em modas da época. A imprecisão que caracteriza o termo da modernidade na maior parte dos discursos, tanto políticos como culturais, e a inconsciência ingênua com a qual é normalmente usado encontram uma confirmação pontual também na historiografia das artes. Moderno seria, por definição, apenas a linguagem da arte de vanguarda, como a que gozaria de liberdade absoluta, se caracterizaria pelos valores do pluralismo e da diferença, e se desvincularia dos impactos da mimese realista.

É assim aos menos nas declarações. De fato, a crítica torna-se muitas vezes presa à armadilha dos movimentos que o novo ostenta apenas como sinal ou, mais em geral, da supervalorização abstrata e unilateral da suposta inovação do desenvolvimento da arte. Uma inovação artística significativa só pode ser o fruto de uma transformação real; para significar algo do ponto de vista da arte, é necessário que reflita e reelabore uma realidade modificada. Os apologeticos do novo a qualquer preço são, no entanto, frequentemente indiferentes ou incompreensíveis em relação às causas. Os sinais de seus programas permanecem na sua maioria apenas de caráter negativo (“já chega de”); positivamente, é fácil que eles se abandonem aos superficialismos mais imprudentes. Para um movimento de pensamento como uma tendência artística, o avançar alardeando apenas

o “não mais” (neo, pós etc.), sem especificar bem para onde, ou aceitando acriticamente o imaginário de alguma moda atual, não faz mais que a transferência passiva de uma exigência para outra introjetada do exterior, carente de rigor e de firmeza.

A predominância do espúrio sobre o autêntico jamais se mostra tão equívoca como neste âmbito. Refiro-me a essas escolhas pretensamente inovadoras, “transgressoras”, atrás das quais, na realidade, não se esconde senão um conformismo dissimulado (um conformismo conformista) ou, no melhor dos casos, um experimentalismo extremamente problemático, incapaz de transgredir o que for. Para uma vanguarda assim orientada, precisamente isso me parece ser o risco mais grave: que ela segue o mito do experimentalismo pelo experimentalismo, trocando os meios com o fim e, assim, caindo em um academicismo de sinal oposto ao combatido; já que, quanto mais avança nela o gosto pelo experimentalismo, tanto mais isso produz como resultado que os experimentos girem por dentro e no vazio. O efeito de interferência buscado permanece em tal caso mínimo; cada anomalia é reabsorvida sem dano. Tornou-se agora evidente para todos, e comprovado pelos fatos, que as formas ideológicas do desenvolvimento capitalista maduro se articulam de tal modo a poder não apenas tolerar pseudotransgressões desse tipo, mas favorecê-las, integrá-las no sistema e torná-las próprias, a título de *comfort* exótico, se não até mesmo estimulante.

Como desmitificação da ênfase aleijante sem controle em torno de certas fórmulas da vanguarda, como prova de sua falta de rigor e de firmeza, vale em segundo lugar a caducidade dos mitos idolatrados. É notória a complacência que a vanguarda ostenta pela própria qualidade de teoria e prática da arte *à la page*, contra o passadismo entristecido da tradição. No entanto, observe-se bem, não há nada tão efêmero quanto a mitologia da vanguarda. Repetidamente, novos mitos socavam e anulam mitos anteriores, tornando-se todos rapidamente obsoletos; inovadores aparecem, inicialmente, na maioria, rodeados por uma aura de inescrupulosidade, e dali a pouco se afiguram esquecidos. Sabe-se como Adorno amadurece relativamente cedo a consciência do rápido *Invecchiamento della musica moderna* (1955); em *Linguagem e silêncio* (1958, com acréscimos posteriores) um crítico da inteligência e do brio de Steiner, pronto a servir-se com desenvoltura dos paradoxos de Wittgenstein, lança ali com grande ousadia quais são os picos grandiosos e inatingíveis do modernismo artístico, nomes de pintores (Jackson Pollock) ou de músicos (Stockhausen), os quais hoje muito poucos, inclusive entre os vanguardistas, estariam dispostos a sustentar. Como registra a historiografia mais séria,

o fetiche de um novo sem justificação intrínseca não tem conexão nenhuma com a estética. Criticamente, é válido em geral o que Ugo Dotti se interroga com relação aos acontecimentos recentes da narrativa italiana:

para quais horizontes, em sua mudança progressiva se orienta o romance atual? Que não é mais aquele transmitido pela grande arte realista do final do século 19 é um fato óbvio, mas que, também, o surgido das mesmas grandes vanguardas literárias e artísticas europeias do início do século 20 venha pouco a pouco declinando, mesmo independentemente das críticas muito severas por parte de uma corrente de pensamento muito notável, embora hoje não mais em moda, a marxista, é um fato igualmente óbvio²⁵².

Certamente, em contraste com o espúrio, subsiste do lado oposto um verdadeiro problema do novo na arte. Nem mesmo a arte permanece parada durante o processo adiante da história.

Não há dúvida de que a luta do novo contra o velho – refiro-me às palavras de Lukács – é um momento decisivo do movimento dialético da realidade; justifica-se, portanto, que a história e a crítica literária dediquem a máxima atenção à análise dessa luta e às características essenciais que distinguem o novo que está surgindo. Mas os momentos essenciais do que é realmente novo e progressivo só podem ser identificados no conhecimento do movimento no seu todo e das tendências reais a ele imanentes. Na realidade das coisas se inter cruzam continuamente as direções e os fenômenos mais diversos, cuja novidade essencial não pode ser entendida de modo algum com base em características externas que dão lugar ao vistoso ou ao espantoso²⁵³.

A demonstração racional desses aspectos do novo é precisamente o que mais e mais está no centro das preocupações críticas do marxismo. Reconhece a sua existência, compreende e explica a sua gênese, o seu significado, a sua necessidade histórica, mas em conjunto coloca tudo em perspectiva, isto é, vê para além da sua contingência limitada e repetitiva. Na história real, as tendências ao novo surgem muito antes de qualquer vanguarda. A aparição do problema na modernidade, os seus primeiros antecedentes, remontam, entre outras coisas, aos anos contemporâneos ao nascimento da teoria marxista, quando, ao final do “período artístico”, a arte reivindica o seu direito de vagar em todo lado, de ter como sua matéria não mais

252 U. DOTTI, *Gli scrittori e la storia. La narrativa dell'Italia unita e la trasformazione del romanzo (da Verga a oggi)*, Arago, Torino 2012, p. 377

253 LUKÁCS, *Schriftsteller und Kritiker*, cit., ed. 1955, p. 281 (ed. 1971, p. 387; trad., p. 441).

apenas o “belo” do classicismo canonizado por Hegel, mas também os traços do real que são estranhos ao belo ou até mesmo opostos, bem como explicitamente reconhecido pelos teóricos pós-hegelianos da “estética do feio” (Ruge, Rosenkranz). Esse realismo literário que hoje chamamos de “clássico”, impregnado da fealdade retratada pela prosa capitalista, carrega em si algo de intrinsecamente diferente no que concerne ao classicismo do “período artístico”; e, após a crise de 1848, também ele deve gradualmente retroceder em favor de outro tipo de prosa, a prosa da vida cotidiana triste do naturalismo. “Horror! Horror!”, pronuncia com tom sombrio, completamente descreitianizado, mas profético, o Flaubert de 17 anos, autor de *Memórias de um louco*²⁵⁴.

Triste e bizarra época é a nossa! Para qual oceano escorre essa torrente de iniquidade? Para onde vamos em uma noite tão profunda? Aqueles que querem apalpar este mundo doentio retiram-se rapidamente assustados pela corrupção que se agita em suas entranhas.

Por sua vez, o novo da arte *nouveau* do final do século, cultivado (primeiro na arquitetura, depois também na arte figurativa e na arte literária) a título de rejeição desdenhosa da *routine* por essência antiartística do progresso industrial, centra-se no ornamental, no decorativo, aliás, sem nenhuma relação com o decorativismo promovido pelos romances exóticos de Flaubert; enquanto isso, vão se preparando, já desde o início do século 20, as condições sociais necessárias devido aos abalos que dali a pouco a vanguarda dará na arte. Portanto, não se trata nunca de traspases sem consequências. Todas as inovações, todas as atualizações estilísticas contínuas da arte têm, cada uma, a sua própria justificação interna; todas jogam a favor da integração da riqueza do processo histórico dentro da arte.

No que diz respeito especificamente ao impulso para o novo dos revolvimentos da vanguarda (onde certamente o velho e o novo, o antes e o depois, não estão mais entre si na relação mórbida das fases precedentes), o marxismo sabe muito bem que também estes nascem sob a forma de um movimento de protesto contra a estagnação e o conformismo do existente, movimento ainda mais evidente na música e nas artes figurativas do que na literatura. Palavras como as de *Filosofia da nova música*²⁵⁵ de Adorno – sem sequer ter de voltar

254 FLAUBERT, G. *Memórias de um louco*. São Paulo: Libertatem, 2018.

255 ADORNO, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ao Bloch de *Erbschaft dieser Zeit* (1935) ou a sua intervenção posterior em defesa do expressionismo (1938), onde incluso as referências à pintura e à música também são explícitas – o exaltam amplamente:

O desviar-se do objeto da pintura moderna, que denota no campo figurativo a mesma fratura representada pela atualidade no campo musical, foi determinado por uma posição de defesa contra a mercadoria artística mecanizada, antes de mais contra a fotografia. Não de outro modo, a música radical reagiu originalmente contra a depravação comercial do idioma tradicional: obstáculo para a expansão da indústria cultural em seu domínio²⁵⁶.

Até mesmo perante a linguagem musical de Mahler, Adorno vai em busca de tudo o que, para ele, pareça justificar “o protesto contra o ideal compositivo medíocre de beleza”, falando de “negação positiva [...] em relação à cômoda sonoridade normal”, de “diferenças exasperadas no que diz respeito à linguagem musical artística”, e assim por diante. Ainda que preso ao diatonismo, de fato, “Mahler perturba o equilíbrio da linguagem tonal” e nela “afeta todas as categorias” de tal modo a tornar “plástica” com o seu compor “a sombra da negatividade”, trazendo assim à evidência o pano de fundo social que o inerva:

No antagonismo surgente entre a música e a linguagem que a exprime, manifesta-se um antagonismo da sociedade, e a contradição entre o interno e o externo não pode mais ser conciliada espiritualmente como era na época do classicismo. Isso torna a consciência da música mahleriana infeliz, num momento em que essa infelicidade parecia liquidada²⁵⁷.

Mahler desapareceu em 1911, antes mesmo de os efeitos da guerra mundial terem repercutido fortemente sobre o mundo civil e cultural da época. Se em artes diferentes da literatura (especialmente no teatro, na pintura e precisamente na música) a ruptura formal com a linguagem do passado já estava em curso, tanto mais justificandos soam os argumentos levados a cabo por Auerbach no campo literário, onde então surge justamente a tendência a “fazer prevalecer as perspectivas subjetivísticas” que, tendo como inspiração o *Rumo ao farol*²⁵⁸, de Virginia Woolf, as examina a fundo então no capítulo final de *Mimesis*. Ali se lê:

256 ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, cit., p. 15 (trad., p. 11).

257 ADORNO, *Wagner, Mahler. Due studi*, cit., pp. 150 pp.

258 WOOLF, V. *Rumo ao farol*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.

Nos anos que precederam e seguiram a Primeira Guerra Mundial, numa Europa privada de equilíbrio, alguns escritores dotados de intuição encontram uma técnica para dissolver a realidade que, passando pelo prisma da consciência, rompe-se em múltiplos aspectos e significados²⁵⁹.

Entre estes, está o uso de uma duplicação da subjetividade, dominante até às vezes conseguir exclusividade, do autor e dos personagens por ele representados. Dele “resultam algumas características de estilo” que Auerbach concentra-se em esclarecer particularmente a seguinte: “O autor, como narrador de fatos objetivos, passa quase completamente a segundo plano; quase tudo o que é dito, é o reflexo na consciência dos personagens”. (Mais tarde, em certos romances de Faulkner ou de Dos Passos, a variação do ponto de vista do narrado leva à consequência devido à qual se torna difícil determinar qual dos personagens está falando; assim o faz também Hemingway de *Ter e não ter*²⁶⁰, mas com mais cautela, assinalando de alguma forma para o leitor o que ele está fazendo.) E mais: juntamente com o autor do narrado, passa a segundo plano também a realidade narrada. Visto que no romance de Woolf não é comunicado ao leitor o “conhecimento objetivo” que o autor tem de sua fantasia criativa e do caráter de seus personagens, mas apenas as reflexões que estes – objetos e caracteres – têm em outros personagens, “não parece existir fora do próprio romance nenhum ponto a partir do qual são observados os homens e os acontecimentos e nem mesmo uma realidade objetiva diferente da realidade subjetiva da consciência dos personagens”. Sabe-se, de fato, que estes expedientes, culminando no procedimento do chamado “discurso vivido” ou “monólogo interior”, exasperado por Joyce, encontraram uso, principalmente, “por diluir ou mesmo fazer desaparecer a impressão de uma realidade objetiva, da qual o autor é seguramente dono”²⁶¹, e são acompanhados por um tratamento igualmente dissolvente do tempo. Mas, por problemático que isso pareça em estética, não é o procedimento do monólogo interior, tomado em si, que constitui um obstáculo, especialmente lá onde essa função do simples mecanismo da narração, substitutivo do relato objetivo, ou onde o autor não pretende distinguir muito profundamente entre si e seus personagens monologantes: assim, o Marlow, de Conrad, se expressa exatamente como o próprio Conrad; assim, *Lotte in Weimar* comporta um longo e esplêndido capítulo ocupado pelo mo-

259 AUERBACH, *Mimesis*, cit., II, p. 335.

260 HEMINGWAY, E. *Ter e não ter*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2014.

261 *Ibid.*, pp. 317-8.

nólogo com o qual o personagem Goethe invade, sem se desprender, o campo da prosa objetiva de Mann.

Tentemos encerrar resumidamente o discurso sobre os prós e os contras da posição histórica ocupada pela vanguarda. O impor-se de suas inovações insurgentes, tanto teóricas como práticas, não se deve de todo a escolhas caprichosas ou circunstâncias acidentais. Este é apenas o epifenômeno de um fenômeno mais substancial, autenticamente estrutural, cuja origem está nos efeitos da mudança em curso dos valores da sociedade, uma sociedade cada vez mais confusa, desunida, alvo da incerteza ou do desespero. Se os autores de vanguarda advertem profundamente para os fenômenos do desvio (crise, angústia, confusão, patologias de vários tipos) como consubstancial ao capitalismo e se esforçam para reproduzi-los, este não é certamente um pecado estético deles, parece antes um instinto artístico digno de apreciação: a intuição correta da desintegração da personalidade do homem, dos efeitos provocados no capitalismo pelo triunfo do inumano sobre o humano. O impulso para o novo nasce neles, por vezes, de uma necessidade sincera de protesto anticapitalístico, isto é, de uma cultura e uma arte que, subjetivamente, intencionem se revoltar contra o conformismo das relações dominantes; embora não raro aconteça que tal necessidade permaneça apenas um fato intelectual, apenas minoritário na cultura, mas sem bases sociais reais, e assim a revolta arrisque, desde o início, os perigos de uma autodisseminação sem remédio.

Essa problemática do conteúdo se estende ao mesmo tempo para a forma. Como mencionado acima, a sua legitimidade histórica e conjuntamente estética, a vanguarda procura essencialmente na luta pelo desmantelamento da sobrevivência de todas aquelas convenções (linguísticas, narrativas, dramáticas, pictóricas etc.), imputáveis, em última instância, quanto à matriz, às convenções da arte burguesa do final do século 19. Para legitimar-se como moderna a linguagem, segundo seus teóricos, não precisa mais enquadrar-se e vincular-se às estruturas do passado; ela deixa-se ir por conta própria, em livre movimento, sem nexos sintáticos preconcebidos; espaço e tempo, a experiência vivida, a introjeção psicológica, as relações com os objetos adquirem novas perspectivas, fundamentalmente derivadas de um subjetivismo exasperado da representação, ou seja, da convicção de que retratar equivale a quebrar os nexos objetivos do real, para deformá-los, mas não para suprimi-los. Traços todos estes bem enraizados na ideologia e no programa da vanguarda, que se conectam com suas instâncias estéticas primárias (assim como os resume, por exemplo, a teoria de Peter Bürger): negação da au-

tonomia da arte, superação da categoria da individualidade estética, desbordamento da criação na alegoria ou no ensaísmo; mais genericamente, pedido que a arte seja arrastada para fora do seu invólucro e transposta imediatamente na vida, isto é, torne-se, sempre de novo, práxis concreta.

Agora, ninguém contesta a eficácia que, em certos casos, consegue e tem a linguagem áspera, quebrada e agitada da vanguarda. Porém, o ponto é: quanto dessa concitação favorece a colocação em forma da objetividade representada e o quanto ao invés a deforma. Em seu *Erinnerungen und Reflexionen*, Ernst Fischer narra uma experiência pessoal e indicativa para os dois lados da coisa. Transferindo-se para Leipzig em 1922, leva uma vida difícil entre “fome e fracasso, [...]digno de ser lembrado apenas para *uma* experiência: a representação de *Tambores na noite*²⁶² de Bertolt Brecht. Foi como lançar um olhar para um espelho que me “deformava até tornar-me reconhecível”. Efeito, portanto, catártico o do drama brechtiano de vanguarda, “escrito quando os tambores na noite sufocavam a voz do indivíduo”. Contudo, nas linhas imediatamente seguintes, o autor lembra e constata: “Após se tornar marxista, Brecht criticou duramente a ambiguidade de *Tambores na noite*”²⁶³. Ainda em uma nota tardia do *Arbeitsjournal* (30 de janeiro de 1941), Brecht confessa com relação aos seus dois dramas *Tambores na noite* e *Na selva das cidades*²⁶⁴, que agora sentia ambos como “estranhos”²⁶⁵. E o mesmo pró-vanguardista Adorno não deixa de se relacionar sempre com suspeita e de mover-se com reservas ininterruptas em relação às excogitações para ele muito imediatas, muito pouco dialéticas, do teatro épico-vanguardista de Brecht. Um equilíbrio muito correto, me parece, encontra-se no julgamento de Leo Kofler, quando – no balanço de todo o conjunto desse complexo problemático – sai com a expressão “dialética da verdade e da falsidade no vanguardismo”²⁶⁶, subtítulo do seu ensaio

262 BRECHT, B. *Tambores na noite*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.

263 E. FISCHER, *Ricordi e riflessioni*, trad. di L. Melani/M. Ulivieri, Editori Riuniti, Roma 1973, pp. 132-3.

264 BRECHT, B. *Na selva das cidades*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977.

265 B. BRECHT, *Diário de lavoro*, a cura di W. Hecht, trad. de B. Zagari, Einaudi, Torino 1976, I, p. 235. (Publicado em português sob o título: BRECHT, B. *Diário de trabalho*. Rio de Janeiro: editora Rocco, 2002.)

266 L. KOFLER, *Entfremdung und “episches Theater”*. *Die Dialektik von Wahren und Unwahren im Avantgardismus*, nel suo volume *Zur Theorie der modernen Literatur. Der Avantgardismus in soziologischer Sicht*, Bertelsmann Universitätsverlag, Düsseldorf 1974², pp. 27 ss. (posteriormente reeditado também em *Avantgardismus als Entfremdung. Ästhetik und Ideologiekritik*, hrsg. von S.

de 1962. Ele vê o resultado de uma mistura de traços, positivos e negativos, provocados na arte pelos cada vez mais fortes estreitamentos que ela sofre devido à modernização capitalista:

Com a mudança basilar de vida como consequência da industrialização progressiva, da mecanização especializada e da mercantilização, a situação de vida do indivíduo singular torna-se cada vez mais opaca. O destino aparece crescentemente como uma força por assim dizer mística, como algo de mais ou menos influenciável e de “sobre-humano” [...]. Diante dessa nova e perturbadora força, o destino individual parece perder significado. Ele permanece interessante apenas como meio de representação principal do destino geral e ameaçador.

Isto depende, portanto, do papel que, para a humanidade, o destino humano tem dentro do mundo artístico.

Para o poeta vanguardista moderno, confuso pela aparência de uma reificação concebida em forma a-dialética, pela aparência de uma auto-exclusão não mediada de subjetividade e destino, existem fundamentalmente duas possibilidades de expressão artística. Ou a aparência reificada é elevada a tema específico, e então aqui o homem aparece totalmente mecanizado e degradado a ícone do teatro de marionetes; ou ele aparece como subjetividade absoluta destacada do mundo reificado concebido como absolutamente “outro”, e então é fácil que ele seja representado como um eu isolado, monólogo, mas não raramente também como liberdade absoluta de um provisório superego oposto ao mundo reificado, muitas vezes provido com um mundo de experiências (*Erlebnismwelt*) sutilmente animado, que não está em nenhuma relação essencial com o mundo exterior, ou está apenas lá. Os dois extremos são essencialmente idênticos. Eles são as mesmas reações medidas da consciência ideologicamente reificada ao reificado mundo circundante, uma vez que neste mundo reificado o homem é precisamente as duas coisas juntas: de um lado, completamente subjugado e funcionalizado, ou seja, privado de autonomia individual, do outro reconduzido atomisticamente para o seu próprio eu, solitário dentro da “massificação” e movendo-se com seus interesses e fins em torno de si mesmo²⁶⁷.

