

CONDIÇÕES PARA UMA GRANDE OBRA DE ARTE: O REALISMO ESTÉTICO EM GEORG LUKÁCS

Anderson David Gomes dos Santos*

Artur Bispo dos Santos Neto**

RESUMO: Dentro do seu caminho teórico que teve como finalidade a definição de uma ontologia do ser social, o filósofo húngaro Georg Lukács chegou a definições de uma teoria estética com base marxista. Tendo como base os materialismos histórico e dialético para analisar a produção artística, grandes contribuições do socialismo científico, Lukács estudou a evolução da arte desde o momento em que a mesma atingiu sua autoconsciência, ou seja, o homem produziu arte com consciência disso, e não como algo apenas utilitário. O autor diferenciou a forma de refletir o cotidiano através do estético em relação às reflexões realizadas por ciência e, como resultado desse processo, definiu categorias como particularidade e tipicidade. Principalmente através da sua teoria do espelhamento estético do cotidiano, formou a teoria do realismo estético, cujas obras de autores como Honoré de Balzac e Stendhal são identificadas e analisadas como grandes obras de arte, mesmo que a época não fosse propícia para isso.

PALAVRAS-CHAVE: Estética; Obra-de-arte; Categorias Lukácsianas; Realismo Estético.

CONDITIONS FOR A GREAT MASTERPIECE: THE AESTHETIC REALISM IN GEORG LUKACS

ABSTRACT: Within his theoretical path that was aimed at defining ontology of social being, the Hungarian philosopher Georg Lukács came to definitions of an aesthetic theory based on Marxism. Based on the historical and dialectical materialism to analyze the artistic production, large contributions of scientific socialism, Lukács studied the evolution of art from the time that it reached its self-consciousness, in other words, man has produced art with conscious, and not as something only utilitarian. The author differentiated the form to reflect the daily life through the aesthetic in relation to the considerations made by science and as a result of this process, defined categories as particularity and specificity. Mainly through his Theory of Daily Aesthetic Mirroring, formed the Theory of Aesthetic Realism, whose works of authors such as Honoré de Balzac and Stendhal are identified and analyzed as masterpiece, even though the time was not propitious for it.

KEYWORDS: Aesthetics; Masterpiece; Lukács' Categories; Aesthetics Realism.

INTRODUÇÃO

O autor húngaro Georg Lukács desenvolveu a teoria do realismo estético para analisar a produção artística destinada a se tornar uma grande obra de arte. Para estudar as categorias estéticas desenvolvidas por este autor, discutiremos os resultados

* Discente de Jornalismo do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Alagoas – UFAL; Colaborador no projeto de pesquisa de Iniciação Científica “Nas veredas de uma estética marxista”. E-mail: andderson.santos@gmail.com

** Docente Doutor do curso de Filosofia da Universidade Federal de Alagoas – UFAL. E-mail: arturbisponeto@gmail.com

alcançados no caminho trilhado por Lukács na sua inicial busca por uma ética marxista que acabou seguindo o ritmo de estudos ontológicos, nos quais se concentra a questão estética.

Ao longo deste artigo iremos desbravar algumas características definidas por Lukács em direção a uma produção que reflita a realidade através da estética, de maneira a conseguir ultrapassar a superficialidade “permitida” pela forma sócio-econômica vigente. Assim como traremos algumas explicações sobre a evolução da autoconsciência da gênese estética, a partir do surgimento das sociedades de classes.

Para isso, adentraremos em análises acerca deste tipo de reflexo em grandes obras de arte, como as produzidas por autores como Honoré de Balzac e Stendhal (Henri Beyle), demonstrando a capacidade dos mesmos de desvelar tal realidade ao trazer personagens típicos da sociedade burguesa ainda em construção, sem que estes deixassem de apresentar caracteres subjetivos que o desloquem de uma comparação com figuras “ilustres” da história.

Além disso, como primeiro tópico que foi desenvolvido pela nossa pesquisa, traremos questões sobre a particularidade em que deve se situar a obra de arte, um intermédio entre o singular e o universal.