Assumindo-se tudo isso, feitos também todos os reconhecimentos devidos a esta ou àquela *exploit* de protesto, correspondentemente ao êxito da arte vanguardista, permanece firme para o fenômeno da vanguarda que, em geral, a crítica marxista cultiva e

Dornuf, Sandler Verlag, Frankfurt a.M. 1987, pp. 61 ss.).

267 *Ibid.*, pp. 31, 33 (reed., pp. 64, 66).

mantém esteticamente sérios motivos para a discordância. Das justificativas do fenômeno adotadas por seus defensores, como consequência de alguma forma forçada do sentimento de desorientação do ser humano no mundo, da sua perda da realidade, o marxismo não se contenta de todo; em todo o caso, não garante *a priori* a validade estética nem pode compensar por si só as deficiências eventuais da qualidade de arte. Do ponto de vista da estética, a pretensão de uma identificação do moderno, de todo o moderno, com a vanguarda tem de ser, portanto, completamente rejeitada. Ainda mais: as questões da linguagem não podem ser separadas das questões estéticas gerais. Vimos como está entre os grandes ensinamentos de Lukács que decisivas na arte não são nunca apenas as técnicas de composição, as modalidades pelas quais se escreve (ou se pinta ou se faz música), embora precisamente este último lado (“a separação dos caminhos no plano formal, especialmente no modo de escrever”) seja o lado “que desempenha normalmente o papel principal na teoria burguês-vanguardista da arte”.

Isso proporciona antes – comenta Lukács – uma clareza barata na separação do “moderno” do “antiquado”, da simples herança do século 19, mas, na realidade, obscurece os problemas formais decisivos e essenciais, confunde a dialética essencial interna dos traspases. A polarização aparentemente clara que resulta de tal modo de ver, determina uma falsa cristalização dos traspases em polos, e obscurece os princípios que determinam as verdadeiras oposições²⁶⁸.

Completamente rejeitada vem aqui, e em outro lugar, “uma linha de demarcação formalisticamente rígida entre o realismo burguês e o antirrealismo decadente [...]. Decisivo será sempre a direção tomada, não a cristalização momentânea de certos problemas formais”²⁶⁹. Daí a necessidade de relacionar a proposição específica dos problemas em discussão (significado do moderno, alternativa entre realismo e vanguarda) a um problema estético de caráter mais geral: se e como se justifica, e em quais modelos se inscreve, a obra de arte do nosso tempo; ou qual é a natureza moderna específica, a forma (em um sentido estético) do produto da arte. Quanto mais o moderno é identificado e pesquisado na desagregação da linguagem e na desfiguração da representação, tanto mais a estética do fragmento prevalece. No lugar do princípio de organização formal fundado na relação recíproca das partes da obra e sobre a sua relação com o

268 LUKÁCS, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, cit., p. 467 (trad., p. 862).

269 *Ibid.*, pp. 540-1 (trad., p. 935).

todo, de modo que cada uma dessas seja concebida e realizada somente tendo em vista o organismo total, alega-se a autonomia das partes singulares, da prevalência das partes sobre o todo. Segue-se a desarticulação da estrutura compositiva formal. Com o seu centro motor, com o fundamento do nexos entre as partes, defronta-se – na ausência de outro centro formal unificador – a simples reflexão subjetiva do artista: que confere assim prevalentemente à obra um caráter de “ensaio”. A objetividade da obra, à qual se olha desde fora, com distanciamento irônico deliberado e racional, perde todo o caráter de imanência. Exatamente a partir daqui Lukács, aludindo ao conhecido estudo de Benjamin sobre as origens do drama barroco alemão (de fato, acredita ele, “apenas um pretexto ensaístico para desenvolver a estética da alegoria, ou, para dizer melhor, para formular claramente a ruptura dos limites da estética a cabo da transcendência que se manifesta na alegoria”) transpõe com clareza ao nível de teoria a questão da problemática da vanguarda, da sua – por princípio – inartisticidade:

O alegorizar como tendência estilística é tão profundamente problemático, porque rejeita, por princípio, a imanência como visão artística do mundo, daquela imanência do significado no ser humano e na atividade humana que sempre foi, e ainda é, espontaneamente [...] a base de toda práxis artística²⁷⁰.

Por toda parte, são criticados por ele, na vanguarda, os seus defeitos estéticos. Traços do tipo daqueles a que se refere (tendência a “degradar muitas vezes os símbolos em alegorias”, triunfo do excêntrico ou do patológico sobre as “determinações sociais normais”, culto paroxístico da interioridade do autor, culminando em um “subjetivismo presunçoso”, implantação de artifícios formais artificiosos, destinados à “consagração, objetivamente mentirosa, de uma profundidade misteriosa”), traços do tipo que colidem com o que a estética exige. O que vem de problemático determinado a nível estético com estas escolhas é que, por causa da absolutização dos fenômenos a partir dos quais a vanguarda se eleva, por si só relativos (o anormal é anormal apenas em relação à norma, o excêntrico ao centro, o patológico ao saudável e, num plano estritamente estilístico, a deformação à forma), carece nela um critério ato para o estabelecimento da dialética entre absoluto e relativo, por conseguinte, também do papel do próprio relativo. Cultivando a sua unilateral “predileção estilística para a deformação”, a vanguarda negligencia

270 *Ibid.*, pp. 493-4 (trad., pp. 888-9).a

que a arte deve possuir “uma concepção humana e socialmente mais clara do normal para poder colocar a deformação no seu devido lugar, no seu devido contexto etc., isto é, para tratá-la como deformação”; caso contrário, esta última, comparada apenas a si mesma, tornada universal, “parece o estado normal do homem, o princípio formal determinante, o único conteúdo adequado da arte”²⁷¹. Mas assim, o perigo estético continuamente ressurgente é que isso saia da forma como tal, que isso ponha em risco a essência, uma vez que as tendências da vanguarda, precisamente da destruição do caráter estético da forma, fazem o *prins* de toda relação criativa entre o artista moderno e a sua matéria. Essas tendências trocam determinadas configurações históricas da forma, marcadas como acadêmicas, com a forma em si mesma, e da aversão justificada pela primeira são levadas até o extremo limite da repulsa a qualquer forma estética em geral. Quando isso de fato acontece, diminui a possibilidade que surjam obras válidas, artisticamente formadas. Os autores perdem gradualmente o controle sobre o material que manejam. Arrastados pelo gosto pela alegoria, o experimentalismo modernista, o esmagamento da linguagem, atacam de todos os lados, e assim enfraquecem e destroem as malhas conjuntivas do que constitui o próprio, a estrutura, da obra de arte em geral. (O protagonista do romance de Romain Rolland, *Jean-Christophe*, um músico, enterra sob seu escárnio toda tentativa de modernização musical em abordagem alegórica.)

Aqui, onde está diretamente em jogo “o estatuto de autonomia da arte”, afirma-se o Adorno da *Teoria estética*²⁷², para o qual a teoria e a práxis do extremismo vanguardístico não são mais que “uma pseudo-superação da aparência estética”, ao invés de uma inversão capaz de desvendar as “contradições da arte no seio da sociedade burguesa”, com danos à própria arte.

Nisso reside – comenta um especialista do problema como Bürger – o anti-vanguardismo de Adorno. Contra as tendências que conduzem à dissolução da arte em ação (dadaísmo), expressão (expressionismo), revolução da vida cotidiana (surrealismo), Adorno vigia para que a “fronteira não seja violada”²⁷³.

271 *Ibid.*, pp. 485-6 (trad., pp. 879-80).

272 ADORNO, T. *Teoria estética*. São Paulo: Edições 70, 2012.

273 Cito a *Ästhetische Theorie* de Adorno a partir das citações (e paráfrases e comentários) que faz dela P. BÜRGER, *L'anti-avant-gardisme dans l'esthétique d'Adorno*, no fasc. *Adorno* della «Revue d'Esthétique», n. 8, 1985, p. 91. (Publicado em português sob o título: BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.)

Não acho que seja necessário discutir em detalhes os desenvolvimentos intervenientes depois da época da vanguarda histórica. O núcleo do problema não muda mais; o essencial já está lá totalmente definido. Neste ponto devemos dar razão ao ainda que pouco convincente Jameson, quando conclui uma antologia do debate sobre a vanguarda nos anos de 1930, insistindo na centralidade do “conflito estético entre ‘realismo’ e ‘modernismo’, cuja rota de navegação e cuja renegociação ainda são inevitáveis para nós hoje”²⁷⁴. Isso é aliás característico do que outros marxistas britânicos, como Eagleton e Mike Wayne, argumentam sobre a gênese do pós-modernismo, vista também ela como o efeito de mudanças econômicas (“novas formas de acumulação flexível” pelo “poder monopolístico” do capitalismo) e fracassos sociais (a revolta de 1968), desviados ou distorcidos para a subversão da estrutura da linguagem²⁷⁵. “O pós-modernismo – declara sem rodeios Eagleton – representa a última insurgência iconoclasta da vanguarda”: onde sobretudo deve ser prestada “atenção para o hedonismo consumista e para o antistoricismo filisteu do pós-modernismo, para o seu total abandono da crítica e do compromisso (*commitment*), para com a sua cínica obliteração da verdade, do sentido e da subjetividade, para o seu tecnologismo vazio e reificado”. Depois disso, já não permanece aberta para ele outra via além daquela de “uma arte que rejeita a estética. Uma arte contra si mesma, que confessa a impossibilidade da arte, tal como as teorias pós-modernistas levadas ao extremo (*full-blown*) que proclamam a impossibilidade da teoria”²⁷⁶.

Pode ser este realmente o objetivo da estética e da arte do nosso tempo? À pergunta, o marxismo responde com um não seco. Desagregação das regras de composição, abolição de nexos sintáticos preconcebidos e outros expedientes usados nos procedimentos da linguagem vanguardística não devem ser necessariamente identificados com uma anarquia geral sem regras. A vanguarda trouxe para a narrativa, a pintura, a música, o teatro, o cinema consequências importantes e indubitáveis de estruturação e de fundamen-

274 Cf. F. JAMESON, *Reflections in Conclusion* da antologia de textos, editada por ele, *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*, Verso, London 1980, p. 196.

275 Wayne fala de «a new paradigm of language and meaning-making, which [...] stresses change and mutability, decentralising the language system while still retaining a strong sense of language as a system» (WAYNE, *Marxism and Media Studies*, cit., pp. 161-2).

276 EAGLETON, *The Ideology of Aesthetic*, cit., pp. 370, 373. (Publicado em português sob o título: EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.)

tação temática, muito antes que para a linguagem. Sem mesmo falar da poesia e da literatura, por que certas obras-primas de Cézanne, que já exploram ou inauguram o uso de meios “vanguardístico”, são obras-primas? Por que a espacialidade abstrata de Mondrian recebe os elogios da crítica? Por que os mestres da “escola vienense” de música, Schönberg, Webern e Berg, chegaram em certos casos, através da dodecafonía, a resultados artísticos? Aspectos nevrálgicos desses êxitos são, esteticamente, precisamente a ruptura com as tendências formais dominantes no passado, as modalidades convincentes das alternativas propostas, as novas bases ideológicas que as inervam e fomentam nelas o nascimento. Naturalmente, não é o mesmo se a alternativa é pensada e realizada para artes com tradições antigas e consolidadas ou, ao invés de, para encenações teatrais do século 20 e para uma arte como o cinema, onde no máximo a tradição está em processo de construção. Para o cinema, em particular, está na contingência histórica de seu nascimento que ele concrece com as vanguardas do século 20. Embora sem querer, em absoluto, acessar à tese extrema (equivocada) de Hauser sobre a existência de uma analogia tão perfeita de modos temporais a fazer da arte contemporânea algo que estaria “no signo do cinema” e do cinema, reciprocamente, a arte de vanguarda por excelência, nem sequer se deve desprezar a circunstância de que aspectos importantes da linguagem vanguardística do século 20 entrem como componentes constitutivos da forma fílmica em gestação.

As escolas europeias de cinema do período mudo, especialmente o cinema expressionista, estão lá para testemunhar isso. E as repercussões se sentem também muito mais tarde, como, por exemplo, no cinema da *nouvelle vague* francesa (Alain Resnais, Godard), com que salta a primeiro plano, a se tornar dominante, o tema da problemática fundamental da realidade objetiva: tanto no sentido de sua natureza fenomenologicamente “ambígua”, quanto no sentido do desaparecimento dela a partir da objetividade do tempo, em benefício de uma mais provida dimensão temporal, o tempo da “memória”. Entre exterior e interior, passado e presente, não há nunca divisões agudas; o real nunca é apenas uma coisa ou outra, mas – acredita e mostra Resnais, na esteira de Merleau-Ponty – “um amálgama das duas ordens de sensação e percepção”, bem como, a partir de um ponto de vista temporal, um presente que se infere por trás do acúmulo de seu próprio passado, confundindo-se com ele. Não diferentemente, digamos, do diário “para o presente” do romance de Michel Butor *L’emploi du temps* (1960), onde esse presente mistura-se continuamente com o desenrolar dos acontecimentos, e assim altera e contraria nele a série

objetiva consequente, em alguns filmes do próprio período Godard, “colocados entre parênteses”, com a fenomenologia, os traços espúrios do real, psicologia, ideologia, decisões morais reais etc., presentifica o acontecer, aceita-o – e descreve-o – como uma simples série de fatos; para os seus personagens, que se encontram agora sem nenhuma identidade, não conta mais nada senão esse processo ininterrupto de apresentação. Ambiguidade ontológica dos planos do real, desligamento, sobreposição e confusão dos tempos, autodissolução da personalidade, repetição obsessiva do mesmo (ocorrências, frases, imagens), hipertensão até o extremo dos polos não mediados (morte/vida, amor/ódio, memória/esquecimento, etc.): evidente em toda parte, não menos do que formalmente decisiva, é a incidência em Resnais e Godard de marcas típicas do modernismo vanguardístico.

Como exemplo altamente significativo da problemática aqui tratada, cito por último o caso Ejzenštejn. Embora teoria e prática provenham nele da vanguarda, os desenvolvimentos que ambas sofrem imediatamente após esclarecerem melhor as fontes do seu ponto de partida da pesquisa – muito além do subjetivismo extremista do início (e também da vanguarda da Proletkul’t, do Lef, de Dziga Vertov etc.) – para a “classicidade” de novo cunho representada por *Bronenosec Potëmkin* (O encouraçado Potemkin, 1925), ou seja, aquela que ele mesmo define, escrevendo como teórico, “a unidade orgânica na composição do conjunto do filme”. Os princípios teóricos da montagem medeiam, poeticamente, a descoberta do ponto de vista correto, graças ao qual o embate dialético entre os enquadramentos (“montagem das atrações”) convergem para uma “imagem” ou uma ideia, para funcionar como eixo temático portador. Com tal descoberta, os efeitos e as expressões formais da vanguarda, os seus simbolismos alusivos, os seus traços deformantes etc., não são de todo perdidos, não são renegados nem postos de lado, mas são acolhidos em complexos maiores, na “unidade orgânica” da sequência ou dos nexos entre sequências. O particular aparece aí como momento do geral, o geral – o eixo ideológico-poético do tema em questão – como resultado da dialética dos particulares. Para além dos experimentos linguísticos rapsódicos, deixados a si mesmos, da arte dos anos imediatamente posteriores à Revolução de Outubro, nasce uma nova linguagem revolucionária, em tudo nova, elaborada também, em termos teóricos, em formas precisas e categorias objetivas.

V - Da receptividade da arte à responsabilidade cultural e social da crítica

Se agora, ao final do giro amplo de horizonte sobre os pressupostos e critérios da atuação da crítica marxista, afastar-me do lado objetivo da questão para me referir em conclusão àquele da repercussão da experiência artística sobre os sujeitos envolvidos, é porque entre as intenções do marxismo não pode faltar a análise também do importante complexo de problemas relacionados ao efeito da recepção. Sejam claros: trata-se de dois complexos problemáticos radicalmente distintos, permanecendo sempre a tarefa, método, processo e objetivo da atividade crítica (entendidos como correspondentes à estética) coisas totalmente distintas, indiferentes, com relação a qualquer tipo de resultado prático que a arte eventualmente produza.

1. A esfera da incidência da receptividade da arte

Uma “estética da recepção” no sentido indiretamente proposto por Hans Robert Jauss durante os anos de 1960, e então expressa e desenvolvida por seus herdeiros da “escola de Constance”, não existe e nem pode existir como estética. Tampouco, naturalmente, há razão para ocupar-se de sucedâneos como a “obra aberta”, a “arte interativa”, bem como outros neologismos alusivos a formas de arte espúrias, em que a arte envolvente é uma arte ainda não, ou não completamente realizada. O não realizado não se enquadra no tratamento da estética. A estética pressupõe a realização completa das obras às quais se relaciona e tem interesse apenas por essa sua completude interna. A pretensão de fazer da recepção uma base da estética deve, portanto, ser rejeitada previamente; ela pode, no máximo, abranger o campo de interesses no qual se geram as suas exigências, a hermenêutica (especialmente aquela da *Erfahrung des Kunstwerkes* como refe-

rida por Gadamer), mas permanece fora dos limites de uma estética cientificamente compreendida. Se a obra de arte forma a totalidade completa em si mesma que conhecemos (“um sistema fechado de determinações fundamentais”, na formulação de Lukács), então ela não tem e não pode ter, por princípio, qualquer consideração por outra coisa, nem mesmo na esfera das reações suscitadas em seus destinatários.

Dito isso, especificado quanto ao que cabe precisamente à estética, recordado o conceito de “mundo em si” da obra de arte (a partir do qual o marxismo retira, naturalmente, consequências muito diferentes em relação àquelas tiradas pela crítica estilística, uma vez que ele insere a obra de arte em um contexto histórico e teórico, enquanto a outra se limita ou a descrevê-la como *Erlebnis* ou a “interpretá-la” no sentido de Staiger e da hermenêutica em geral), seria errado inferir a irrelevância da recepção do fenômeno, isto é, do conjunto dos efeitos que a arte provoca em seu público, em toda a ampla série de seus sujeitos experienciais, contemporâneos ou posteriores. Nenhum produto do gênio artístico se exaure com o processo do seu vir a ser. Precisamente como um sistema fechado, como um “mundo em si”, a obra de arte permanece para sempre um objeto para o sujeito experiencial, que não apenas o sujeito confronta e tem de entender e penetrar (atividade crítica), mas que, experimentando-a, é afetado pelos efeitos (recepção). Em comparação estão, portanto, dois mundos, um independente do outro no que diz respeito à sua respectiva essência. O primeiro é o da obra de arte singular, definida com sua gênese de uma vez por todas e dotada de todas as características estéticas que já conhecemos; o outro é o mundo do sujeito humano que entra em contato com a obra e que é por ela influenciado e modificado. Se no contexto da discussão até agora realizada, em que o acento recaiu sobre os princípios teórico-metodológicos da estética e sobre as suas repercussões crítica, não havia lugar nem motivo para a clarificação dos efeitos receptivos do produto da arte, aqui a questão readquire toda a importância que merece.

Por outro lado, a própria estética confere a maior importância, como visto acima (capítulo II, § 2), à “força evocativa” da arte, a força capaz de influenciar sobre o estado psíquico do fruidor. Certamente aqui se entra em um campo onde as leis da estética não ocupam mais o papel principal. Uma esfera de incidência da arte existe também independentemente do fato de que a emoção despertada – sempre que se trata de arte verdadeira – tenha um caráter estético específico. Imaginamo-nos o contexto de uma sociedade

premiada pela urgência de escolhas a favor ou contra a guerra. Fenômenos externos, como a conversa com os espectadores diretos de um certo acontecimento ou a leitura do relatório que dão os jornais, podem muito bem suscitar reações psíquicas tão ou mais fortes do que aquelas suscitadas pelos romances pré-guerra de Arnold Zweig, o tão eficaz fabulador pacifista dos acontecimentos da “geração de 1914”, ou a partir de um quadro sobre os massacres da guerra civil na Espanha, como *Guernica* de Picasso. A capacidade de apoderar-se da estética no campo psíquico tem, no melhor dos casos, isso de mais importante em comparação com um relato oral ou jornalístico, que, derivando a eficácia da obra de arte da unidade de elementos que se juntam em um todo bem harmonizado e tornado homogêneo, ela consegue com isso exercer impressões menos imediatas, menos extemporâneas, menos desconectadas, menos superficiais, não raro, na verdade profundamente penetrantes e duradouras. Consta o Thomas Mann, invocando a seu próprio personagem, o protagonista da novela *Pagliaccio*, pela seguinte reflexão: “se ao piano tivesse conseguido um motivo que me parecesse forte, novo e belo, se da leitura de um conto, da apreciação de um quadro tivesse trazido uma impressão doce e persistente, esse teria sido um dia bom, cheio de conteúdo feliz”.

Entre “os ‘efeitos posteriores’ da experiência receptiva” (*Das Nachher des rezeptiven Erlebnisses*), sobre quais fala Lukács na *Estética*, há precisamente – primário – o efeito a distância, isto é, aquilo que permite ao fruidor não apenas sentir a emoção, mas introjetá-la e torná-la própria, inserindo-a como uma nova aquisição em seu próprio mundo, então enriquecido pelo patrimônio do “mundo em si” da arte. Diz Lukács:

A obra de arte não é apenas um “mundo” próprio em si e para si, mas – de modo extremamente concreto – um mundo que no seu caráter individual, peculiar e concreto, age sobre o receptor como um mundo referente a ele, em certo sentido como o seu próprio mundo [...]. O que acima aparecia como estrutura interna, iminente da obra, assume agora o aspecto de uma transformação, de uma ampliação e aprofundamento das experiências interiores do receptor e, conseqüentemente, de sua própria capacidade de provar essas experiências. A catarse que a obra produz nele não se limita, portanto, a evidenciar novos fatos da vida, ou a mostrar, sob uma luz inteiramente nova, fatos conhecidos e até então inconscientes; mas a novidade qualitativa desse modo de ver transforma a mesma capacidade perceptiva, permite-lhe perceber coisas novas, objetos habituais sob uma nova luz, novas conexões, novas relações desses objetos com o receptor²⁷⁷.

277 LUKÁCS, *Ästhetik*, cit., I, p. 838 (trad. I, pp. 798-9).

Drástica a fórmula lukacsiana do “círculo que vai da vida à vida”. “Da vida à arte e da arte à vida” – observa o crítico – há transpassos contínuos, ininterruptos. Toda forma de arte

amplia o raio dos pensamentos e sentimentos dos homens, à medida que leva à superfície e permite experimentar subjetivamente tudo o que está objetivamente presente em uma situação histórica. Quer se trate de um poema de amor ou de uma natureza morta, de uma melodia ou uma fachada de edifício: a obra de arte leva à expressão o que na história refere-se ao homem; o que de outra forma teria sido e permanecido um acontecimento mudo, mera facticidade passivamente aceita, recebe assim uma *vox humana* claramente perceptível: expressa a verdade do momento histórico para a vida dos homens.

Certamente, não é apenas o sujeito individual que está envolvido nisso. O conjunto dos contributos que redundam na arte em favor de quem se apropria dela, eleva-a ao mesmo tempo, como já sabemos, a patrimônio universal, a “autoconsciência da humanidade”.

Esta prepara-se nas experiências pré-artísticas do sujeito criador até o nascimento da obra, realiza-se nas obras individuais formalmente elaboradas, tem sua própria realização social na experiência estética da receptividade e na sua “continuação” [...]. Esta autoconsciência abarca todas as alegrias e as tristezas que o homem pode experimentar e viver diante do mundo, e recebe nas obras aquela voz que eleva e articula esse mutismo específico e particular na linguagem, justamente, da autoconsciência.

Com o encontro dos dois mundos ocorre então que um, o mundo artístico, permite a qualquer um explorar à vontade todas as suas potencialidades internas, mesmo que sua estrutura permaneça inalterada em comparação com o que era anterior; enquanto o outro, o mundo do homem que entra em contato com o mundo antes de tudo inexistente, para ele, da experiência artística, se enriquece em conformidade, como se fosse atingido por um “choque catártico” que o “faz penetrar e fixar na sua alma”²⁷⁸. É “a experiência de *tua res agitur*” ilustrada por Lukács:

Se em toda análise estética encontra-se em primeiro plano o caráter evocativo da arte [...], isso não é mais do que essa nova referência elementar do mundo do homem ao próprio homem [...]. De fato, a evocação artística tende, em primeiro lugar, a assegurar que o receptor viva como sua a reprodução do mundo objetivo do homem. Nela, ele deve encontrar a si mesmo – seu

278 *Ibid.*, I, p. 840 (trad. I, p. 800).

próprio passado e presente – e por isso tomar consciência de si mesmo como parte da humanidade e de seu desenvolvimento. A obra pode despertar e plasmar a sua autoconsciência no sentido mais elevado da palavra²⁷⁹.

Quanto mais sensível o receptor se mostra em relação a esse processo de identificação (*tua res agitur*), tanto mais – sublinha Lukács noutro lugar – “suas experiências da realidade são ampliadas e aprofundadas pela representação da obra de arte”:

A eficácia da arte, o completo perder-se do receptor no efeito da obra de arte, sua completa adesão à especificidade do “mundo próprio” da obra de arte, derivam precisamente do fato de que a obra de arte oferece um reflexo da realidade, por sua essência mais fiel, mais completo, mais vivo, mais movido do que o que o receptor possui sobre a base da concentração e abstração de sua reprodução anterior da realidade, leva-o além dos limites de tais experiências em direção a uma visão mais concreta da realidade²⁸⁰.

As modalidades variadamente concebíveis deste encontro entre os dois mundos (por exemplo, que o receptor se limita a sofrer passivamente o impacto com o que lhe é proposto, ou que se esforça em reprocessá-lo do ponto de vista subjetivo) não dizem respeito às considerações presentes; mas que se dê um encontro e que esse encontro possa deixar vestígios, este é, para a crítica, um problema incluível. Depende também da capacidade da crítica para mediar sua junção e dar ao mesmo uma avaliação consciente, o entendimento correto do peso que, diante das emoções em geral, têm as emoções de caráter especificamente estético. Estímulos emocionais, esforços por tornar defectível o real, promoção de uma tipologia humana elevada, cheia também de sugestões éticas, são resultados indiscutíveis da práxis milenar da arte, que a crítica – goste ou não – não pode deixar de reconhecê-los.

Com isso, no entanto, permanece definido apenas o campo de intervenção dentro do qual a crítica age. Uma vez definido esse campo, é essencial que, a partir dele, outros aspectos sejam enfocados. Para mencionar os mais importantes: a variada fenomenologia da esfera receptiva, os extremos da esfera real da incidência da receptividade, o arco de repercussões que isso gera na responsabilidade cultural e social da crítica: uma incumbência, esta última, para ela sem escapatória. A fenomenologia da esfera receptiva nos ensina

279 *Ibid.*, II, pp. 297-8 (trad. II, p. 1081).

280 LUKÁCS, *Művészet és társadalom*, cit., p. 154 (trad. I, p. 157).

primeiramente que toda arte tem seu próprio público, predisposto à recepção. “Do público não se exige a receptividade”, afirma Schiller, falando de *O uso do coro na tragédia*, “e ele a possui”²⁸¹. Neste enunciado, o termo “público” permanece, no entanto, ainda muito geral, uma generalidade que necessita de concretização. Há, entretanto, o público formado pelo círculo dos especialistas, também ele não indiferenciado (especialistas de um ou mais campos concernentes à arte, teóricos da estética não necessariamente competentes em todas as artes); e há o círculo mais amplo do público comum, por uma ou outra razão, interessado nas manifestações da arte. Mesmo em seu esquematismo, já o quadro dessa diversidade de origem e pertencimento do público nos permite perceber comportamentos receptivos muito diferenciados entre si. A isto se soma a diversidade objetiva do impacto que as diversas artes têm devido à sua linguagem, ora ativa em forma sensível-imediata, ora mediada por fatores mentais ou ambientais; o impacto varia aqui precisamente com a variação da linguagem utilizada, como se reconhece facilmente comparando, digamos, a arquitetura com a música, a poesia com a arte figurativa, a literatura com o drama e o espetáculo dramático com o espetáculo fílmico. Impressões de qualidade ou intensidade diversa podem nascer e nascem também em consequência da mudança histórica das formas de linguagem e de estilo; se a produção concertista de Bach, pensada para a capela, suscita certas impressões diferentes daquelas da sinfonia de Beethoven, as grandes catedrais góticas da Idade Média – observa expressamente Gombrich²⁸² – induzem nos fiéis um sentimento de transporte para o alto que a quadrada frieza dos edifícios em estilo românico não suscita.

Do “enorme poder social” de artes como a literatura, o teatro e outras formas de espetáculo, penso no cinema, creio que não é preciso falar muito. Aqui já temos abundantes estudos sobre o tema. Historiadores, críticos e sociólogos geralmente apontam as razões do estrito envolvimento ressentido dos fruidores das obras dessas artes na referência mais forte e direta, presente nelas, para a humanidade do homem e para seu destino. Que nem mesmo o marxismo nutra a esse respeito a menor dúvida e levante antes, conjuntamente, o lado inverso do problema, isto é, “a influência decisiva exercida pela receptividade social sobre as formas da produção literária”,

281 Texto de introdução à *Fidanzata di Messina* (1803) e depois coligido entre os seus estudos estéticos; aqui citado de F. SCHILLER, *Teatro*, com pref. di H. Mayer, Einaudi, Torino 1969, p. 901.

282 Cf. GOMBRICH, *The Story of Art*, cit., p. 134.

provam-no, mais uma vez, os argumentos de Lukács:

O enorme poder social da literatura consiste precisamente no fato de que nela o homem aparece sem mediações, em toda a riqueza da sua vida íntima e externa, e tão concretamente como não acontece em nenhum outro setor do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social à medida que eles se manifestam na alma, na vida do homem real; pode mostrar as relações entre essas colisões à medida que se concentram no homem real. A literatura oferece, portanto, um campo vasto e significativo para investigar a realidade²⁸³.

Naturalmente é sempre a qualidade artística que decide acerca dos resultados, uma avaliação, esta, de competência da crítica. Cabe à crítica esclarecer as razões pelas quais um mesmo tema, ambientado e desenvolvido, no entanto, em diferentes contextos por dois autores diferentes (o *Felix Krull*²⁸⁴ de Mann, digamos, comparado a *Work of Art* de Sinclair Lewis), conduz a resultados de modo algum comparáveis entre si tanto pela qualidade como pela eficácia. O que faz com que um romance ou um drama desperte no fruidor dois sentimentos, desencadeiem às vezes uma forte reação emotiva? De onde vem – pergunta-se Lukács, citando Shakespeare (*Romeu e Julieta*²⁸⁵) e Ibsen (*Casa de bonecas*) – “a força evocativa desses dramas”? E responde:

Acreditamos que ela resida no fato de que aqui é despertado e tornado presente [...] o próprio passado, e precisamente não a vida pessoal anterior de cada indivíduo, mas a sua vida anterior como pertencente à humanidade²⁸⁶.

Por força da eficácia desses dramas, se desperta e se eleva no homem a sua autoconsciência:

O conteúdo da obra e, portanto, o conteúdo de sua eficácia, é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na riqueza desdobrada de sua vida na sociedade e – através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas tornadas tão discerníveis – a sua existência como parte e momento do desenvolvimento

283 LUKÁCS, *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* [1938], in *Essays über Realismus*, cit., pp. 273-4 (trad. em LUKÁCS, *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 188). (Publicado em português sob o título: LUKÁCS, G. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Anuário Lukács 2015*. Macció: Instituto Lukács, 2015.)

284 MANN, T. *Confissões do Impostor Felix Krull*. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

285 SHAKESPEARE, W. *Romeu e Julieta*. Belo Horizonte: Autentica, 2018.

286 LUKÁCS, *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, in *Probleme der Ästhetik*, cit., p. 779 (ed. ungherese 1985, p. 331; trad., p. 252).

da humanidade, como seu compêndio concentrado²⁸⁷.

No que diz respeito à incidência da esfera do espetáculo, do teatro e do cinema, também aqui se podem retomar aspectos conectados com expedientes tecnológicos inovadores, que antes, em termos teóricos (estética e metodologia crítica), deviam ser postos drasticamente de lado. Se a tecnologia tem muito pouca influência na criação artística, tem – e profunda – sobre seus efeitos receptivos. Nada melhor do que a sondagem de Walter Benjamin em torno da “reprodutibilidade” da obra de arte, especialmente da fotografia e do cinema, para comprovar a necessidade de se levar em conta tanto a circulação mais difundida conquistada na modernidade pela arte, quanto o crescimento da eficácia que, através dos meios tecnológicos, ela exerce sobre o público. Benjamin se expressa a esse respeito com um radicalismo sem meios-termos, não aceitáveis em todos os aspectos pelo marxismo, embora, em sua opinião, justifique por isso, que

A reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa pela primeira vez na história do mundo esta última da sua existência parasitária no âmbito ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte predisposta à reprodutibilidade [...]. Mas, no momento em que o critério da autenticidade na produção da arte se perde, toda a função da arte também se transforma. Em vez de sua fundação no ritual, instaura-se a fundação em outra práxis: equivale dizer, o seu fundar-se sobre a política²⁸⁸.

Por que seria extremamente grave para o marxismo negligenciar ou subestimar esse aspecto da experiência artística? Porque, longe de estar confinado à esfera da sublimação elitista, válida para uns poucos, isso nos envolve a todos continuamente, mesmo quando não o saibamos e não o queiramos, por causa do seu reproduzir-se continuamente nos acontecimentos da vida cotidiana, ponto de partida para toda forma de reação do homem em relação à realidade. Vivendo, cada um faz continuamente experiências que interessam à esfera estética. E as faz diretamente, promove-as como sujeito

287 *Ibid.*, p. 780 (ed. húngara, p. 333; trad., p. 254).

288 W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, pp. 23-5 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, pp. 26-7). (Publicado em português sob o título: BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2018.)

(vê uma pintura, ouve um concerto, lê um livro); mas as faz também indiretamente, através das informações que recebe. Jornais, semanários, revistas, publicações de vários tipos, teor e orientação, meios de comunicação de massa lançam sobre nós, todos os dias, uma enorme quantidade de notícias e julgamentos não neutros, tudo o mais, sobre cultura, literatura, pintura, música, teatro, cinema etc., dos quais é impossível alguém escapar.

Devido ao caráter infinitamente pluralista da experiência estética, seria vã a tentativa de formulação de uma casuística precisa abrangente de toda a gama das circunstâncias factuais imagináveis e do seu modo de repercussão na vida cotidiana do receptor. Existem casos – mas há poucos casos significativos desse tipo – nos quais o próprio artista se autopropõe explicitamente como propagandista de uma ideia ou de um propósito, de modo que as suas obras implicam um componente ideológico direto e visam diretamente a produzir um efeito social. Mas as vias da recepção são múltiplas, insondáveis; a recepção escava por vias as mais inconscientes, e até mesmo através de autores que não se propõem a tal fim, que antes – vale como exemplo Turgueniev – rejeitam preliminarmente a ideia do uso na arte de teses preconcebidas. Assim observa precisamente um estudioso francês desse autor: “Os leitores de Turgueniev se reconheceram em suas obras e reagiram vigorosamente ante a imagem que encontraram de sua geração”²⁸⁹. Em suma, se o público está de frente a atitudes de passividade indiferentes ou com um baixo grau de capacidade de penetração, ainda assim, para a penetração de um público advertido, precisa-se do apoio da crítica; esta tem sempre muito trabalho com os problemas da receptividade. Que o controle sobre a orientação ideológica de informação tão difundida e tão influente seja questão da maior importância deveria estar claro para todos, sem necessidade de comentários.

Ocorre, ao invés, que desde o marxismo nem sempre se observa com rigor suficiente esse complexo problemático, como se se tratasse, com isso, de algo secundário ou inessencial ou insignificante, como se os seus efeitos não fossem do mesmo estatuto daqueles determinados pelas escolhas no campo político. Expressar-me-ei de propósito brutalmente: apesar das advertências dos clássicos do marxismo e dos principais líderes de partido (Lenin, em primeiro lugar, mas para nós Togliatti), a publicística de orientação ou inspiração marxista quase sempre alardeou e ainda alardeia referir-se ao problema com a maior indiferença: basta ver como na Itália se ocupam

289 GRANDJARD, *Ivan Tourguénev*, cit., p. 12.

dele os órgãos dos jornais diários, “l’Unità”, “il manifesto”, “Liberazione”, isto é, movendo-se, no que diz respeito à arte e à cultura, em direção muitas vezes diametralmente oposta àquela das suas próprias páginas políticas. (Por exemplo, páginas políticas de crítica dura ao imperialismo americano lado a lado com páginas sobre cinema que, celebrando Hollywood, comemoram sem perceber a apologética do imperialismo.) Essas falhas da estética marxista, que já me levou a mencionar acima, a concessão às pressões da moda, o ecletismo inconsequente, o dualismo irresoluto entre as posições opostas, inconciliáveis (subjetivismo desenfreado, por um lado, e por outro lado, sobretudo, sociologismo, nesta armadilha mortal para a estética marxista), – falhas do tipo que sempre permanecem substancialmente inalteradas quando estão em causa manipulações que atravessam a informação diária.

Trata-se de algo tão importante, dado que a práxis manipulatória nunca, ou quase nunca, opera por via aberta, pois seria fácil desmascarar ou reprimir, mas em forma sutilmente capciosa, com um elevado grau de refinamento e sofisticação. Trago aqui apenas um exemplo, aliás, muito sintomático: o recurso ao *slogan* do “imaginário coletivo”, figura ambígua muitas vezes assumida como *passé-partout* justificador de toda espécie de delírio e horror estético, e contra cuja intromissão nem mesmo a crítica marxista empunha armas adequadas de resistência e de defesa, quando, aliás, não adere a ela mesma ou não se ajusta passivamente a ela. Atinge, sobretudo, essa passividade, essa aceitação subserviente. Nunca se investiga o pano de fundo, as matrizes, as fontes histórico-sociais de onde decorre a massa de sentimentos e de representações ativas, não puramente sofridas ou míticas, de tal imaginário. Sem submetê-lo minimamente à crítica, sem fazer nenhuma conta dos efeitos induzidos pela prática da manipulação, capaz de construir à vontade, a qualquer momento, por intermédio dos instrumentos midiáticos, todos os imaginários que se quer, limitamo-nos à aceitação e ao reconhecimento do fenômeno em si e por si, o imaginário como imaginário, justificando-o como um valor, na verdade dando-lhe um espaço despropositado, encontrando para ele uma explicação culta, com o pretexto da sua conformidade com as leis da “psicologia coletiva”; enquanto, repito, as circunstâncias históricas que condicionam sua gênese, a influência decisiva que têm sobre ele as tradições, os costumes, a economia, as relações sociais, os contrastes de classe etc. são sistematicamente negligenciados ou deixados de lado ou mesmo excluídos a título de decisão preliminar de qualquer discussão relativa ao argumento.

Daí deriva a ocultação quase completa do fenômeno – aliás,

macroscópico no capitalismo maduro – da manipulação industrial do gosto. A hostilidade do capitalismo pela arte, já observada por Marx, não tem feito desde então mais do que crescer ao longo do tempo. Estaríamos enganados, considerando a manipulação à semelhança de um fenômeno indiferenciado, de um *status* fixo. Ela é, pelo contrário, um processo, com fases e características cujas determinações qualitativas mudam tanto no tempo como espaço. As formas nas quais a manipulação se manifesta são essenciais. Ideada, pois age em paralelo sobre o produto (a obra de arte) e sobre seu consumidor (o público), ela pressupõe a criação de produtos padronizados e mercantilizados, capazes de responder às necessidades do consumidor, ou seja, de satisfazer os gostos do público. Insere-se, portanto, nos *slogans* produtivos da indústria, a demagogia da afirmação, que o gosto do público tem de torná-la uma instância decisiva, garantindo a prioridade sobre todas as outras instâncias, inclusive a criativa. Agora não há dúvida de que se trata apenas de demagogia. Nem as necessidades nem os sentidos do homem existem por natureza, como se já existissem ali para sempre; ambos são o resultado de um processo, amadurecem com o desenvolvimento. Falando do desenvolvimento histórico do sentido artístico, Marx esclarece-o difusamente no terceiro de seus famosos manuscritos de 1844:

É apenas mediante a desdobrada riqueza objetiva do ente humano que são em parte desenvolvidas, em parte produzidas a riqueza da sensibilidade humana subjetiva, um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em *sentidos* capazes de fruições humanas, sentidos que afirmam quais são as *humanas* forças essenciais. Uma vez que não apenas os cinco sentidos, mas também os sentidos ditos espirituais, a sensibilidade prática (a vontade, o amor etc.), em uma palavra, a *humana* sensibilidade, a humanidade dos sentidos, existe mediante a existência do *seu* objeto, mediante a natureza *humanizada* [...]. Portanto, exige-se a objetivação do ente humano, e sob os aspectos teórico e prático, tanto para tornar *humanos* os sentidos do homem, quanto para criar a *sensibilidade humana* correspondente à toda a riqueza do ente humano e natural²⁹⁰.

O mesmo acontece com as necessidades. A produção, que nasce delas, é, por sua vez, produtora de novas necessidades. Não se limita a adquirir um objeto para consumo, mas também dá a ele

290 K. MARX, *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844*, in MEW, cit., Ergänzungsband, Erster Theil, pp. 541-2 (trad. III, p. 329). (Publicado em português sob o título: MARX, K. *Cadernos de Paris e Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.)