2 PARTICULARIDADE DA OBRA DE ARTE

A questão da particularidade começou a ser levada em consideração em estudos filosóficos através de nomes como Kant, Schelling e Hegel. Cada um deu sua contribuição para a evolução dessa categoria, porém, os três ficaram no campo do transcendental ou, no caso hegeliano, de considerar a sociedade capitalista como o limite ideal, o universal pronto e imutável.

Para a análise dessa categoria, antes mesmo de adaptá-la ao critério estético, Georg Lukács (1978) destaca o filósofo alemão Karl Marx, que desenvolveu o termo através da contribuição inicial da dialética hegeliana, cujo autor foi o primeiro a entender a particularidade como categoria lógica.

Marx destaca que singularidade se transforma em universalidade a todo o tempo e, também, pode ocorrer o contrário, tudo isto com a mediação do particular, que tem uma importância maior do que ser um simples intermediário. O próprio desenvolvimento do ser humano, a passagem entre vários tipos de sociedade se dá quando problemas aparentemente singulares ganham um caráter particular a determinado grupo social a ponto de isso virar uma causa que pode gerar uma transformação universal (LUKÁCS, 1978, p. 88).

Da mesma forma, algo que surgiu de uma reclamação universal pode se tornar particular a um grupo de homens singulares. Como exemplo disso, e à contraposição de Hegel, o sistema capitalista surgiu após a união entre burgueses e demais classes sociais subsumidas na sociedade feudal, que se uniram em prol de uma nova forma social. Pouco tempo depois, as relações se inverteram, e a classe proprietária dos meios de produção estabeleceu sua força sobre os operários que, em maioria, necessitavam/necessitam inverter a lógica a fim de uma verdadeira universalidade.

Para Lukács (1965, p. 53) “[...] a dialética de universal e particular na sociedade tem uma função de grande monta; o particular representa aqui, precisamente, a expressão lógica das categorias de mediação entre os homens singulares e a sociedade”.

Lukács (1966, p. 223) relembra ainda que a estética não é algo “inerente” ao homem, como muitos filósofos acreditam, mas algo que evoluiu de acordo com as formas de se transformar a natureza, através do trabalho. Se as produções originárias das comunidades primitivas tinham outro caráter em vez do estético, já que eram muito ligadas ao misticismo, posteriormente, mesmo em sociedades com divisão social de classes, ainda ficaram presas, até certo ponto evolutivo, à utilitariedade.

Só com o desenvolvimento do trabalho é que a arte garante sua autoconsciência e, mesmo assim, depois de surgir do processo de transformação da natureza e se distanciar a partir daí. E como prova disso temos as formas abstratas que integram a obra de arte, casos do ritmo, da simetria e da proporção inseridas numa forma maior e de certa forma independente do mundo externo, a ornamentística.

Apenas como exemplo, o ritmo surgiu a partir do momento em que se percebe, com a sociedade de classes, que exercer determinada atividade de forma regular pode trazer uma vontade bem melhor de exercê-la e melhores resultados. No caso do ritmo sonoro, ao perceber o quão aprazível era o som do bater das ferramentas é que ele foi se distanciando do trabalho até atingir a autoconsciência enquanto arte.

Porém, qualquer que tenha sido o curso desse processo pelo qual o ritmo tenha ultrapassado o trabalho concreto, se tem desprendido relativamente dele e se tenha generalizado nas mais diversas manifestações vitais, o filosoficamente essencial é que tenha passado de ser um momento da vida real a ser o reflexo do momento (LUKÁCS, 1966, p. 279, **tradução nossa**).

No livro 1 de **Estética**, o filósofo húngaro coloca outras características referentes à particularidade da obra de arte ao diferenciá-la das formas de realidade refletidas tanto pela ciência (mais voltada ao objetivismo, na sua busca distanciada da verdade) quanto pela religião. Esta que se aproxima da estética por ser antropomorfizadora, ou seja, que leva em consideração o homem como o centro dessa realidade refletida.