“sua determinação, seu caráter, seu *finish*”, “produzindo como necessidade no consumidor os produtos que ela criou originalmente como objetos”. Muito claras, novamente, as palavras da introdução de Marx aos *Grundrisse*:

A produção fornece não apenas um material para a necessidade, mas também uma necessidade para o material. Quando o consumo emerge de sua imediação e da sua primeira aspereza natural [...] ele mesmo, como propensão, é mediado pelo objeto. A necessidade nele sentida é criada pela percepção do próprio objeto. O objeto artístico – e do mesmo modo qualquer outro produto – cria um público sensível à arte e capaz de gozo estético. A produção produz, portanto, não apenas um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto²⁹¹.

Se esse é o caso, se é (também) o objeto produto – o produto artístico – a mediar a propensão do fruidor, então a referência ao gosto do público como justificativa da permissividade da produção serve apenas como pretexto demagógico, atrás do qual se escondem na realidade as orientações, os interesses, os objetivos, os fins, etc. do aparato industrial: a imposição desde cima de certas vertentes e gêneros artísticos, de uma mercadoria padronizada. Estas observações são certamente válidas para a arte em geral, mas naturalmente ainda mais para artes como o cinema, acompanhadas ao longo da sua história por fenômenos de comercialização que invadiram o campo a ponto de distorcer a essência, de obscurecer a sua linha de desenvolvimento artístico e toda a gama de suas realizações expressivas. A razão última para essa circunstância deve ser buscada no processo que desencadeou e permitiu sua gênese: em sua derivação da indústria capitalista, na indispensabilidade de capital para sua própria existência. (Somente a arquitetura, entre as artes, pode ser posta à parte deste lado.) Como todas as histórias do cinema ilustram em profusão, os grandes grupos monopolistas, as grandes organizações financeiras, a grande indústria em geral tomam posse do cinema quase imediatamente, criando companhias especiais de produção, e desde então trabalham por essa via para a transformação dos filmes em produtos de venda. As batalhas tão duramente travadas pelos autores no início, em vista da criação de uma linguagem fílmica autônoma, foram sempre se desenvolvendo fora, e na maioria das vezes contra, as estruturas industriais criadas pela produção. Não existe aqui convergência socialmente mediada

291 Da *Einleitung* a MARX, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*, cit., p. 27 (trad. I, p. 16).

de interesses; entre produtores e diretores, não se dá nem poderia dar-se, devido ao mecanismo de funcionamento das leis capitalistas, nada nem mesmo indireta e remotamente comparável àquela relação que se chama “responsabilidade social”, e que – sabe-se bem – marca tão profundamente a história das outras artes; não é por acaso que o *patrocínio* desempenha nisso um papel importante.

Seria necessário um tratado especial para investigar o fundo da questão. Mas desde que a produção cinematográfica entrou em uma esfera quase universalmente dominada pela manipulação industrial do gosto, o *impasse* constitui para a crítica o verdadeiro ponto na ordem do dia. Justifica tal circunstância, bem como o caráter de fenômeno de massa possuído pelo cinema, mais próximo do que qualquer outra arte da fruição da vida cotidiana, que dedico aqui a seguir um longo parêntese às consequências de seu caso peculiar sobre a crítica que lhe diz respeito.

2. O caso do cinema: a derivação parasitária da crítica fílmica

Pelo menos do Iluminismo em diante a historiografia filosófica optou por ocupar-se de perto dos problemas relativos ao espetáculo. Basta pensar no papel de Shakespeare e do teatro elisabetano nos estudos sobre o Renascimento; no lugar e peso de Molière naqueles sobre o barroco; para o próprio Iluminismo, entre muitos outros, no caso de Diderot, naquele – embora *ao contrário* – de Rousseau, na figura de Mozart, no Lessing tanto dramaturgo quanto, acima de tudo, com a sua *Hamburgische Dramaturgie*, crítico teatral de grande sutileza; em seguida, mais decisivamente, à medida que, passando através das batalhas ideológicas da música e do teatro no século 19 e início do século 20 (Beethoven, Gogol, Ibsen, Gorki, Shaw etc.), chegamos à nossa época. Mas, no século 20, junto com a música e o teatro, o cinema também se tornou parte do espetáculo; e talvez até com maior prepotência social, se se leva em conta apenas a sua forte dependência do impacto da estrutura econômica da sociedade, sob o aspecto produtivo, e, sob o receptivo, concernente ao público, do seu caráter de espetáculo e fenômeno de massa.

Hoje, quando geram confusão filósofos que, como Deleuze, levam até ao absurdo de conceder ao cinema “um estatuto especial”, uma posição privilegiada em relação a outras artes, situando-o “a meio caminho entre a arte e a filosofia”²⁹², não há, portanto, nada de irracional no fato de a historiografia filosófica também se interessar pelo cinema, com a pretensão de deixar também clara a sua posi-

292 Cf. HEME DE LACOTTE, *Deleuze: philosophie et cinéma*, cit., pp. 7-8.

ção. Naturalmente, ela pode fazê-lo apenas em conformidade com aqueles que são os seus próprios propósitos e as suas próprias regras disciplinares, isto é, a título de controle – talvez, seria melhor dizer: de vigilância crítica – sobre o uso dos modelos argumentativos e dos instrumentos de julgamento com os quais a crítica especializada trata do cinema. Como se sabe, o espaço de todo tipo de crítica, seu campo de ação, afeta essencialmente duas esferas, a ciência (crítica científica) e a publicística (crítica de divulgação); quando, em seguida, o primeiro dos dois lados se estende até relevos que transcendem o caso individual tomado em análise a fim de examinar pano de fundo, gênese, relações, quadro geral de referência, a crítica transpassa já a historiografia. Aqui, onde não tenho modo nem espaço para fazer demasiadas *distinções*, servir-me-ei da expressão de “crítica filmica” em sentido genericamente extensivo, não descendo a especificações a menos que o contexto o exija inevitavelmente.

Não acredito que seja necessário sermos marxistas para nos vermos forçados a tomar nota do grave estado de crise em que se encontra o cinema mundial hoje. Seu panorama parece mais sombrio do que se possa dizer; já que todos os seus espaços se estreitam ou se fecham, estamos diante de uma desoladora situação de impasse. Depois de 1989 já os países socialistas desaparecem praticamente do ramo cinematográfico, pelo menos do ramo que conta para a história do cinema; seu cinema perde todo o espírito combativo e, com isso, toda a atratividade. Hollywood, que não deixava mais esperanças já há décadas, mostra agora tão somente a sua *faceta hipocrática*. Nem mesmo do Extremo Oriente vêm mais “vozes” de prestígio como no passado. Totalmente descabidas me parecem as aberturas de crédito fáceis, por parte da crítica, em relação à cinematografia como as de Taiwan, Hong Kong ou Coreia do Sul, dominadas (exceto em casos muito raros, também elas muito duvidosas, fruto de supervalorizações e insuflações evidentes) por um penoso americanismo de segunda categoria, nem mesmo digno da atenção mais distraída. As poucas “vozes” orientais ainda ressoantes na publicística, apregoadas ruidosamente por todos os lugares, como a do sul-coreano Kim Ki-duk ou do diretor japonês Takeshi Kitano ou do chinês (mas de Hong Kong) Wong Kar-wai, não têm nada de original senão o artifício, com pontos que em Wong lembram o melodrama do cinema pré-maoista e chegam às vezes até o limite da história em quadrinhos. (Que em uma mostra cinematográfica já artística como a de Veneza, madrinha há anos atrás do Oriente de Satyajit Ray, Mizoguchi, Kurosawa, sancione com convites, prêmios e elogios a impressão de todos os naipes, o Oriente globalizado e

bastardo de hoje, é apenas uma prova a mais da sua decadência irreversível.)

Mas, é talvez melhor o destino do cinema ocidental? São mais otimistas suas perspectivas? Não está em jogo apenas o que acontece de negativo em Hollywood. De longe, o pior é que o colapso do cinema de Hollywood também envolve muitas cinematografias europeias e todas aquelas situadas na periferia imediata de seu império. Na impossibilidade de uma análise detalhada, limito-me aqui às consequências que estão aí para todos verem. De fato, salta aos olhos de todos como, devido à manipulação tecnológica dos meios, o cinema está sofrendo por todo lado reverses capazes de distorcer sua fisionomia. Dos dois entre os mais óbvios e impressionantes cito sobretudo o gradual embotamento ou o cancelamento ou a perda, exceto em casos isolados, do que até aqui ainda restava dos traços e características próprios às diversas cinematografias nacionais, induzidas à vã tentativa de fazer frente, rejeitar ou pelo menos conter a ofensiva da concorrência de Hollywood, descendo – mas com meios totalmente inadequados – em seu próprio terreno operativo, ou seja, explorando os seus próprios filões de mercado (filmes de grande espetáculo, uso de “efeitos especiais”, ou, em breves palavras: padronização comercial generalizada do produto fílmico); e em paralelo, como epifenômeno do fenômeno deste cosmopolitismo forçado, exemplificado em Hollywood, a queda acentuada do interesse pela linguagem, em que o anonimato das imagens, tanto mais privadas de qualidade e conotações pessoais quanto mais “disparadas”, retumbantes, cromaticamente resplandecentes, torna-os agora indistinguíveis da publicidade.

Se agora nos deslocamos do campo do cinema para o da crítica chamada a julgá-lo, torna-se fácil constatar que a involução viaja nos dois campos em paralelo. Os males da crítica fílmica remontam a um longo caminho. Devido a uma série de circunstâncias desfavoráveis, historicamente condensadas, as relações entre cinema e cultura nunca foram e continuam a não ser das melhores. O cinema, essa arte surgida no século 20 e que passou por muitos entusiasmos, mas também por muitas decepções, muitas experiências positivas, mas também por muitos fracassos, nunca conseguiu penetrar como se exige no nível da cultura. Isso já explica por que a crítica fílmica navega desde sempre em águas tão turvas; por que parece mover-se com dificuldade, como em um mundo cultural separado, à parte; por que se ressentido sempre de novo das modas mais superficiais.

Certamente, o reconhecimento da qualidade da arte do cinema hoje não está mais em discussão, como esteve todavia – para fa-

zer uma referência ilustre – no momento da velhice de Benedetto Croce (de modo que o próprio Croce teve de lutar em favor deste reconhecimento). Muito duvidosa permanece, pelo contrário, se e em que medida, a crítica fílmica veio gradualmente se conformando adequadamente, para tal salto adiante. Da igualação do cinema com as outras artes deveria alcançar, por si, a anulação de toda separação entre elas; tanto os critérios de método historiográfico quanto os instrumentos críticos por ele utilizados, sem prejuízo da especificidade de sua aplicação, deveriam ser os mesmos utilizados para a generalidade das artes. Em vez disso, é precisamente essa referência ao valor da generalidade que corre o risco de criar problema na crítica fílmica e que, de qualquer modo, fez o suficiente para entravá-la. Ela traz consigo uma tara em contínuo ressurgimento, tanto mais grave quanto mais se encobre o pano de fundo de suas discussões teóricas. Em suma, se se traçasse uma fenomenologia completa do caos teórico e crítico dominante no campo, seria mais do que confirmada a suposição de que a grande maioria dos problemas do cinema, em nível crítico, deriva em primeira instância precisamente da ausência ou da falta de cultura dos especialistas do setor. Desenvoltura, conformismo, bajulação, superficialidade, mas, sobretudo, a incultura de base, comprometem neles o rigor científico, tornando seus serviços correspondentes, na maioria dos casos, inobservantes.

No entanto, seria um erro fazer do baixo perfil cultural um padrão sem variações, uniforme no tempo. Não é assim. Em comparação com quando, na metade do século passado, a crítica fílmica se constituiu pela primeira vez em disciplina autônoma, datada de um estatuto próprio, de um crisma de validade reconhecido ou pelo menos de pretensão semelhante aos de suas irmãs das outras artes, as mudanças produzidas mesmo já em sua composição social e intelectual atestam como e em que medida ela veio, entretanto, se profissionalizando; especialmente depois da entrada oficial do cinema nas universidades, ela não é de fato apenas, como tinha sido por muito tempo antes, até os anos após a Segunda Guerra Mundial, crítica de gosto, crítica de simples letrados emprestadas ao cinema, mas é ou aspira a ser, antes se comporta como se fosse, crítica real da ordem cultural (crítica científica). Como fator de mudança opera, sobretudo, a mudança do contexto. O agora atingido objetivo universitário, o vasto suporte editorial, a multiplicação dos órgãos de imprensa e das revistas especializadas, o diverso, acrescido interesse da alta cultura pelo cinema deixaram seriamente, no seu conjunto, de acreditar em algo de novo, na instauração de um novo, mais sólida relação da crítica fílmica e com a cultura, na possibilidade con-

creta de um aumento do nível de cultura do setor, semelhante ao que sempre existiu em outras artes.

A esperança durou, infelizmente, o *espace d'un matin*. Prontamente, apareceu exatamente o contrário: ou seja, no novo *status* criado para a crítica não é a publicística que se eleva de nível, mas a crítica acadêmica (que deveria ser) qualificada que desce ao nível da publicística, acrescentando e ratificando nela a práxis como pseudo-culta. Quanto mais ela se refina academicamente, tanto mais o instrumentário acadêmico, utilizado sem critério, é posto a serviço de confusões e distorções, e os cânones ou paradigmas estéticos mais à moda entram em jogo como instrumentos (pretextos) para o enobrecimento do informe. O destino das revistas do setor permite ver o declínio. Dos antigos periódicos históricos, alguns (como “Cinema novo” na Itália, a “Cinémathèque” francesa, a sueca “Chaplin”) desapareceram, outros sobrevivem em um estado de existência corajoso, mas magro e marginal (por exemplo, “Cinemasessanta”), a maioria (da londrina “Sight & Sound” à italiana “Bianco e Nero”, para não falar das franceses “Cahiers du cinéma”, “Positif”, “Jeune cinéma”) são completamente irreconhecíveis; enquanto o crescimento quantitativo desmedido da jovialidade aventureira das revistas de nenhuma importância, mas pretensiosas, é inversamente proporcional ao grau de sua qualidade. (Um pouco diferente é o caso dos Estados Unidos, onde as revistas geralmente servem de apoio para as “séries” editoriais dos *Estudos Culturais*).

Em suma, há muitos obstáculos a uma renovação autêntica, há muitos impulsos operantes em tendência contrária. Os fatores negativos dos quais falamos em relação ao período da nova composição social e intelectual da crítica, ou seja, o crescimento do seu prestígio a nível institucional, sem correspondente incremento cultural, a sua necessidade sentida de rejuvenescimento sem as bases adequadas de apoio em que fundá-lo, o declínio contínuo, inarrestável das revistas, as confusões nelas continuamente alimentadas (também porque são muitas vezes alimentadas pelos mesmos interlocutores) entre ênfases publicísticas próprias à imprensa diária ou semanária e a discussão dos problemas críticos de ordem estética – tudo isso favorece no terreno operativo um estranho, singular hibridismo, uma mistura singular de contrários: o *impasse* pelo qual a proposta de modelos voltados a inovar, portanto, aparentemente *up to date*, é acompanhado por uma acomodação quase completa ao estado atual de crise do cinema, e ao que subjetivamente constitui ou parece uma rebeldia instintiva é acompanhado pela capitulação objetiva em relação ao parasitismo da decadência. Disso decorre como resultado a criação em torno do

cinema de uma superestrutura mítica artificial, que toma o lugar da história real (de modo que a palavra História, para indicar a real, temida pelos expoentes da nova crítica, é geralmente escrita com letra maiúscula, como em Deleuze, como antes foi feito pelo sectarismo de esquerda com a palavra Capital); enquanto enfrenta o verdadeiro problema da decadência (da crise atual do cinema), na crítica filmica domina um estado de inconsciência ou, no melhor dos casos, uma consciência sem forma, reluzente apenas por vezes, com o segredo quanto ao impulso necessariamente falido para elevar-se além dela.

O fenômeno do parasitismo não é certamente um fenômeno inédito na história da cultura. Ele também marca momentos decisivos, pontos de virada da civilização do capitalismo. É legítimo aqui, por razões de clareza, utilizar-se disso que é historicamente reconhecido como grande, tendo em vista a intenção de ilustrar e explicar o pequeno. As origens do fenômeno em questão devem ser buscadas lá onde se determina socialmente uma descompensação no grupo intelectual entre, por um lado, a perda da vontade de batalhar a favor das forças em luta pelo progresso e, por outro lado, a sobrevivência, na interioridade psíquica do mesmo grupo, de um profundo sentimento de incômodo e aversão pela miséria do existente. Em meados do século 19, após o fracasso da revolução de 1848 e a dissolução da herança da filosofia clássica alemã, surgiram, antes, por toda parte, formas de filisteísmo covarde, mesquinhas filosofias de pouca ou nenhuma importância, mas, ao lado delas, até reações em grande escala, no modelo de Nietzsche: o inimigo decadente da decadência, que protegeu a decadência enquanto a combatia²⁹³. Está nos grandes ensinamentos de Marx ter indicado, já no alvorecer do fenômeno, o quanto apologética e decadência marcham aos pares na sociedade burguesa. Sua conjunção nasce de uma necessidade histórica íntima e insuperável. Sempre que não é mais possível negar a massa decadentista dos efeitos (ou seja, todo o conjunto dos efeitos que testemunham a decadência), eis que estes efeitos são reinterpretados sob outra luz, apresentados como “modernidade” de novo cunho e por essa via transformados em instrumentos da apologética do presente.

Se me fio aqui no modelo do parasitismo da decadência com o objetivo de fazer dele o eixo do discurso sobre o *status* da crítica

293 «Derrubar ídolos» – recorda-o *Ecce homo* – era o fazer que Nietzsche mais sentia como seu: «eu sou um *decadente*. mas sou também a antítese» (F. NIETZSCHE, *Opere*, sob os cuidados de G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1967 pp., VI, 3, pp. 266, 273). (Publicado em português sob o título: NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2011.)

filmica, é porque nela precisamente a analogia com o modelo salta em primeiro plano, pelo menos do lado negativo: porque se revela, de repente, toda a íntima debilidade constitutiva, toda a decorrência parasitária. Os neofilmólogos surgiram no palco da crítica com a presunção severa daqueles que, em contraste com as tradições históricas da literatura filmica progressiva, especialmente de orientação marxista, minam os pressupostos e os reviram como uma luva. Internamente assim como externamente, na linguagem usual, eles ostentam uma atitude presumida e preenchida por inovações, envolvendo os temas objetivos na rede daquela aura mitológica, daqueles tons oraculares, daquelas fórmulas críticas arcanas, cheias de sedução, mestras indiscutíveis da valorização da qual Nietzsche foi contemporâneo; e uma vez que – em conformidade com o mito nietzschiano do “eterno retorno”, da “vitória do ser sobre o devir” – para eles a história já não importa mais, todas as ligações com o passado estão quebradas. Onde quebrar não significa discutir criticamente, opor método a método, análise a análise; significa apenas ignorar, negligenciar, varrer para longe. Não lhes importa, nem os perturba minimamente, o gigantesco vazio deixado para trás; o que é e envolve a “herança cultural” da história passada é um problema que não se coloca para tal crítica.

Essa pseudorrebelia decadente, esse gosto pelos joguetes intelectuais privados de profundidade, essa nova ânsia do novo pelo novo olham para trás, em vez de para frente, retornando, de fato, a problemas há muito superados no cinema; isto é, são o contrário do que dizem ser. Já várias vezes no passado ocorreu-me de explicar episódios significativos da derivação pela qual a crítica filmica tendia a se gabar, não importa se desde a direita ou desde a esquerda, de ser capaz de manter o ritmo das conquistas da “modernidade” (na realidade, do pós-modernismo em avanço e cada vez mais triunfante). A generalização internacional do fenômeno, produzida ou agravada pela globalização, prova que já não se trata mais apenas de episódios, mas de um movimento unilinear sem alternativas, caracterizado ultimamente pelo seguinte: que, com a situação da crítica, no declínio do século passado, também ela é investida pelo pós-modernismo vitorioso, ali, ela imediatamente se acomodou e se conciliou, imediatamente sentiu-se e declarou-se completamente à vontade.

Podemos traçar o deslizamento que nela se determina, sob uma tipologia menos sumária, um pouco mais pormenorizada. Das circunstâncias de referência e dos nódulos nevrálgicos para as indicações subsequentes (simples indicações, note-se, permanece excluída aqui qualquer possibilidade de discussão profunda do argumento) assumo

– enquanto campos de categorias estéticas criticamente relevantes – a troca de papéis entre filmologia e cinefilia, as confusões insurgentes entre forma e técnica no cinema, os equívocos relacionados à questão dos gêneros fílmicos e o problema (falso problema) do chamado “cinema de autor”. Uma troca de papel com o fanatismo cinéfilo intervém na filmologia quando esta renuncia à conquista teórica do princípio segundo o qual o cinema opera e deve ser julgado não com base nas suas próprias regras estéticas exclusivas, mas com base em regras válidas para a estética em geral. Não devemos nos deixar levar aqui pelo impacto emocional que, à semelhança dos sons (na música), mas muito mais que nos das cores (na pintura) ou das palavras (na poesia e na literatura), têm as imagens. A cinefilia – esta desgraça contra a qual nunca me canso de protestar, verdadeiro sinal de minoridade do cinema e imaturidade da crítica que diz respeito a ele – cai em um grande equívoco quando acredita que perante as imagens fílmicas surgem problemas por princípio esteticamente diferentes do que nas outras artes. As imagens têm no cinema o lugar que ocupam em outras artes suas respectivas formas de linguagem: a palavra na literatura, o som na música, a cor na pintura etc. Toda emotividade conectada ao instrumento, como instrumento técnico, tem de ser aqui rigorosamente excluída; quando estão em jogo as categorias estéticas portadoras, as determinações estéticas últimas, os problemas que surgem são, aqui e ali (e em toda parte), absolutamente os mesmos. Assim, os muitos sobressaltos de fanatismo cinéfilo nos neofilmólogos devem ser rejeitados como simples fenômenos degenerativos da filmologia.