Porém, ao contrário dos ritos religiosos, a obra de arte reflete a realidade cotidiana da sua maneira, com a consciência de estar produzindo uma “realidade” em particular, própria, e não algo que se entende como superior ao que é posto na sociedade, tão ligado ao transcendente, como no caso religioso. Como bem coloca Lukács (1966, p. 294, **tradução nossa**): “O estético está já pois presente em si; para conquistar seu autêntico Ser-Para-Si tem que perfurar a obstrução transcendente, tem que por como fim último e único verdadeiro nestes contextos da evocação da autoconsciência humana”.

Além disso, vale ressaltar que estética, religião e ciência refletem o mesmo cotidiano, apesar de utilizarem meios e finalidades distintas para isso. A grande qualidade da obra de arte, entendida como tal, é conseguir refletir com o contexto social dos seus personagens a realidade de determinado momento histórico, fazendo isso de forma que se garantam os caracteres particulares daquela obra, que ao mesmo tempo se aproxima do entorno do seu autor – até transpassando os obstáculos sociais para refletir suas contradições e/ou irregularidades – e se distancia de uma tipicidade que se volte a elementos sociais enciclopédicos.

Daí se discorre que na arte suceda-se a manifestação autônoma da particularidade pelos seguintes fatores: a obra de arte nunca pretende ser uma realidade do mesmo modo que a realidade objetiva; o objeto estético se coloca diante dos seus leitores como se fosse uma “realidade”; a realidade da obra de arte é uma realidade sensível; e, a passagem da singularidade para a particularidade na obra de arte pressupõe a sensibilidade imediata.

Como bem afirma Oldrini (2002, p. 64),

Citando um manuscrito fragmentário inédito, de 1939-1940, onde se fala da ‘particularidade’ como daquela ‘zona intermediária’ (*Zwischenreich*) que ‘se torna meio específico da arte somente na medida em que a arte procura impelir (*durchzudrängen*) a imediatez do mundo fenomênico para dentro da legalidade das suas determinações essenciais concretas’, ele [Lukács] comenta (sem a

mínima dúvida acerca do sentido da formulação): ‘Temos aqui o conceito fundamental da mais tardia propedêutica estética, do ‘particular’, em forma germinal – e, ainda mais, com um forte acento ontológico’.

Assim, como já colocamos anteriormente, a categoria da particularidade aparece em Lukács como a zona intermediária entre o singular, representado pelo personagem e seu subjetivismo, não entendido enquanto algo que sofre interferências da realidade as mais diversas; e o universal, de que se poderia tirar elementos reconhecidos, heróicos, ou, assim como a ciência, observar meramente as ações desenvolvidas pelos personagens.

3. A TEORIA DO ESPELHAMENTO ESTÉTICO

A teoria do espelhamento estético, desenvolvida por Georg Lukács, traz alguns elementos que também serviram na análise da característica da particularidade, afinal de contas a última faz parte do contexto de uma obra de arte, cujo espelhamento da realidade deve ser o principal objetivo.

Como não podemos desvincular determinadas características de seu contexto, já citamos anteriormente como o reflexo estético se diferencia das demais formas criadas pelo homem de reflexão do cotidiano. Voltadas ao materialismo dialético da estética estão as diferentes maneiras de refletir a realidade que ela apresenta em relação à científica e à religiosa, que, apesar de observar a mesma realidade, desenvolvem meios e finalidades diferentes para isso.

Oldrini (2002, p. 61-62) traz uma definição de como

[...] na doutrina lukacsiana do ‘reflexo’ pôde ser vista precisamente – por parte de Agnes Heller, quando era fiel discípula de Lukács – a ‘expressão de um fato ontológico: do fato que, sendo a realidade una e contínua, as mesmas categorias fundamentais devem necessariamente comparecer em todas as esferas da realidade – o que não exclui a existência de categorias específicas para cada esfera’.

Não só não exclui essas categorias específicas, como es-

ses elementos servem para diferenciação entre os diversos campos. Na arte o caráter antropomorfizador se diferencia do distanciamento desantropomorfizador da ciência, esta, sim, que busca um reflexo “fotográfico”, uma verdade puramente objetiva e distanciada. Já quando comparada à religião, a estética também referencia suas ações no homem, mas de maneira a entendê-lo num dado contexto, sem transcendentalidade.