Portanto, deve-se fazer uso da estética em geral para o esclarecimento das confusões surgidas no plano crítico entre técnica e forma fílmica. A forma fílmica, como sempre a forma na arte, está em relação direta com o seu conteúdo. Não posso repetir também para esse âmbito setorial o que já foi ilustrado acima (cap. III, § 3): enquanto tudo o que pode ser dito da forma e tudo o que deve ser estudado sobre a forma pertence inerentemente às categorias da estética, o mesmo não acontece para a técnica, nem mesmo com a técnica fílmica. Persegue o cinema, como faz a crítica, a originalidade no uso de achados técnicos, sejam eles quais forem; dão, por isso, origem a disputas eruditas totalmente irrelevantes do ponto de vista estético. Quer se use ou não um certo procedimento determinado (o assincronismo, a profundidade de campo, o plano-sequência, a câmera portátil, o *zoom* etc., até mesmo os “efeitos especiais” de hoje), isso tem significado apenas por sua relevância expressiva; caso contrário, sua presença ou ausência permanece sem peso, não melhora

nem piora de modo algum o resultado da composição formal.

Não menos geradora de equívocos é a questão dos gêneros fílmicos, que remete, por sua vez, àquela do patrimônio categorial da estética, das suas categorias autênticas. É válido aqui também o que já foi dito a nível de teoria e de metodologia. Como as formas expressivas e gêneros de outras artes, formas e gêneros fílmicos surgem, florescem e se mantêm apenas quando subsistem as concretas exigências histórico-sociais que as tornam possíveis, e só pela via desta originária necessidade asseguram uma legitimidade estética e histórica; em outro caso, não se trata de maneirismos artificiais, precisamente do tipo de tantas pseudoclassificações arquitetadas pela crítica para os gêneros fílmicos. Nunca tanto quanto aqui é necessário que se distinga acuradamente. Uma coisa é, de fato, digamos, se o *horror* aparece como um fenômeno (autêntico) da Alemanha de Weimar (o “espectral” evocado por diretores como Robison, Murnau ou Lang), uma outra é construída artificialmente pelos *majors* de Hollywood; uma coisa é questionarmos, tratando do gênero, a épica do *western* “clássico”, uma outra é se pretendemos absurdamente incluir no discurso joguetes capciosos do *western* à italiana; uma coisa é se elevamos a gênero o *film noir* do período de guerra e pós-guerra, surgido das exigências objetivas, de fenômenos que refletem estados de espírito reais, outra coisa é se avançamos com a pretensão para o *polar*, ideado como produto industrial para vender à TV. Parece incrível, mas historiadores e críticos do cinema, em vez disso, colocam tudo junto, não sabem como fazer essas distinções, esbarrando por consequência nos clamorosos equívocos dos quais estou falando.

Por último, aparece como falso o chamado problema do “cinema de autor”, quando é visto através das lentes – esteticamente deformantes – daquela teoria, a *auteur theory*, que encontra raízes sobretudo na França e nos países de língua inglesa, Estados Unidos à frente. Próximo aos seguidores franceses de André Bazin (leitores de Derrida e Deleuze, de Ricoeur e Genette, bem como simpatizantes dos procedimentos de “decifração”, no entanto, elaborados e postos de moda pela hermenêutica), assim como ligados a críticos americanos (desde teóricos dos anos de 1960 e 1970 até os historiadores acadêmicos atuais, Bordwell, Thompson etc.), como critérios constitutivos da teoria são postos fatores conectados à individualidade subjetiva (a “personalidade”) do diretor como tal, isto é, a sua competência técnica, algumas de suas características recorrentes de estilo, a marca inconfundível ou o “rastro” que ele deixa na composição das imagens e das sequências, examinados não à luz da sua dadidade, mas do seu significado mediado, recôndito: todos os aspectos presentes,

segundo os teóricos em questão, mais no cinema americano do que em qualquer outra cinematografia do mundo.

Daí resulta, em nome do subjetivo e do recôndito, do direito indefectível do autor de se afirmar por qualquer meio, uma dupla ordem de efeitos sobre o terreno crítico. Por um lado, são apreciados todos os traços característicos do que Hegel chamava com desprezo, na *Estética*, o “talento sem gênio”, incapaz de ir além dos “limites da capacidade externa”²⁹⁴; por outro lado, são passados como bons, aprovados e encorajados todos os piores caprichos do arbítrio subjetivista, todos os mais coloridos, mais bizarros e excêntricos linguajares, não menos hostis que a ausência de gênio para a obtenção de resultados artísticos: uma vez que, advertia ainda Hegel, se é verdade que o artista tem a tarefa de

tornar inteiramente seu o objeto, deve, por sua vez, ser capaz de esquecer sua particularidade subjetiva com suas contingências acidentais e, por sua vez, mergulhar inteiramente na matéria, de modo que ele como sujeito é, por assim dizer, apenas a forma para dar forma ao conteúdo que apanhou. Uma inspiração, na qual o sujeito faça exagerada mostra de si e afirme-se como sujeito, em vez de ser o órgão e a atividade viva da própria coisa, é uma má inspiração²⁹⁵.

Quanto mais desrespeitadas são essas advertências, tanto mais é empurrado adiante o processo de dissolução teórica da objetividade da forma. Do que a forma é em si, como resultado da atividade realizada pelo sujeito criador que a elabora e a plasma, como essência da configuração artística, retrocede-se à esfera em que predomina a mística do sujeito como mera particularidade individual; daí também o reaparecimento na práxis crítica de fenômenos do passado – perdidos em algo de novo –, entre os quais a crítica exclamativa, o entusiasmo fanático e descontrolado para este ou aquele *cult movie*, o fechamento dentro da concha do ultraespecialismo formalista próprio da cinefilia. Assim, a atitude esotérica, de praxe, é combinada com um esnobismo ideologicamente sorrateiro. Os *radical-chic* da crítica, sempre cheios de desprezo pelo “cinema da ditadura”, postos de frente a uma ditadura cinematográfica que, como a de Hollywood, anula a personalidade do indivíduo, deixando-lhe espaço apenas para manifestações latentes, repentinamente acabam por ser silenciados; pior, abandonam-se a formas surpreendentes de

294 HEGEL, *Ästhetik*, cit., p. 293 (trad., p. 319).

295 *Ibid.*, p. 297 (trad., p. 324). Um sentido análogo tem a distinção que Goethe sempre manteve entre «estilo» e «maneira».

apologética, por efeito das quais todo “sinal” de não mais do que artesãos habilidosos do cinema hollywoodiano se torna imediatamente significativo.

Ora, em primeiro lugar, um autor não trabalha deixando sinais, marcas, traços. Ele faz muito mais: leva à existência como realidade nova, de segunda instância, como objetividade estética, algo de (anteriormente) todo inexistente; não só o permeia todo (de fora), mas o faz originariamente existir, deixa que (de dentro) ele tome, organicamente, vida. Em segundo lugar, as formas de *authorship* nunca são dadas pela metade. Certamente pode acontecer que um autor consiga apenas parcialmente as suas intenções, não tenha êxito com todas ou mesmo falhe; mas os dons criativos, se se trata de um verdadeiro autor, pertencem a ele *in totum*, e as suas obras, se forem bem-sucedidas, as expressam e os expressam, entretanto, como totalidades completas, fechadas em si mesmas, certamente não por toques isolados ou vislumbres alusivos.

Por que, em vez, a tão decantada *authorship* deste ou daquele diretor de Hollywood não tem estabilidade e consistência? Por que tantas vezes se dissolve como o nevoeiro ao sol? Simples: porque não corresponde de todo aos critérios e às qualidades de uma *authorship* autêntica. Não discuto, compreende-se, as qualidades individuais de produtos individuais; discuto os princípios com base nos quais eles são julgados. Como sempre, apenas os princípios da estética podem aqui servir de discriminação e fornecer respostas consequentes. O esnobismo refinado dos apologéticos desse tipo de *authorship* também será muito moderno (na verdade, pós-moderno), muito à moda; não por isso, tem algo a ver com a essência da questão que nos ocupa. O problema do cinema de autor, tal como é posto pela crítica fílmica atual é e, portanto, permanece *a limine* um falso problema. Validade teórica plena mantém, pelo contrário, o problema do autor no cinema: refiro-me ao da relação da subjetividade criativa do autor, seja ele qual for no cinema, com a obra completa (com o filme). Problema, este sim, realmente central para a estética, que deve ser reconhecido e resolvido como problema estético geral; qualquer tentativa de modernizá-lo de outro modo, por mais refinada, só pode distorcê-lo.

Até mesmo a partir das constatações do sumário quadro agora traçado, todos compreendem como desaparece dele precisamente o que para a crítica é ou deveria ser a coisa centralmente decisiva, isto é, o nível do julgamento, da avaliação crítica: daí depende também o seu grau de incidência sobre a orientação crítica adequada do espectador. Assim, à medida que se apresenta sobre o campo da axiologia (individualização e escolha dos valores estéticos, suas argumentadas derivações

a partir de princípios, suas conexões com o círculo de elementos que se relacionam com uma visão do mundo), isto é, à medida que são exigidas precisas suposições de responsabilidade por parte da crítica, emergem aqui imediatamente e se manifestam nele os vícios do parasitismo. De acordo com o estado de crise que sempre se determina na intelectualidade alvo da decadência, na intelectualidade que perdeu ou está perdendo toda a capacidade de controle sobre o real, a cultura fílmica abdica precisamente à função, à função crítica, exercendo-a escolasticamente. Já que a teoria desta crítica carece de uma diretriz, de parâmetros firmes de julgamento, sua práxis operativa é, em todos os casos, acidental, incerta, arbitrária (até ao absurdo de julgamentos diametralmente opostos no mesmo órgão de imprensa para o mesmo filme), mas vê-se no conjunto forçada a ir passivamente a reboque de tudo o que encontra espalhado a cada vez diante dela.

A indistinção torna-se, assim, o traço distintivo do seu comportamento, onde – é escusado dizer – qualquer capricho pode ser justificado. As impressões, as inclinações subjetivas, o abandono ao “gosto” tomam o lugar dos juízos seletivos. Tendo todas as coisas o mesmo valor que quaisquer outras, no caos que se gera a crítica não dispõe mais do que do recurso de arrogar-se ao acaso. Pior ainda: posta ante o desastre da situação objetiva, não reage com a denúncia do desastre, mas com a deliberação complacente e cativante dos detritos que a provocam; e, por uma má compreensão da cinefilia, se deixa arrastar em direção aos filões, gêneros, autores propostos e impostos por grandes grupos financeiros, em seguida, de imediato, naturalmente também sancionados pela moda. Sem sequer a fachada do “filme de arte”, produtos do artesanato médio e baixo são continuamente contrabandeados como produtos de arte, e seus autores elevados à categoria de “grandes criadores”, de “mestres do cinema”. Segue-se a isto a desconexão axiológica, a inversão dos valores, a que me referi acima. Como acontece muitas vezes, no desenvolvimento histórico real da sociedade burguesa, suas contradições, seus traços sociais negativos etc. desaparecem por meio de uma apologética forçada, de modo que o parasitismo da decadência conduz aqui a uma mistificação sistemática do produto fílmico, à evasão na esfera de uma pseudocrítica construída artificialmente, que se vende por análise, por “aprofundamento”, só de frases vazias: frases por trás da fachada pomposa, das quais não se esconde na realidade mais do que a completa capitulação da crítica em face do existente.

Essa capitulação tem um caráter demasiado recortado, de-

masiado franjado, para que possamos expor, mesmo que apenas em linhas gerais, todas as suas formas. Da fenomenologia das formas em que se desdobra limito-me a apontar aqui as diretrizes. As mais sofisticadas se entrelaçam todas elas com a sujeição, consciente ou inconsciente, ao fenômeno da manipulação, favorecido no cinema pela circunstância de que, devido a seu grande interesse comercial, em nenhuma outra esfera da cultura a manipulação reina soberana como na cultura fílmica. A armadilha tem raízes já nos suportes estéticos. Com a invasão na cultura dos achados do pós-modernismo, a estética defronta-se com uma situação duplamente problemática: por um lado, com o assustador empobrecimento do aparato categorial clássico (pense-se apenas nas consequências negativas que decorrem das simplificações da “diferença ontológica” de Heidegger, que arasa de um golpe um patrimônio inteiro de categorias); por outro lado, com o fenômeno inverso, ou seja, com o fato de que os truques manipulatórios do pós-modernismo, também por causa da levianidade de quem os utiliza, conseguem elevar a categorias os efeitos da manipulação descontrolada.

Mas o mau exemplo vem mais uma vez do alto da doutrina. É no nível doutrinário que o fanatismo cinéfilo e o parasitismo presunçoso encontram satisfação, graças a “teorias” das quais escapam inteiramente por entre os dedos o complexo problemático do papel do cinema na arte e da sua colocação adequada no contexto da estética. Assiste-se *de visu* ao fenômeno que, jogando sobre as súbitas vontades artísticas de muitos intelectuais *à la page* (filósofos crescido com o desejo pelo cinema, cineastas provenientes da crítica fílmica), persegue um extremismo vanguardístico, hipercinéfilo, onde o cinema faz-se de centro e se invertem os papéis entre arte e crítica. A crítica já não é mais uma reflexão *a posteriori* sobre a arte, mas – inversão do paradigma, graças à derivação pós-modernista – uma arte que se serve dos instrumentos operativos da crítica para a criação de seus produtos; portanto, não mais o cinema enquadrado dentro das leis da estética, mas a estética reformulada com base no “pensamento do cinema” (que tem o papel de sujeito).

Este programa assume novamente, sobretudo na França, tons exaltados, à beira do paroxismo. A dominar a discussão, a ditar a linha, estão na linha de frente as excogitações capciosas de Deleuze e Rancière. (Em ambos já existe uma literatura fílmica tão transbordante, e quase toda ela apologética, que não exige aqui comentários subsequentes.) Seus estudos sobre cinema, sua *Cinéphilosophi* – para usar o título de um fascículo da revista francesa “Critique” (2005) – visam uma espécie de “mobilização” estilística do cinema conforme

seu próprio modo de valorizar a arte, colocando o “acento na arte como sinal”²⁹⁶ e tomando o cinema como pretexto para construí-lo ou extrair dele esquemas, modelos operativos, estímulos formais, etc., com pouquíssimas ligações com o referente do qual se movem; de modo que as suas nunca são exames objetivos da objetividade do referente, mas sim invenções vaidosas. Sobre eles foi bem escrito, e precisamente por um francês: “Rancière e Deleuze inventam cada um a própria relação com o cinema e, para dar testemunho deste último, a própria escrita”²⁹⁷.

Assim, o conjunto de todos os fatores negativos do aparato categorial recordado, a ausência ou a negligência de categorias estéticas essenciais, a incapacidade de esclarecer esteticamente o conceito de gênero filmico, a contínua confusão de técnica e forma, deixam campo aberto para as divagações mais incontroladas, as quais – precisamente porque agora sem controle – flutuam por toda a extensão do campo, produzindo equívocos repetitivos, encadeados entre si. A cinefilia favorece o culto da linguagem “livre”, no sentido de arbitrária; o arbítrio linguístico busca, sempre que possível, inovações técnicas, desfrutando da ilusão de experimentar um *novum* sabe-se lá em que medida (o que na estética é um absurdo); a exasperada celebração do tecnicismo traspassa, por sua vez, em algo próximo ao mito de um gênero inédito, o cinema dos “efeitos especiais” (justamente os mais externos e piores efeitos produzidos pela técnica!); e o conjunto de todos esses fenômenos, passados como novidades, arriscam seriamente o paradoxo de provocar um retrocesso do cinema ao que de fato ele era no começo, um espetáculo de aberrações, uma “feira de maravilhas”.

Correlativamente, a nível crítico, a manipulação age no sentido de transformar a função do julgamento em um tipo de serviço de natureza dirigida do exterior. Considero como o mais grave, e realmente lamentável, imperdoável, isto: que a derivação aproveite o respaldo e o apoio aberto da esmagadora maioria da crítica. Já não nos deparamos com uma crítica que, com base em princípios, dita escolhas e modelos de julgamento, mas, ao contrário, é ela mesma que concorda complacientemente em realizar tarefas encomendadas

296 Cf. S. O’ SULLIVAN, *From Aesthetics to the Abstract Machine: Deleuze, Guattari and Contemporary Art Practice*, in *Deleuze and Contemporary Art*, ed. by S. Zepke/S. O’ Sullivan, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, pp. 189 pp.

297 J.L. LEUTRAT, *La notte del cinefilo. Jacques Rancière e il cinema*, em *Politica delle immagini. Su Jacques Rancière*, sob os cuidados de R. De Gaetano, Luigi Pellegrini Ed., Cosenza 2011, p. 437.

de fora. Sem conhecer claramente o seu trabalho ou, dito melhor, pervertendo-o, ela faz exatamente o contrário do que deveria fazer: em vez de valorizar criticamente os valores e combater e resistir ao avanço da ausência de valores, vende aqueles por estes e assim os promove; em vez de dispensar avisos, fornecer instrução, de advertir o público sobre o universo fílmico manipulado, ali se adapta e se integra e ali se move com facilidade: pior, acolhendo-o com benevolência, acredita dever reclamá-lo e revitalizá-lo posteriormente.

Com toda evidência, há muito mais aqui do que simples conformismo. Há conivência, há cumplicidade, há a defesa de um sistema. A incultura casa-se de fato com a reação (travestida em papéis modernos), a manipulação ideológica com a apologética hollywoodiana (pró-imperialista). Longe de ser algo de acidental e de neutro, os desvios da crítica figuram como o êxito final de um projeto preciso. Mesmo o frequente apelo que a crítica, sofrendo o fascínio da psicanálise e da psicologia estadunidense, faz ao já discutido estereótipo do “imaginário coletivo”, reentra no repertório dos fatores de condicionamento da manipulação. De que pode valer esse imaginário para o cinema, se não for também submetido a um escrutínio prévio? Quem garante que sua gênese não é manipulada, assim como é certamente manipulado (da grande produção, da televisão, da publicidade, da moda) o chamado “gosto do público”? Aqui, não há dúvida, as mistificações e as mitificações acríicas estão na ordem do dia: vão desde os casos artisticamente montados (o caso Hitchcock, o caso Wenders, agora também o caso Eastwood) até o embelezamento *cult* do cinema de entretenimento. Mais do que a beletrística! O entretenimento não tem nada a ver senão com a pura venda comercial.

Gostaria de mencionar brevemente aqui duas outras formas de condicionamento externo às quais a crítica está sujeita. A primeira diz respeito à devota obediência atribuída ao paradigma da origem crítico-literária – mas agora tornado uma preocupação obsessiva mesmo para campos críticos como a música e o fílmico – que responde ao nome de “cânone”, a partir da crítica fílmica estadunidense imediatamente aproveitada em benefício do relançamento da canonização de Orson Welles (especialmente da sua obra de estreia, *Citizen Kane*). Mas, por que Welles e não, digamos, Ejzenštein ou Carl Theodor Dreyer? Como expressão do caráter relativístico enraizado, o cânone não se justifica por si mesmo por nada²⁹⁸; pode afirmar-se como câ-

298 É sintomático que na apresentação editorial do recente manual musical *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte* (hrsg. von K. Pietschmann/M. Wald-Fuhrmann, édition text+kritik, München 2012) reconheça-se que por enquanto «a questão de saber o que é e

none, à vontade, qualquer nome, qualquer produto que corresponda aos entusiasmos ou aos interesses do grupo do momento.

A outra forma de servilismo conformista para o externo é exercida através de operações robustas postas em ato para apoiar festivais, encontros públicos, manifestações variadas. Pois o filme que ganha qualquer prêmio em qualquer festival (há agora em todos os lugares, todos os dias) desencadeia imediatamente um estribilho de adulações. Gritante o caso – já repetidamente denunciado em tons ásperos por mim – dessa farsa tão grotesca quanto influente que é a atribuição anual dos “prêmios Oscar”, uma *combine* vergonhosa de interesses puramente comerciais e interesses marcadamente ideológicos, novamente em sentido pró-americano. Desacreditado *ab origine* no plano crítico (por causa de júris anônimos e corruptos, escolhas partidárias, além da penosa exclusão sistemática da sua lista dos candidatos e dos premiados, tanto de autores como de filmes de prestígio autêntico), nunca foi tão próspero como é hoje em dia. Sempre, de novo, é mobilizado para apoiá-lo todo o aparato dos meios de comunicação em massa: lançamento publicitário antecipado (para criar uma atmosfera de *suspense* útil), grandes *battage* jornalísticas, serviços especiais por parte de enviados especiais, ligações televisivas diretas e assim por diante. Se não há ali um interesse real do público pela coisa, como de fato não há, cria-se artificialmente *ex nihilo*, inventa-se. Tanto a direita como a esquerda, na chamada imprensa progressista²⁹⁹, tratam a crítica com crônicas e comentários *ad hoc*, fingindo tomar (ou tomando na verdade) a farsa seriamente e discutindo-a longamente em tom igualmente sério e complacente. Há até mesmo críticos que mencionam prêmios e *nominations* como se se tratasse de reais títulos de mérito, de – como são definidos lá – “reconhecimentos prestigiosos”; críticos que – não se acreditaria – “torcem” para que este ou aquele filme seja premiado; críticos que, por deferência ao *cliché*, têm sempre à boca primeiramente a palavra Oscar e não sabem dar um passo, escrever uma “peça”, emitir um julgamento, sem alusões ou referências ao “prestigioso” prêmio. Pode-se imaginar algo mais discordante do que isso daquilo que deve-

como surge um cânone esteja ainda por ser esclarecida».

299 Tive a oportunidade de ocupar-me minuciosamente, à parte, do deplorável espectáculo oferecido a esse respeito pelo crítico da «Unidade», Alberto Crespi (*Ejzenštejn, la critica del cinema e «l'Unità»*, «Marxismo oggi», XXIII, 2010, n. 1, pp. 123-135); mas a mesma idêntica desaprovação deve ser expressa para a crítica de todos os outros jornais italianos de esquerda, «Liberazione», «il Manifesto», «il Fatto Quotidiano», não pouco diversos, sobre o ponto, da mais corrente impressão de direita.

ria ser a função (descritiva, indicativa) da crítica?

Em suma, é necessário render-se à evidência. O caminho sem volta para o qual se deixa seguir, sua derivação parasitária, retira da crítica toda a capacidade de orientação³⁰⁰. Em lugar do princípio de uma valorização dos valores, triunfa nela o de um relativismo indiferentista sem princípios, incapaz de discriminação axiológica, indefeso diante de toda a fealdade; operativos permanecem ali apenas os convenientes ajustes de fachada *au jour le jour*. O que Cesare Cases denunciou outrora por crítica estilística, a saber, a impossibilidade, permanecendo dentro de seus procedimentos, de “criar [...] uma hierarquia de valores que justifique o julgamento crítico como julgamento de valor estético”³⁰¹, naturalmente tem mais sentido para a tão ingênuo crítica do cinema. “Não se pode criticar”, advertiu também Carlo Muscetta a respeito do chamando *revival* dos filmes de Matarazzo, “prescindindo do juízo de valor”. A homologação de tudo “em um triunfo geral da desvinculação” não só encontra “o consenso universal da preguiça intelectual, da estagnação ético-política” típica de nossos dias, mas, segundo ele, também evidencia “a inadequação da teoria e da prática das muitas críticas de tipo estrutural, semiológico e sociológico”³⁰². E a situação, como vimos, torna-se muito pior com a penetração do pós-moderno, especialmente na crítica fílmica: onde se desvirtuam soberbamente também as medições, se faz um “gênero” não apenas do “filme do autor”, mas até mesmo do melodrama à Matarazzo ou à Douglas Sirk (cunhando *slogans* de aprovação como “obras-primas do *melo*”), e se forjam em roda livre títulos de crédito e de mérito gratuitos para toda porcaria imaginável. Se já se referia à “grande massa da produção crítica” do seu tempo no campo literário Lukács chegou ao ponto de falar de uma “prostituição de opiniões”, para a crítica fílmica do nosso tempo essa formulação torna-se, sem mais, moeda corrente. Mas assim é aniquilada a própria função da disciplina.

3. Responsabilidade social e deveres da crítica

300 Escritos também recentes a respeito da crítica (M. MONINGER, *Filmkritik in der Krise. Die „politique des auteurs“*, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1992; D. SERCEAU, *La théorie de l'art au risque des «à priori». De la lecture des films à la symbolique des images*, L'Harmattan, Paris-Budapest-Torino 2004; R. PRÉDAL, *La critique de cinéma*, Armand Colin, Paris 2004) não podem sugerir que debéis barreiras se oponham à sua derivação.

301 CASES, *I limiti della critica stilistica* (II), cit., p. 273 (rist., p. 294).

302 C. MUSCETTA, *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Bonacci, Roma 1992, pp. 7-11.

Em qualquer nível da atividade do ser humano (desde a vida familiar aos ensinamentos da escola, até os mais altos graus da cultura) chega a ele, instintivamente, a necessidade de um julgamento que oriente e regule essa atividade. Quem quer que se proponha a elaborar um tratado de pedagogia crítica deve ocupar-se em sucessão e em conexão de todas as etapas do percurso formativo. A tarefa que me toca aqui é diferente, porque não se trata de problemas pedagógicos gerais (basta que sejam recordados), mas de questões de natureza já diretamente crítico-estética; isto é, move-se desde cima, não desde baixo da vida cotidiana, ou pelo menos cabe a ela enfrentar seus problemas a nível cultural. A crítica de arte deve ser considerada como um setor importante da cultura e, à semelhança da cultura, deve ser confrontada com todas as responsabilidades que nela residem. Suas funções principais são, sabemos, a sondagem da qualidade dos objetos por ela tomados em consideração, os objetos de arte, e o esforço de orientação conectado em uma dada direção do público a que se dirige. Para fazer isso com rigor, ela deve fundar-se sobre princípios e deduzir deles, toda vez, as diretrizes; sobretudo, deve compreender que todos os seus movimentos (um parecer sugerido, um artigo de jornal, um ensaio crítico, um tratado de alto nível teórico) traz consigo, inevitavelmente, consequências e, portanto, implica, apenas por isso, responsabilidades.

Quaisquer que sejam as circunstâncias externas, a crítica é sempre parte em questão de uma causa que a transcende. Na “simples honestidade intelectual”, Max Weber apontou a mais alta virtude dos eruditos. Mas a tomada em consideração da responsabilidade deles exige algo mais: exige que não nos contentemos em agir honestamente dentro das circunstâncias, mas que, quando necessário, ajamos contrapondo a elas um plano de reação ativa, capaz de modificá-las. A responsabilidade do intelectual pode ser julgada precisamente por isso: pelo papel que suas escolhas e decisões jogam no contexto do processo histórico-social, pelas relações em que estão inseridas, pelas tendências que impedem ou favorecem. O maior historiador italiano da filosofia do século 20, Eugenio Garin, estava tão convencido disso – embora não sendo ideologicamente marxista – que citou com aprovação a tese de Gramsci, segundo a qual,

se escrever história significa fazer história do presente, um grande livro de história é o que, no presente, ajuda as forças em desenvolvimento a se tornarem mais conscientes de si mesmas e, portanto, mais concretamente ativas e úteis³⁰³.

303 Cit. por E. GARIN, *La cultura italiana tra '800 e '900*. Studi e ricerche, Laterza, Bari 1962,

Reconecto-me com o que foi argumentado desde o início deste trabalho. Como não existe nunca uma cultura pura, independente, assim a esfera intelectual não conhece, por princípio, escolhas inocentes. É uma ilusão do relativismo sociológico à Mannheim, decorrente da tomada por Alfred Weber da intelectualidade como uma esfera “socialmente independente” (*freischwebende Intelligenz*), que essa esteja e opere *au-dessus de la mêlée*. De um modo ou de outro, à superfície ou nos recantos, a intelectualidade encontra-se sempre ideologicamente comprometida. Agrade ou não aos seus representantes, estejam eles conscientes ou não, na cultura opera continuamente o tipo de luta de classes descrito acima, mesmo ali ela assume a forma de “batalha das ideias”; toda ideia, todo julgamento, toda argumentação, toda avaliação cultural baseiam-se necessariamente nos complexos problemáticos, cujas raízes afundam no contexto social geral. Graças a essa forma mediada e trasladada, a cultura representa a continuação com seus próprios meios da dialética opositiva entre as forças dos homens em luta, entre os choques de classe que têm lugar na sociedade.

Correspondentemente, sucede o mesmo para a crítica. O papel de mediação desempenhado pela crítica estética funciona em *pendant* ao “enorme poder social” da literatura e das artes em geral, ao seu contínuo e constante impacto na vida humana. Como parte da cultura encarregada de interpretar a arte, ela também se encontra lá completamente envolvida, e esse envolvimento a une necessariamente. Eis por que falava acima de uma incumbência que a toca irremediavelmente. Com isso, entende-se, não levanto apenas simples questões de deontologia profissional (como seria a inadmissibilidade de interesses partilhados, de compromissos, dos recursos aos artificios, de reações falsamente imparciais); não, por incumbência entendo uma responsabilidade estendida a campos muito maiores, uma responsabilidade de ordem social. Por causa do nexos ineliminável que a história da arte tem com a história objetiva, o crítico responsável e metodologicamente astuto não pode prescindir da avaliação desse nexos. Depende apenas de suas habilidades reconstrutivas para explicitar seu significado: examinar e mostrar se, como, em que medida e por que as obras de um determinado autor ou de determinada orientação artística, em circunstâncias dadas, empurram adiante ou para trás, inclinam-se para o progresso ou para a reação: isto é, devem ser criticamente apoiadas ou combatidas. Tomar posição – e uma posição aberta, explícita, se necessário – é um dever a que a crítica não pode furtar-se jamais, pelo menos quando trabalha com o objetivo de salvaguardar a dignidade e

a seriedade de sua disciplina.

A contribuição do marxismo ao tema é de uma importância sem precedentes. Mensagens, modelos e exemplos factuais do que significa a responsabilidade da crítica vêm já diretamente dos fundadores da concepção materialista da história. Tomemos o jovem Marx envolvido na “crítica” das “condições alemãs”. Certamente ainda não está ali, a sua, uma crítica estética. Mas emerge claramente das suas palavras qual e quão grande responsabilidade implica, em geral, a crítica das esferas mais superiores da atividade humana. A crítica que se confronta com seu objeto – afirma Marx – “é a crítica que está no meio do *conflicto*”. Ela não se deleita em seu trabalho como em um fim em si mesmo, mas opera como um “meio” (*Mittel*); “a crítica não é uma paixão do cérebro, ela é o cérebro da paixão”, equivale dizer, um instrumento de luta, “uma arma”³⁰⁴. Se a suposta “inocência” da cultura não existe e não pode existir, se ela não desaparece jamais em um neutro aparato de conceitos, isso acontece porque – Engels, mais tarde, se esforça para acrescentar e especificar – a cultura pressupõe que os seres humanos tenham se desenvolvido em uma socialidade madura e que esse desenvolvimento, do qual a cultura e a crítica são componentes, repousa sobre o desenvolvimento econômico da sociedade. É justamente o marxismo que o sustenta e demonstra, naturalmente ao nível daquela alta consciência cultural de que dão mostra as palavras de uma carta conhecida do velho Engels a Borgius, datada de 25 de janeiro de 1894:

A evolução política, jurídica, filosófica, religiosa, literária, artística, etc. repousa sobre a evolução econômica. Mas elas reagem, todas, também uma sobre as outras e sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja a *única causa ativa* e todo o resto nada mais do que um efeito passivo. Pelo contrário, é uma ação recíproca sobre a base da necessidade econômica que, *por último*, sempre se impõe [...]. O mesmo se aplica a todos os outros fatos causais ou aparentemente causais da história. Quanto mais o campo que estamos investigando se afasta do campo econômico e se aproxima do campo ideológico puramente abstrato, tanto mais descobrimos que ele se apresenta na sua evolução dos elementos acidentais, tanto mais a sua curva procede em ziguezague. Mas se se traça o eixo médio da curva descobrir-se-á que, quanto mais longo o período em análise e quanto mais extenso o campo estudado, tanto mais esse eixo

304 K. MARX, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung* [1843-44], in MEW, cit., Bd. 1, pp. 380-1 (trad. III, pp. 192-3). (Publicado em português sob o título: MARX, K. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.)

se aproxima e corre paralelamente ao eixo da evolução econômica³⁰⁵.

Daí o grande obstáculo que para a compreensão crítica das coisas representa, aos olhos de Engels, “o abandono imperdoável em que é deixada, na literatura, a história econômica”, e o fácil deslizar da crítica para o escolasticismo, para o esquematismo, para o arbítrio das reconstruções históricas por conveniência, à margem de toda responsabilidade.

Os desenvolvimentos mais sérios da doutrina do marxismo foram dirigidos pelo mesmo caminho, de acordo com o esboço traçado acima, pelos herdeiros imediatos dos fundadores até os nossos dias. Talvez, nunca se tenha sentido antes tão intensamente a necessidade de sua contribuição, como se sente em nossos dias; e não é certamente o *slogan* do pós-1989, da “queda dos muros”, do “fim das ideologias”, que é capaz de negá-lo. Hoje estamos diante de uma situação extremamente problemática para a cultura e para a crítica, impotentes ou incapazes de se defender contra a apatia generalizada. A intelectualidade parece ter perdido todo o estímulo combativo, todo o gosto pela independência do conformismo ou do falso anticonformismo das modas. Dia após dia, encontra-se a capitulação ao inquestionável domínio de *slogans*, modelos, pseudovalores decorrentes, por um lado, das leis do mercado, por outro lado, ideologicamente, das intrigas do imperialismo à guisa americana, ativo em escala mundial.

Compare apenas com as décadas centrais do século passado. Enquanto subsistia antes a ameaça aberta do fascismo, e depois, no pós-guerra, criou-se uma espécie de equilíbrio entre os dois blocos políticos mundiais dominantes (conforme os acordos de Yalta), a cultura ainda tinha espaço para se mover com relativa independência. Numa estruturação do mundo governada por dois blocos contrapostos, o estado objetivo das coisas impedia qualquer domínio unilateral; o poder de um bloco era, em qualquer circunstância significativa, imediatamente contrabalançado pelo do outro. Se ideologia significa também, como vimos, capacidade de imposição de um interesse particular tomado por geral, então a ideologia dominante sempre soube que tinha de fazer as contas com outra pseudogeneralidade do mesmo tipo, mas de sinal oposto; na autocriação de mitos, armadilhas, enganos, imagens falsas ou ilusórias, sabia que não poderia ultrapassar certo grau, sob pena de negações catastróficas.

305 MEW, cit., Bd. 29, p. 206 (trad. L, pp. 227-8); edição apenas parcial in MARX-ENGELS, *Über Kunst und Literatur*, cit., I, p. 95.

Estava, antes, em ação por toda parte, mostrando por toda parte sua grosseria detestavelmente violenta, mas nunca unilateralmente, nunca exclusivamente. Em suma, não dominou com a plenitude monocródica, que eleva as ideias de uma ideologia ao nível de “ideias dominantes da época”.

Portanto, a crise de 1989 pode, no máximo, ter posto fim a essa ideologização limitada. Mas o que acontece depois da “queda dos muros”? Acontece que a queda sobrecarrega, juntamente com os muros, os limites da ideologização, e que esta última se expande agora sem reservas, a espalhar-se, faz-se inteiramente senhora do campo, universaliza-se: torna-se – sob a máscara do seu contrário, a da desideologização – a ideologia geral do imperialismo triunfante. Por essa razão, 1989, longe de marcar o “fim das ideologias”, marca em vez o começo, em sentido próprio, no pior sentido, mais radical do termo. A atmosfera dominante vem formando um manto que deixa sem fôlego; impõe-se um monopólio em sentido único. Enquanto as gerações mais jovens crescem às escuras das possibilidades de alternativas, na cultura estagna algo como a aceitação predeterminada das fronteiras do campo de debate; é o existente que impera com toda a bagagem de seu farisaísmo; do que está além do existente já não se faz nem mesmo perguntas.

O aspecto mais sério da coisa, seu veneno sutil, parece-me que está precisamente nisto: que lenta e imperceptivelmente, mas também inarrestavelmente, todo um modo de pensar, toda uma *forma mentis*, estendida até à linguagem (à terminologia, ao uso de certos conceitos, expressões, etc.), são introjetados e feitos próprios, sem resistência, pela maioria dos grupos intelectuais, incluindo aqueles que militam ou dizem militar no campo oposto. A crítica democrática fala com muita frequência a mesma linguagem idêntica dos pró-imperialistas, recorrendo fortemente – não importa quão conscientemente – a um jargão impregnado de fórmulas derivadas de Nietzsche ou de Carl Schmitt; a teoria estética, quase jejuia de marxismo, aquece-se dentro da excentricidade das várias formas de vanguarda como se fossem o *non plus ultra* para a arte; e a exemplificar fraquezas, falhas, incoerências, etc. poderia continuar por um longo tempo. Uma rendição verdadeiramente preocupante. Nem se trata apenas, note-se, de complacências inofensivas, de vazios linguísticos sem consequências. Como sempre, também aqui a palavra transmite a coisa, e a coisa, o resultado, consistem precisamente na vitória em toda a linha da ideologia da reação, ainda mais perigosa precisamente por que agora está coberta de uma pátina de “modernidade”.

Em segundo lugar, a unilateralidade da *battage* ideológica acen-

tua seus pontos também em termos do conteúdo da mensagem transmitida. Desde quando a ideologia dominante sabe – ou pelo menos se imagina – poder contar com o seu domínio incontestado e ilimitado, eis que ela reocupa, em termos de conteúdo da mensagem, posições que, por razões táticas, tinham sido prudentemente postas de lado durante a fase do equilíbrio dos blocos e de “competição pacífica”. A mensagem agora adquire, de novo, toda a sua validade ideológica imediata. Na imprensa, na publicística, nos meios de comunicação de massa, no espetáculo, na arte (especialmente em certas formas de arte como cinema, mais do que outras, vimos, subserviente à arrogância das leis do mercado capitalista), não se fala mais por vias transversas; se diz pão ao pão, chamamos as coisas, sem meio-termo, pelos seus nomes. Novamente, os padrões chamam orgulhosamente de capitalismo ao capitalismo; o mesmo fazem os mestres da política com as políticas monetárias de Maastricht em diante; e não menos os grandes grupos financeiros internacionais, a imprensa, a arte, o espetáculo levantam alto, como uma bandeira, o ideal do “liberalismo” (leia-se: o liberalismo econômico desenfreado, do capitalismo selvagem). No lugar daquela cautelosa apologética indireta, que procedeu filtrando a mensagem ideológica com mediações oportunas, retorna ao topo a apologética direta: as práxis brutal, grosseira, arrogante, da defesa do *status quo*, da ordem existente de coisas, do domínio do capitalismo, aliás, através das minas imperialistas, o projeto não mais oculto de sua extensão em nível planetário.

É necessário, creio, uma mudança radical das coisas. O que se exige hoje da crítica vai na direção diametralmente oposta ao que vemos. É funcional uma intuição genial que faça a crítica desperta, atenta, desinibida, corajosa, sobretudo plenamente consciente do estado em que as coisas se encontram e das dificuldades que se tem de enfrentar. Se se reflete bem sobre isso, percebe-se que não é, pois, pretensão inalcançável. Mesmo onde a atual derivação parasitária chega a extremos estigmatizados na crítica fílmica, nem mesmo ali há razão para abandonar-se ao desespero, resignar-se e levantar definitivamente os braços em sinal de rendição. Não faça de bicho-papão demasiado ameaçador, a conjuntura desfavorável do momento. A história da arte e da literatura enfrentou coisas bem piores. Até mesmo durante os períodos de obscurantismo mais sombrio, por exemplo, durante as trevas do czarismo, se podia encontrar entre alguns críticos, algum Černyševskij, algum Dobroljubov pronto para levantar alto a cabeça e protestar, no sentido de que o poeta húngaro Endre Ady deu ao termo protesto (“eu não me deixo ser comandado”). Agora é concebível, é razoável esperar que vozes de protesto desse tipo sejam capazes

de levantar-se em crítica mesmo na era do capitalismo globalizado; que surja, contra o feitiço da resignação, contra a derivação do parasitismo, pelo menos em certas franjas da crítica mais responsável, um arranco de independência e de orgulho.

Voltemos mais uma vez, como indicador máximo, como paradigmático (por sua alta validade representativa no âmbito da influência sobre o público), para o caso de crítica fílmica, com o que me parece adequado concluir estas observações gerais no tocante à responsabilidade. Devido ao seu hábito enraizado de se comportar da mesma forma que uma companhia fechada em si mesma, zelosa de suas prerrogativas, nenhuma via de salvação perfila-se ante a crítica fílmica se não com o repúdio, de um lado, do isolacionismo, do outro, de todas as obscenidades que a desfiguram e sufocam. Existem urgências específicas. É urgente, antes de tudo, uma tomada de consciência do estado de paralisia do cinema atual, que seja também uma tomada de distância do complexo de causas que o provocam; é urgente um radicalismo de barricadas que não esteja disposto a fazer descontos, a mercadejar com a manipulação dominante; é urgente que se rejeite com firmeza a pseudorrebelia pós-modernista, que termina por levar água para o moinho de todos os despropósitos irracionais de onde se gera a crise; é urgente, em suma, que a crítica possua e volte a possuir os seus próprios meios, readquira os seus direitos, abarque de frente, conscientemente, as tarefas que tem adiante.