Seguindo este íterim antropomorfizador, já acentuamos que a particularidade se situa na zona intermediária entre algo que reflita a realidade da maneira que se encontra a um mero olhar objetivo e algo que transcenda a isso. É desta maneira que deve ser com a forma de a arte espelhar o cotidiano. Isso significa que a produção estética tem que se distinguir da mera “reprodução fotográfica” sem entrar num “puro” subjetivismo.

Além dessa diferenciação entre as maneiras de espelhar o cotidiano, cada qual com suas “inversões” ou não de imagem, Lukács (1966, p. 310) destaca ainda a questão da educação dos sentidos como elemento importantíssimo na produção e na recepção de uma produção estética. Isso significa que é necessária toda uma construção individual para definir determinadas atividades humanas a se seguir e, no caso estético, das influências e possibilidades a se alcançar.

Inclusive o receptor mais sensível se apropria da arte em sua condição de homem inteiro: suas vivências, suas experiências de vida, etc., antes que a obra de arte traga seu efeito nele, são um pressuposto ineliminável do dito efeito, e a impressão realmente profunda, autenticamente estética da obra se faz assim possessão imprescindível desse homem inteiro. Ela influirá em sua posterior receptividade estética e, além disso, em seu posterior pensamento, em sua posterior conduta, etcétera, de um modo mais ou menos decisivo (LUKÁCS, 1966, p. 310, **tradução nossa**).

Lukács (1966, p. 33) considera ainda a importância do marxismo nesta forma de se “ver” a realidade refletida na produção de grandes obras de arte por acentuar tanto a objetividade mais radical do conhecimento e da representação estética quanto o papel indispensável do sujeito criador. Este processo, que também tende a envolver o receptor ao observar determinada obra, consegue maior êxito através “somente dos maiores e mais perseverantes gênios da criação artística”.

De maneira a entender como esses “gênios da criação ar-

tística” conseguiram colocar em prática a reflexão da realidade através de uma subjetivação objetivada é que analisamos em nosso projeto algumas grandes obras de arte. Os escritores escolhidos foram alguns dos que, segundo Lukács (1965, p. 26), alcançaram da melhor forma possível esta maneira de espelhar a sociedade. Afinal,

a meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução artística da realidade: a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi) o verdadeiro critério da grandeza literária.

3.1 REFLEXO DO COTIDIANO EM OBRAS DE LUKÁCS E STENDHAL

As manifestações culturais de um dado período histórico tendem a refletir o processo sócio-histórico vivenciado e desenvolvido num determinado local de produção artística. O artista, influenciado por várias fontes sociais (família, escola, trabalho...) – e estas influenciadas por tantas outras –, objetiva na obra características de tal construção subjetiva que, às vezes, nem ele mesmo poderia esperar.

O francês Honoré de Balzac (1799-1850), por exemplo, descendia de aristocratas e criticava a nova classe dominante na França pós-Revolução e perpassava isso na sua vasta produção literária. Porém, a sua realização alcançava as críticas ao capitalismo e trazia as contradições que poderiam levar a uma nova forma sócio-econômica e não a um retrocesso histórico. Isso confirma o que bem coloca a obra lukácsiana, já que a arte tem o potencial de ir além dos obstáculos sociais impostos e, mesmo sem a consciência disso pelo escritor, pode desvelar as fraquezas de uma sociedade.

Criado em 1833, *Eugénia Grandet* (BALZAC, 1981), apresenta a crítica balzaquiana ao “novo mundo” burguês, num período em que o sonho de “liberdade, igualdade e fraternidade” da Revolução Francesa já havia se transformado numa nova forma de dominação, só que com personagens diferentes. O livro apresenta indícios de um processo de transição, da saída da importância e grande influência da religião para a entrada da busca pelo poder financeiro, trazida pela posse da propriedade privada.

Nesta obra percebemos como Balzac consegue mostrar a realidade através das ações de seus personagens, em que as

contradições sociais até mesmo em relação a conceitos criados pelo homem, tais quais a moral e a ética, são sobrepostos pelos interesses de acumulação privada de capital. É a transformação da importância do ser para o ter, processo que, inclusive, modifica os interesses da protagonista que nomeia o livro.