Tudo isso, é evidente, não afeta apenas o campo da publicística pequena, nem diz respeito apenas a eventuais *exploits* do protesto militante. Envolvem-se questões muito mais profundas, questões teóricas e estéticas de ordem geral: aquelas em que nada pode ser decidido, se primeiro não se apreende e se analisa a posição do ser do seres humanos em nosso tempo (bases históricas, relações sociais, contrastes de classe, etc.); aquelas que se referem à estética como um guia – certamente não prescritivo – para a detecção, a apreciação, a consideração do mundo artístico posto em ser, caso a caso. Quando Dobroljubov, em suas longas exposições sobre os deveres da crítica, pedia à crítica que não se deixasse atrair pelos fenômenos superficiais, mas que pesquisasse e chegasse toda vez à conclusão, novamente, de até que ponto as obras examinadas eram “expressão das aspirações naturais de uma certa época e de um dado povo”³⁰⁶, não fazia outra coisa senão colocar seu radicalismo a serviço da su-

306 Cf. N.A. DOBROLJUBOV, *Il regno delle tenebre e altri saggi*, trad. di I. Ambrogio, Editori Riuniti, Roma 1956, pp.138 pp. (citação p. 153).

peração de um *impasse* que se tornou prejudicial, aliás, deletério para a crítica.

Em outras palavras, impõe-se aqui sumariamente, *apertis verbis*, o problema da responsabilidade cultural da crítica do cinema. Já que o cinema é (também) um ramo da cultura e a crítica cinematográfica é (também), ela própria, cultura, acho que é legítimo que se possa discuti-la da mesma forma como se discutem todos os outros departamentos culturais específicos. O crítico – mesmo o crítico de cinema – é, por definição, um intelectual. Agora, há momentos da história da humanidade, pontos de crise ou de virada, à altura dos quais o intelectual não pode recuar. Quando se trata da própria essência da cultura, ou mesmo do ramo da cultura que mais o envolve como especialista (neste caso, o cinema para o crítico cinematográfico), ele é chamado a assumir todas as suas responsabilidades até o fim. Problemas históricos subjetivos e objetivos em tais situações se entrelaçam inextricavelmente. Do ponto de vista histórico-objetivo, com a ocorrência de um estado de crise surge um conjunto de circunstâncias, uma rede de acontecimentos, um campo de relações, um tecido de fenômenos em si bastante novo, com o qual se torna inevitável lidar; mas, ao mesmo tempo, é necessário, inevitavelmente, por parte do sujeito em questão, que seja dada uma resposta à novidade da situação, que o sujeito tome posição e reaja responsabilmente diante dela. A tarefa específica da crítica fílmica é justamente assumir essa responsabilidade setorial. Além da análise e da clarificação interpretativa dos filmes individuais com os quais se ocupa, pertence-lhe outra série de obrigações. É ela que deve sugerir as diretrizes mais apropriadas para esclarecer a crise, para se orientar no interior da *débâcle*; ela deve dispensar advertências, fornecer instruções, advertir o público sobre o universo fílmico manipulado; ela deve levantar todos os debates necessários em torno das questões do momento. Inclusão e exclusão dos temas, sua acentuação diversa, o estabelecimento de nexos recíprocos entre circunstâncias, tendências, influências etc. podem resultar em campo crítico somente após a dissolução correta de todos os complexos problemáticos aos quais me referi acima.

Aqui, assim como com todo o terreno da manipulação, a crítica estética marxista ainda tem muito a fazer, uma imensa tarefa a desempenhar. Jamais se poderia elencar os recursos críticos que o marxismo oferece. Falar sobre isso como algo do passado, com o crivo da atualidade imediata, não teria sentido. A historiografia conhece muito bem a quantidade de incidentes ocorridos na cultura escrava de uma atualidade mal compreendida. As modas não são realmente atuais, mas – como sempre pregou o marxismo – o são as necessidades sem-

pre novas da vida humana em sociedade. É pela realização delas que o marxismo luta, naturalmente também no terreno estético. Hoje, espera-se sobretudo dele uma rejeição racional, uma reprovação em larga escala, da acomodação acrítica da crítica, da sua capitulação em relação ao *status quo*. Seria realmente uma tragédia se as conquistas do seu pensamento terminassem no esquecimento, sepultadas sob as ruínas do 1989. O que o intelecto conquista de válido no curso da história não pode ser cancelado; é precisamente um princípio marxista conhecido por nós (e na história do marxismo já empregado com sucesso), isto é, o princípio da “herança cultural”, que desmente a viabilidade de tal disparate. No pensamento que já conseguiu ser vitorioso, não há ruínas; todo o seu resultado positivo persiste; e nisso se baseia também todo o seu progresso ulterior.



Nota da tradução

A nosso ver, a riqueza das contribuições de Guido Oldrini no debate acerca das artes e do seu método de análise depende também de que ela seja conservada no processo de tradução. Daí a justificacão para as escolhas feitas ao longo desse processo que vêm, logo abaixo, esclarecidas sinteticamente ao leitor:

1. Citações:

No corpo do texto e em notas de rodapé, Oldrini faz várias citações em línguas distintas do original italiano: em alemão, inglês, francês etc. Nas citações em italiano, ainda que algumas das obras utilizadas já tenham sido traduzidas para o português, optamos por vertê-las diretamente a partir do texto do autor, ou seja, sem ter de consultá-las nas versões existentes em português. No caso das citações em outras línguas distintas do italiano preferimos mantê-las na língua citada, principalmente com o intuito de tornar evidente a riqueza, expressa também no exame recorrente às bibliografias estrangeiras, do texto do autor.

2. Referências bibliográficas:

Quanto às referências bibliográficas empregadas pelo autor, sempre que constatamos que estas possuíam uma versão em português as indicamos imediatamente (em nota de rodapé), e apenas uma vez, na sequência em que, pela primeira, aparecem citadas. Aquelas referências bibliográficas que não possuem tradução para o português mantiveram-se na língua referenciada pelo autor. Ainda nos casos em que, frequentemente no corpo do texto, o autor men-

ciona uma dada obra e não descreve a sua referência bibliográfica, sempre que encontrada uma versão em português, a introduzimos como nota de rodapé ao texto.

3. Notas explicativas:

Em uma ou outra passagem, quando identificamos ser necessário para facilitar a compreensão do leitor, inserimos notas explicativas de termos, eventos sociais etc., acompanhadas pelos símbolos [N.T.], que significam nota da tradução.

4. Nomes de autores:

Para o uso dos nomes de pessoas preferimos mantê-los na grafia original do texto. Apenas em algumas poucas exceções, como o leitor identificará, fizemos a tradução para o português.

Índice de assunto

(O número da página vem precedido do número do capítulo)

- Alegoria, IV, 198-9
Anti-historicismo na crítica, IV, 185 ss., 203; V, 199-200, 231-2
Antropomorfismo estético, II, 52; III, 117-8
Apologética ideológica → Parasitismo crítico da decadência
Apologética ideológica direta, V, 241-2
Arte em tese e de tendência, III, 101 ss.; IV, 164-6
Artistas conscientes e não conscientes, II, 73-4, 98
Sistematização estrutural do produto da arte, II, 66 ss.
Absoluto e relativo (dialética de), IV, 123-5, 201-2
Aura e ritualidade da arte, III, 104, 114-5, 119-20; V, 192
Auteur theory filmica, V, 227-9.
Autoconsciência do gênero humano, II, 52; V, 210, 213
Autonomia da teoria marxista, I, 19-20
Vanguarda na arte, IV, 189-205
Vanguarda como modo de protesto, IV, 194-5, 197
- Beletrística, IV, 130-1
Besonderheit → Particularidade
Bruto e belo artístico, II, 67-8; IV, 193-4
- Cânone crítico, V, 233-4
Capitalismo maduro (dependência do marxismo do), I, 29 ss.
Catarse → Evocação
Categorias estéticas (especificidade e historicidade das), II, 53-5, 70-1
Cinefilia, V, 225-6, 228
Coerência e/ou corretude crítica, IV, 132-4, 144, 175-6
Competência especialística, IV, 121-2, 132

Tarefas e deveres da crítica marxista, IV, 121 ss.; V, 212-4, 241, 215-7
Conteúdo/forma → Forma e conteúdo
Controvérsias interpretativas, IV, 143 ss.
Construções em história → Anti-historicismo
Criatividade artística → Reflexo e criatividade artística
Crítica fílmica, III, 101-3; IV, 132-4, 154-62, 204-5; V, 219-235, 241-3
Crítica em abordagem objetivística, IV, 166
Críticas de Gramsci a Croce, III, 106-8
Cultura e militância → Militância
Decadência e parasitismo crítico → Parasitismo crítico da decadência
Desconstrucionismo → Anti-historicismo
Defectização estética do real, V, 211-2
Desideologização, V, 240
Des-historicização → Anti-historicismo
Dialética de absoluto e relativo → Absoluto e relativo
Dialética de criatividade e reflexo → Reflexo artístico
Dialética de essência e fenômeno, III, 114; IV, 167
Diferença versus dialética, IV, 186-8; V, 230-1
Dissenso marxista versus a vanguarda, IV, 199-200 ss
Drama moderno, IV, 133, 153

Épica e dramática, II, 73
Epistemologia construtivista → Antistoricismo
Equívocos formalísticos, III, 96-7; IV, 132-3
Herança cultural, I, 33-9; IV, 141-3; V, 224-5, 216-7
Estética como “parte orgânica” do marxismo, II, 42 ss.
Ética e estética, IV, 113-5; V, 211-2
Evocação, II, 54; V, 208, 210

Fim das ideologias → Modernas formas de ideologia da reação
Forma e conteúdo, II, 66-8
Forma e técnica → Técnica e tecnologia
Função histórica da crítica, IV, 177 ss.

Gênero humano (relação da arte com o) → Autoconsciência do gênero humano
Gêneros artísticos, II, 68 ss.; IV, 183-5; V, 226-7
Hierarquia (insustentável) entre as artes, II, 60-2
Juízos estéticos de valor, III, 96; IV, 123, 126 ss.; V, 229-30, 235
Globalização ideológica unilateral, V, 240

Ideologia: funções e distorções, III, 89 ss.; V, 240 ss.

Imaginário coletivo, IV, 138, 211; V, 216, 232-4
 Imanência artística → Objetividade e imanência da obra de arte
 Imanência da crítica, III, 104; IV, 126-7
 Compromisso inabalável da intelectualidade crítica → Tarefas da crítica marxista
 Deficiências da imprensa marxista, V, 215-6
 Desigualdade do desenvolvimento, I, 32-3
 Inerência da obra de arte ao seu gênero, II, 68, 71-2

Literatura de romances, II, 83-4
 Limites da crítica idealística, III, 105-8
 Linguagem autônoma das artes individuais, II, 58 ss.
 Linguagem vanguardística, IV, 197-8
 Luta crítica em duas frentes (contra a propaganda e a arte pela arte), III, 105 ss.; IV, 134 ss.
 Luta de classe na cultura, IV, 134-5, 139-43; V, 236-7

Manipulações do gosto e das necessidades, V, 216 ss., 230, 232
 Marxismo como teoria general, I, 13 ss.
 Marxismo da Segunda Internacional, I, 16-8
 Materialismo histórico e dialético, I, 21-2, 28; IV, 184-5
 Mediação ideológico-crítica com os objetos, III, 91, 94-5
 Metodologia estética do marxismo, III, 89 ss., 116
 Meio homogêneo, II, 57-8; III, 116
 Militância (seu papel na cultura e na crítica), IV, 134 ss.
 Mitologia e arte, II, 52-3; IV, 182-3
 Modernas formas de ideologia da reação, V, 240 ss.
 Modernismo artístico → Vanguarda → Novidade na arte
 Modernização subjetivística da história → Anti-historicismo
 Mundo real como referência primária para a arte, II, 51, 73-4
 Monólogo interior, IV, 196-7

Naturalismo versus realismo, IV, 171-3; 193-5
 Nacionalidade e popularidade → Popularidade e nacionalidade da arte
 Normatividade (inexistente) na estética, II, 63; IV, 121-2
 Novela, II, 73-4
 Novidade na arte, I, 33 ss.; IV, 190-2, 193-5, 197-8

Objetividade e imanência da obra de arte, II, 55; III, 98-9; IV, 126-7; V, 228

Obras “abertas”, II, 65

Parasitismo crítico da decadência, V, 224 ss., 229-31
Particularidade como categoria central da estética, II, 61-4
Partidariedade em estética, III, 114-6
Para-si autônomo da arte, II, 64-5; III, 98-9
Personalidade humana segundo o marxismo, I, 30-1; II, 54-5
Pluralismo, III, 90, 94-7
Pluralismo em estética, II, 62-3; III, 96; IV, 132; V, 215
Popularidade e nacionalidade da arte, II, 81 ss.; IV, 181 ss.
Popularidade versus popularismo, II, 87-8
Pós-modernismo → Anti-historicismo
Poder social da arte, V, 213 ss.
Preliminares da atividade crítica, IV, 121 ss.
Prêmios Oscar (farsa dos), V, 233-4
Processualidade criativa da arte, III, 98 ss.
Processualidade do trabalho crítico, III, 98-9
Público (fenomenologia do), V, 211-3, 217-9
Puro-visibilismo, IV, 132-3

Relação do artista com o próprio tempo, IV, 128-30
Realismo como método criativo e modelo crítico, I, 22, 37-9;
II, 43, 70; IV, 162-77
Realidade social e arte → Historicidade de arte e crítica
Recepção e fruição da arte, V, 207 ss.
Responsabilidade cultural e social da crítica, V, 211, 215, 226 ss.
Pano de fundo histórico-social de arte e crítica → Historicidade
de arte e crítica
Reprodução ampliada, I, 27-9
Reflexo e criatividade artística (dialética entre), II, 56-7; III, 114
Romance burguês moderno, IV, 138-9, 168

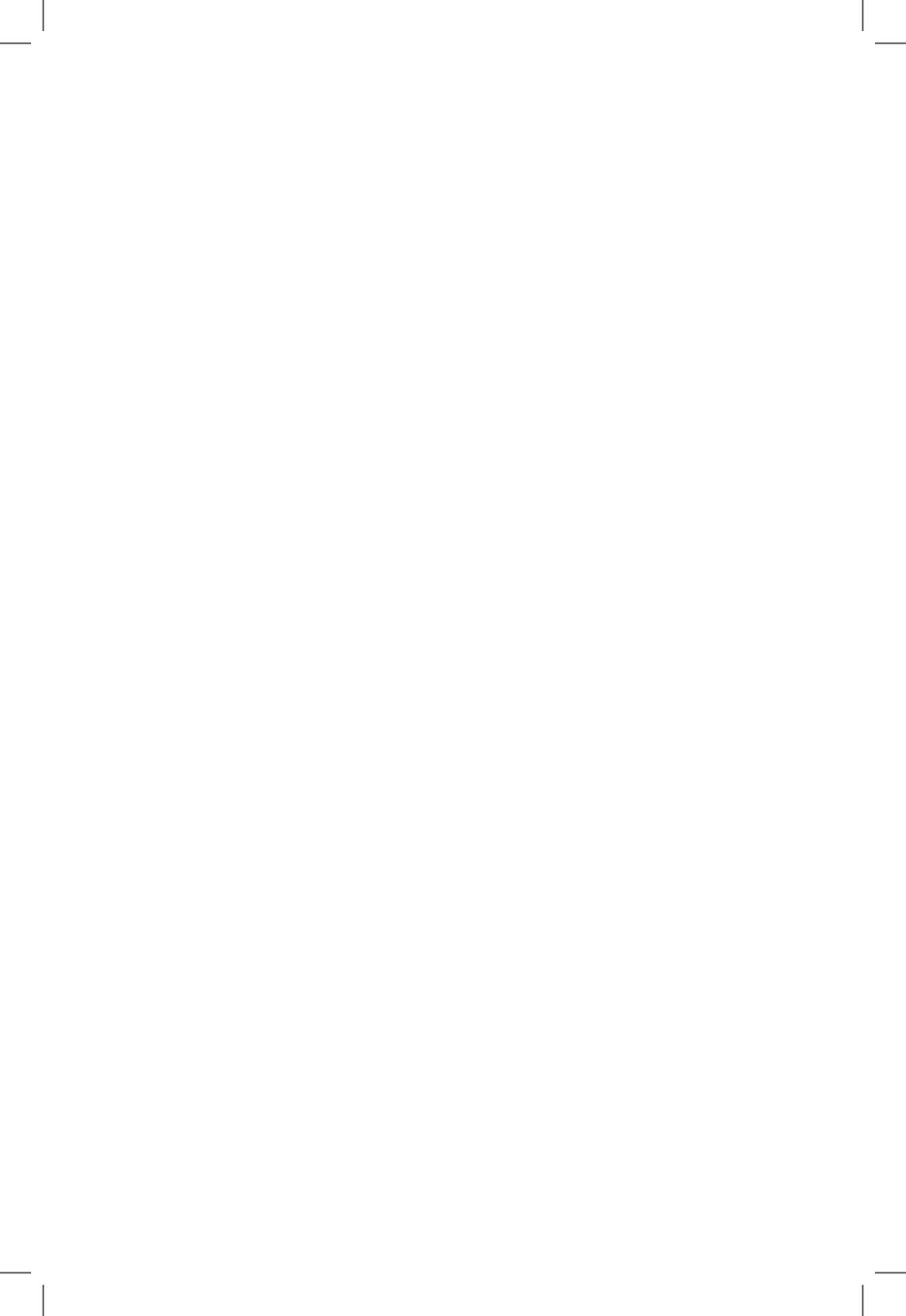
Escolhas alternativas não econômicas, IV, 124-5
Papel desfavorável do capitalismo para a arte, II, 41; III,
118-9, V, 217-8
Sistemática do saber → Unidade sistemática do marxismo
Sociologismo vulgar, II, 45, 47-8; III, 108 ss.
Subjetividade pessoal do artista, III, 114
Espaço e tempo artísticos, III, 99 ss.
Especialismo crítico → Competência especializada
Experimentalismo artístico → Vanguarda/Novidade na arte
Espontaneidade e consciência (dialética entre), IV, 164-6

Estatuto teórico do marxismo, I, 16, 21-2
História (ciência da), I, 19-20, 26-8
Historicidade de arte e crítica, II, 73 ss.; IV, 134 ss., 168, 177 ss.
História da estética marxista, II, 42 ss.
História em função crítica → Historicidade de arte e crítica
Historicidade do aparato categorial da estética → Categorias estéticas
Instrumentário metodológico, III, 94-5, 97
Desenvolvimento biográfico dos autores, II, 75 ss.
Desenvolvimento histórico do sentido artístico, V, 217-8

Teatro em Escandinávia, II, 86-7
Técnica e progresso tecnológico, III, 117 ss.; V, 226-7
Tecnologia (seus efeitos receptivos), V, 241
Tempo objetivo (dissolução do), IV, 196, 204-5
Temporalidade na arte figurativa → Espaço e tempo artísticos
Típico estético, II, 63-4
Totalidade intensiva da arte, II, 65; IV, 173

Humanismo da arte, II, 56; III, 108; IV, 138, 182
Unidade sistemática do marxismo, I, 27-8
Utopia na arte, IV, 182-3

Valor em estética → Juízos estéticos de valor
Valor de ordem econômica, IV, 124
Valores éticos → Ética e estética
Vida cotidiana em relação à arte, II, 51-2; V, 214-5



Índice de nomes

- Adler, Friedrich, 26
Adler, Viktor, 18
Adorno, Theodor Wiesengrund, 118-20, 144, 146-7, 192,
194-5, 198, 203
Ady, Endre, 241
Ambrogio, Ignazio, 68, 180, 242
Ambrus, János, 25
Ariosto, Ludovico, 107
Aristarco, Guido, 155-6, 158
Aristotele, 28, 126
Arnaud, Eraldo, 25, 33
Arnaud, Maria Grazia, 181
Arzeni, Bruno, 59
Aubert, Jacques, 76, 78, 154
Auerbach, Erich, 153, 195-6
- Bach, Johann Sebastian, 81, 212
Balzac Honoré de, 43-5, 65, 73, 87, 107, 145, 163-4, 167,
170-2, 175-6, 179
Baron, Samuel H., 111
Barrault, Jean-Louis, 100
Barrière, Michel, 171
Bartels, Adolf, 171
Bartók, Béla, 56, 77, 85, 129, 181
Baseggio, Cristina, 85
Bassenge, Friedrich, 57
Baudelaire, Charles, 58-9, 145, 173-4
Bazin, André, 227
Beaumont, Matthew, 143
Bebel, August F., 17-8

Beethoven, Ludwig van, 58, 81, 129, 212, 219
Belinskij, Vissarion G., 44, 75, 81-2, 137, 180
Belke, Ingrid, 149
Belloni, Emanuela, 103
Bellucci, Novella, 129
Beltšikov (Beltschikow), N. F., 111
Benjamin, Walter, 33, 119-20, 186, 201, 203-4, 214
Benseler, Frank, 23, 93, 165, 170
Bensussan, Gérard, 50
Berg, Alban, 204
Berger, John, 72
Bergner, Dieter, 26
Bergson, Henri, 151-2
Bernstein, Eduard, 18-9, 28
Beutin, Wolfgang, 27
Bibesco, Antoine, 151
Binni, Walter, 129
Bjørnson, Bjørnstjerne, 184
Bloch, Ernst, 33, 120, 139-40, 186, 185, 203
Boccaccio, Giovanni, 73
Boggeri, Maria Luisa, 30
Böll, Heinrich, 175
Bonfand, Alain, 103
Bordwell, David, 227
Borgius, W., 238
Bortolotto, Mario, 144
Boudon, Raymond, 92
Boulez, Pierre, 59
Bourget, Paul, 110
Bowman, Herbert E., 82
Brandes, Georg, 113
Brecht, Bertolt, 41, 74, 120, 165, 198, 203
Bredel, Willi, 165
Brenner, Karin, 26
Briand, Nicolas, 69
Brombert, Victor, 173
Bruckner, Anton, 145
Brunetière, Ferdinand, 111
Bucharin, Nikolaj I., 24, 111, 117
Büchner, Georg, 84, 105, 170
Bürckhardt, Jacob, 186
Bürgel, Tania, 112

Bürger, Peter, 195, 197, 202
Buschinger, Danielle, 147
Butor, Michel, 204
Buzzi, Giancarlo, 151

Calderón de la Barca, Pedro, 98
Callegari, Giuliana, 157
Cantimori, Delio, 30
Caravaggio (Michelangelo Merisi, conhecido como), 130
Carlyle, Thomas, 159
Casalegno, Andrea, 87
Cases, Cesare, 38, 68, 71, 91, 133, 170, 176, 235
Cassata, Letterio, 50
Çavalcanti, Guido, 117
Čechov, Anton P., 73, 156
Černyševskij, Nikolaj G., 44, 70-1, 75, 110-1, 135-8, 141, 180, 241
Cézanne, Paul, 79, 118, 129, 175, 205
Chiusano, Italo A., 85
Choe, Hyondok, 92
Chopin, Fryderyk, 58
Codino, Fausto, 39, 62
Colli, Giorgio, 224
Conrad, Joseph, 196
Conti, Elio, 29
Courbet, Gustave, 76
Coutinho, Carlos N., 153
Crespi, Alberto, 234
Croce, Benedetto, 9, 37, 68, 101, 106-8, 177, 186, 221
Cuccu, Lorenzo, 103

Dante Alighieri, 43, 68, 107, 127
Deathridge, John, 148
Debussy, Claude, 147
De Caria, Giovanni, 146
De Gaetano, Roberto, 232
Delacroix, Eugène, 58
Deleuze, Gilles, 15, 103, 151, 186-7, 219, 223, 227, 231-2
Demetz, Peter, 63
Denisov, Edison V., 59
Derrida, Jacques, 15-6, 186-7, 227
De Sanctis, Francesco, 83, 106, 108, 130, 135
Di Bartolomeo, Lisa, 158

Dickens, Charles, 46, 86, 110
 Diderot, Denis, 44, 67, 135, 183, 219
 Dietzgen, Josef, 26
 Dilthey, Wilhelm, 15, 186
 Dioniso, 71
 Dobroljubov, Nikolaj A., 44, 75, 84, 135, 180, 241-2
 Dolfini, Giorgio, 38
 Dornuf, Stefan, 199
 Dos Passos, John, 112-3, 196
 Dostoevskij, Fëdor M., 48, 165, 176
 Dotti, Ugo, 193
 Dreyer, Carl Th., 129, 133, 233
 Droysen, Johann G., 186
 Düring, Eugen, 22, 146
 Dvorák, Antonín, 77, 85

Eagleton, Terry, 72, 189, 203
 Eastwood, Clint, 233
 Eckermann, Johann P., 79
 Ejzenštejn, Sergej M., 78, 129, 133, 205, 233-4
 Elizabeth I Tudor, rainha da Inglaterra, 75
 Ellenbogen, Wilhelm, 18
 Engell, Lorenz, 103
 Engels, Friedrich, 15-8, 22, 27, 33-4, 38, 41, 42-5, 47, 48-51,
 55, 63, 65, 67, 83, 105, 111-2, 115, 122, 125-8, 131, 140, 142,
 145-6, 159, 163-4, 166, 176, 178-9, 238-9
 Eörsi, István, 23
 Eraclito, 100
 Erdélyi, Ágnes, 62
 Ernst, Paul, 171, 179
 Eschilo, 180

Fable, Olivier, 103
 Fancelli, Maria, 168
 Faulkner, William, 196
 Fehér, Ferenc, 25
 Fetscher, Iring, 140
 Feuchtwanger, Lion, 182
 Feuerbach, Ludwig, 22, 26, 110, 145
 Fiedler, Konrad, 102, 132
 Fieguth, Rolf, 161
 Fielding, Henry, 179

Filippini, Enrico, 214
 Fischer, Ernst, 41, 140, 198
 Flaubert, Gustave, 69, 172-3, 194
 Fontane, Theodor, 76, 170, 174
 Ford, Henry, 114
 Foucault, Michel, 186-7
 France, Anatole, 58, 76, 175
 Franco, Vittoria, 139
 Frank, Bruno, 182
 Freedden, Michael, 92
 Freiligrath, Ferdinand, 111, 128
 Freud, Sigmund, 189

Gadamer, Hans G., 208
 Garin, Eugenio, 236
 Gaucheron, Jacques, 36
 Genette, Gérard, 227
 Gerratana, Valentino, 20
 Gervink, Manuel, 80
 Jesus Cristo, 14
 Giacometti, Alberto, 128
 Giotto di Bondone, 118
 Glinka, Michail I., 85
 Glockner, Hermann, 171
 Godard, Jean-Luc, 204-5
 Goethe, Johann W., 36, 43-4, 64,67, 68, 73, 75, 79, 100, 104,
 107, 123, 127, 132, 147, 160, 162, 168-71, 176, 177, 197, 228
 Gogol', Nikolaj V., 77, 137, 219
 Goldoni, Carlo, 156
 Gombrih, Ernst H., 98-9, 130-1, 212
 Gončarov, Ivan A., 135
 Goncourt, Huot de (irmãos Edmond e Jules), 172, 175
 Gorki, Maksim (pseud. de Aleksej M. Peškov), 46, 73, 88, 219
 Gramsci, Antonio, 9, 19-20, 23-4, 28, 34, 36-7, 47, 50, 55, 81,
 83-4, 86, 90, 92, 93, 106-7, 108, 117, 130, 135, 137-9, 168-9, 180, 236
 Gramsci, Delio, 137
 Grandjard, Henri, 215
 Grün, Karl, 43
 Guattari, Félix, 231
 Guerra, Augusto, 20
 Guesde, Jules, 45
 Guglielmi, Giuseppe, 187

Guizot, François P. G., 75

Habermas, Jürgen, 93, 140

Hadjinicolau, Nicos, 140

Hahn, Eric, 188

Händel, Georg F., 183

Harbou, Thea von, 183

Harich, Wolfgang, 149

Harkness, Margaret, 167

Haug, Wolfgang, 92

Hauptmann, Gerhart, 154

Hauser, Arnold, 95, 117, 175, 176, 181-2, 204

Hausmann, Georges E., 80

Hawkes, David, 92

Hebbel, Christian F., 74, 183

Hecht, Werner, 198

Hegel, Georg W. F., 8, 11, 14-5, 25, 34, 37, 46, 56-7, 60, 62,
64-70, 75, 125, 160, 164, 168-9, 171, 184, 186, 187, 194, 227-8, 238

Heidegger, Martin, 105, 186-7, 231

Heine, Heinrich, 44, 46, 75, 162, 168, 170-1, 180

Hême de Lacotte, Suzanne, 103, 219

Hemingway, Andrew, 143

Hemingway, Ernest, 196

Herder, Johann G., 46

Herwegh, Georg, 111

Hettner, Hermann, 111

Hinderer, Walter, 163

Hinterhäuser, Hans, 153

Hitchcock, Alfred, 233

Hochhuth, Rolf, 175

Hoffmann, Ernst Th. A., 174

Höhle, Thomas, 17

Hölderlin, Friedrich, 105, 140, 183

Holz, Hans Heinz, 188

Hoppe, Wilfried, 27

Horthy von Nagybánya, Miklós, 129

Hugo, Victor, 76

Husserl, Edmund, 15, 186

Ibsen, Henrik, 43, 65, 76, 86-7, 112-3, 133, 150, 154, 172, 179,
184, 213, 219

Ingres, Jean-Auguste D., 58

Irrlitz, Gerd, 188

Jahn, Jürgen, 62

Jameson, Fredric, 118-20, 148-9, 189, 203

Janáček, Leoš, 85

Jaurès, Jean, 45

Jauss, Hans R., 207

Johnston, Marlo, 173

Joyce, James, 76, 78, 144, 150, 153, 194, 196

Jung, Werner, 23

Kafka, Franz, 153

Kandinsky, Vasilij, 69

Kant, Immanuel, 16, 25-6, 169

Kautsky, Karl, 17-9, 45

Kautsky, Minna, 167

Kazin, Alfred, 113-4

Kelemen, János, 170

Keller, Gottfried, 73, 87, 145, 170

Kerényi, Károly, 147

Keresztesi, Katalin, 56

Kim Ki-duk, 220

Kitano, Takeshi, 220

Klatt, Gudrun, 33

Klee, Paul, 59

Klein, Alfred, 26, 38, 142

Kliem, Manfred, 43

Knepler, Georg, 56

Koch, Hans, 17

Kodály, Zoltán, 85

Kofler, Leo, 198

Köpeczi, Béla, 36

Kopp, Hermann, 188

Kosing, Alfred, 22

Kracauer, Siegfried, 149, 183, 186+

Kurosawa, Akira, 220

Labica, Georges, 50

Labriola, Antonio, 18-24, 27-8, 34, 45-6

Lafargue, Paul, 44-5, 48

Lang, Fritz, 183, 227

Lassalle, Ferdinand, 16, 18, 25-6, 43, 46, 67, 163, 165

Lebedev, Aleksandr, 136
 Lenin (pseud. de Nikolaj V. I. Uljanov), 17-8, 22, 25-6, 28,
 34-6, 45, 47-8, 56, 62, 65, 67, 115, 125, 136, 138, 142, 166, 215
 Leonardo da Vinci, 150
 Leopardi, Giacomo, 129, 140
 Lermontov, Michail J., 77, 88, 179
 Leslie, Esther, 143
 Lessing, Gotthold E., 8, 44, 46, 135-6, 168, 174, 180, 219
 Leutrat, Jean-Louis, 232
 Lewis, Sinclair, 213
 Liebknecht, Karl, 17-8
 Lifšic (Lifschitz), Michail A., 35, 41, 44-5, 47, 41, 44-5, 47-50,
 52-3, 82, 141-2
 Liguori, Guido, 50, 118
 Liszt, Franz, 58, 145
 Lodato, Nuccio, 157
 Löwy, Michael, 165
 Ludz, Peter C., 95
 Louis-Philippe d'Orléans (Luigi Filippo, rei da França), 178
 Lukács, György (Georg), 8,10-11, 19, 23-8, 33-9, 44, 46, 48-9,
 50-2, 53-8, 63-5, 68-70, 72-3, 83, 87-8, 90, 93, 95-7, 109-10,
 115-6, 120, 122, 127, 131, 139, 141-2, 145, 150, 153, 163,
 164-77, 182, 186, 193, 200, 201, 203, 208, 210-13, 235
 Lunatscharski, Anatolij V., 21, 125
 Luxemburg, Rosa, 156
 Lyotard, Jean-François, 188

Mach, Ernst, 16, 26
 Mahler, Gustav, 144, 147, 195
 Mallarmé, Stéphane, 150
 Mann, Heinrich, 182
 Mann, Thomas, 38, 59, 70, 76-9, 84-5, 88, 100, 104, 144,
 146-50, 176, 197, 209, 213
 Mannheim, Karl (Károly), 125, 237
 Manzoni, Alessandro, 69, 107
 Manzoni, Giacomo, 144
 Marietti Solmi, Anna, 39
 Markels, Julian, 140-1, 189
 Marosi, Teréz, 56
 Maróthy, János, 56, 91
 Martorano, Vincenzo, 103
 Marx, Karl, 14-9, 21-2, 25-7, 29, 30-4, 38, 41-5, 47-50, 55,

62-3, 65, 67, 93, 97, 105, 111, 124-7, 136, 140, 142, 153,
163-4, 166-7, 178, 185-6, 188-9, 213, 216-8, 224, 238
Maszkowska, Grazina, 158
Matarazzo, Raffaello, 235
Maupassant, Guy de, 58, 73, 172-3
Mayer, Hans, 212
Mazzini, Giuseppe, 161
Mazzucchetti, Lavinia, 59
McLellan, David, 92
Mehring, Franz, 16-8, 19-21, 25-7, 37, 42-3, 45, 47-8, 112, 127, 139
Melani, Lapo, 222
Merleau-Ponty, Maurice, 204
Mesterházy, Miklós, 36, 139
Mészáros, István, 91-4, 165-6
Metscher, Thomas, 27
Mezei, György L., 139
Mickiewicz, Adam, 144, 158-61
Mies van der Rohe, Ludwig, 78
Miller, Arthur, 133
Mirbeau, Octave, 110
Mizoguchi, Kenji, 220
Molière (pseud. de Jean-Baptiste Poquelin), 219
Mondrian (Piet Mondriaan), 204
Monet, Claude, 58
Moninger, Markus, 234
Montinari, Mazzino, 17, 61, 225
Moreau, Pierre, 111
Mozart, Wolfgang A., 219
Murnau, Friedrich W., 227
Muscetta, Carlo, 235

Napoleão (Napoleão Bonaparte), 160
Nêmcová, Božena, 86
Newman, Ernest, 148
Nietzsche, Friedrich W., 144-5, 149, 176, 186-7, 189, 224-5, 240
Nievo, Ippolito, 156

Oelssner, Fred, 21
Offenbach, Jacques, 149, 183
Omero, 128
Opitz, Walter, 148
Orr, John, 158

Ortese, Anna Maria, 60
 Ostrowskij, Aleksandr N., 85, 135, 179
 Ostrowska, Elzbieta, 158
 O' Sullivan, Simon, , 231
 Ottwalt, Ernst, 165-6

Pacini, Gianlorenzo, 111
 Pagani-Cesa, Giovanna, 53
 Palmier, Jean-Michel, 50
 Panzieri, Renato, 30
 Pasternak, Boris L., 48
 Penderecki, Krzysztof, 59
 Perrelli, Franco, 86
 Picasso, Pablo, 130, 235
 Picco, Emilio, 26
 Pichat, Laurent, 172
 Pietschmann, Klaus, 233
 Piovesan, Renzo, 118
 Plekhanov, Georgij V., 16, 26, 28, 45-6, 47-8, 75, 111, 136
 Pocar, Ervino, 59
 Pojar, Bretislav, 86
 Polano, Sergio, 176
 Polizzi, Gaspare, 169
 Pollock, Jackson, 192
 Pontoppidan, Henrik, 162
 Prætorius, Emil, 147
 Praver, Siegbert. S., 42, 163
 Prédal, René, 235
 Prévost, Claude, 170
 Proust, Marcel, 58, 80, 98, 110, 144, 150-3, 176
 Puškin, Aleksandr S., 84-5, 88, 100, 137, 167, 182

Raabe, Wilhelm, 87
 Raffaello Sanzio, 98
 Raggianti, Carlo L., 101-3
 Rancière, Jacques, 231-2
 Ranke, Leopold von, 186
 Ray, Satyajit, 220
 Reboux, Paul, 98
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn, 78, 140, 175
 Resnais, Alain, 204-5
 Richardson, Samuel, 179

Richter, Friedrich, 22
Ricoeur, Paul, 227
Riegl, Alois, 186
Riemann, Hugo, 56
Roberts, John, 143
Robison, Arthur, 227
Rolland, Romain, 58, 202
Romagnoli, Alberto, 153
Ronga, Luigi, 147
Rosenkranz, Karl, 67, 194
Rosental (Rozenal'), M., 111
Rossini, Gioacchino, 58
Rousseau, Jean-Jacques, 219
Ruge, Arnold, 67, 194
Russo, Luigi, 107

Sagave, Pierre-Paul, 85
Salinari, Carlo, 43, 50
Saltykov-Ščedrin, Michail E., 77, 84, 135
Sandkühler, Hans-Jörg, 27
Santi Farina, Margherita, 113
Santucci, Antonio A., 138
Sapegno, Natalino, 50
Scarponi, Alberto, 23, 93, 96
Schandorph, Sophus, 113
Scheler, Max, 186
Schelling, Friedrich W., 8
Schiller, Friedrich, 69, 70, 73, 84, 123, 169, 212
Schleifstein, Josef, 17
Schlosser, Julius von, 101
Schmidt, Conrad, 17, 131, 178
Schmitt, Carl, 240
Schönberg, Arnold, 59, 77, 78, 80, 204
Schopenhauer, Arthur, 145, 176, 183
Scott, Walter, 160, 167, 182
Semprun, Jorge, 175
Seppmann, Werner, 188
Serceau, Daniel, 235
Shakespeare, William, 36, 43, 65, 68, 75, 84, 98, 128, 164, 213, 219
Shama, Simon, 78
Shaw, George B., 219
Sibelius, Jan, 85

Simmel, Georg, 15, 65, 186
 Simone, Giuseppe, 117
 Sirk, Douglas (Detlev Sierck), 235
 Smetana, Bedrich, 85
 Sófocles, 53, 122, 180, 201
 Solomon, Maynard, 45
 Solženicyn, Aleksandr I., 175
 Sombart, Werner, 18
 Sorel, Georges, 20, 45
 Spielmann, Yvonne, 103
 Spitzer, Leo, 91
 Spriano, Paolo, 37
 Sproede, Alfred, 160
 Staiger, Emil, 208
 Stalin (pseud. de Iosif V. Džugašvili), 166
 Steiner, George, 176, 192
 Steklov, Jurij, 136
 Stendhal (pseud. di Henri Beyle), 58, 87, 167, 170
 Stifter, Adalbert, 76
 Stipčević, Nikša, 50
 Stockhausen, Karlheinz, 192
 Strada, Vittorio, 48
 Straus Halevy, Geneviève, 151
 Strauss, Richard, 148
 Stravinskij, Igor F., 77
 Styron, William, 175
 Swift, Jonathan, 183
 Sziklai, László, 47-8, 96, 139
 Szondi, Peter, 68, 71, 133

Taine, Hippolyte, 16, 48, 111, 186
 Tertulian, Nicolas (Nicolae), 93
 Thompson, John B., 93-4, 227
 Thompson, Kristin, 227
 Thompson, Michael J., 170
 Thoraval, Jean, 173
 Thoresen, Magdalene, 87
 Tieck, Johann L., 73
 Ticiano Vecellio, 98, 175
 Togliatti, Palmiro, 215
 Tolstoj, Lev N., 85, 87, 107, 140, 150, 156, 167, 170, 171, 175, 182
 Tönnies, Ferdinand, 118

Trnka, Jirí, 86
Trotsky (pseud. de Lev D. Bronštein), 18
Turconi, Sergio, 50
Turgueniev, Ivan S., 60, 77, 135, 215
Týrlová, Hermina, 86

Veblen, Thorstein, 114
Verga, Giovanni, 155, 193
Vertov, Dziga, 205
Vischer, Friedrich Th., 67, 126
Visconti, Luchino, 144, 154-8
Voltaire (pseud. de François-Marie Arouet), 183
Voza, Pasquale, 50

Wagner, Richard, 58-9, 74, 144-50, 176, 183, 195
Wajda, Andrzej, 144, 158, 160-1
Wald-Fuhrmann, Melanie, 233
Walicki, Andrzej, 159
Wasko, Janet, 119
Wayne, Mike, 119, 203
Weber, Alfred, 237
Weber, Max, 91, 123, 153, 236
Webern, Anton, 204
Welles, Orson, 233
Welsch, Wolfgang, 188
Wenders, Wim, 233
Williams, Raymond, 70, 189
Wittfogel, Karl A., 49
Wittgenstein, Ludwig, 192
Woehrlin, William F., 138
Wolff, Christian, 28
Wölfflin, Heinrich, 102
Wong Kar-wai, 220
Woolf, Virginia, 153, 195-6
Wypianski, Stanislaw, 158-9, 161

Zagari, Bianca, 198
Zeman, Karel, 86
Zepke, Stephen, 231
Zola, Émile, 45, 80, 114, 155, 172
Zorino, Maria, 118
Zweig, Arnold, 209