E se nesta obra este grande autor, um dos preferidos de Marx, esboça muito bem as relações do capital em transformação numa França pós-revolucionária, em sua obra clássica, *A mulher de trinta anos* (BALZAC, 1974), ele acrescenta algumas críticas em relação à forma de tratamento da mulher na sociedade capitalista, que pouco evoluiu. Júlia, a protagonista, se vê em relações amorosas que não são aceitas pela sociedade, porém vê o seu marido fazer coisas piores e não ser repreendido.

De certa forma, esta observação demonstra que aquelas ideais preconizadas pela revolução burguesa caíram por terra ao longo de poucos anos. Como a personagem fala para um padre, os direitos são uns para os homens e outros para as mulheres, mas também diferentes de acordo com a quantidade de propriedade privada que cada um acumulou.

Em uma novela encomendada, *A obra-prima ignorada*, Balzac (2003) traz um interessante estudo sobre a forma de produção artística, sobre o que pode e o que não pode ser considerado arte. Um dos seus personagens, mestre Frenhofer, vive na ação de produzir uma obra que consiga repetir a natureza tal qual é, através de uma musa inspiradora, mesmo que num dos momentos afirme que “a missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la” (BALZAC, 2003, p. 25). O que temos a certeza ao final do livro.

No ensaio “A Polêmica entre Balzac e Stendhal” (LUKÁCS, 1965), Lukács analisa as diferenças entre Balzac e um contemporâneo seu, Stendhal (1783-1842) através de uma carta crítica do primeiro em relação ao segundo. Apesar de o último também escrever de forma objetiva a sociedade, há na obra stendhaliana um pouco menos do desvelar da realidade, que vemos claramente em Honoré, apesar de, como aponta Lukács, este não ter se preocupado na prática com a transformação da sociedade capitalista, principalmente quando comparado a Stendhal.

Como explica Lukács (1965, p. 120) no trecho a seguir, as semelhanças entre esses eles era maior: “Este apaixonado esforço em direção ao essencial, o desprezo por todo o realismo mesquinho, constituem a ponte que une os dois artistas, não importando a dimensão do contraste entre eles na concepção do mundo e nos métodos de trabalho”.

No livro *O Vermelho e o Negro* (STENDHAL, 1998), ele não apenas traz o jogo de interesses que a apropriação privada empurra seu personagem, como mantém a característica de Julien

Sorel conhecer a podridão existente na sociedade, só que com a capacidade de não se alimentar de elementos oriundos dela, o que o faz pender para fins trágicos, como prova o seguinte trecho:

Mereço, pois, a morte, senhores jurados. Mas, mesmo que eu fosse menos culpado, vejo homens que, sem contemplação para o que a minha juventude possa merecer de piedade, hão de querer punir em mim e desencorajar para sempre os jovens que, oriundos de uma classe inferior e de qualquer forma oprimidos pela pobreza, têm a felicidade de conseguir uma boa educação, e a audácia de imiscuir-se naquilo que o orgulho da gente rica denomina boa sociedade.

‘Este é o meu crime, senhores, e ele será punido com maior severidade pelo fato de eu não ser julgados pelos meus pares. Não vejo no banco dos jurados nenhum camponês enriquecido, mas unicamente burgueses indignados’ (STENDHAL, 1998, p. 518).

Além disso, Stendhal mantém alguns trechos de “conversa com o público”, em que ele demonstra como está sendo a pressão dos editores, e até mesmo a tentativa de manipulação, na sua produção artística, que deve visar às vendas. Num desses trechos, ele (STENDHAL, 1998, p. 381-382) toca a questão do reflexo estético:

Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Um dia ele reflete para os nossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco [...].

Vai ao sentido da teoria do reflexo estabelecida por Lukács ao mostrar a importância do desvelamento da sociedade, independentemente dos obstáculos postos para não se mostrar os caracteres negativos. E o jeito dele responsabilizar o contexto refletido pelo espelho e ter que se criticar seus responsáveis ratifica

uma tese fundamental do materialismo dialético [que] sustenta que qualquer tomada de consci-

ência do mundo exterior não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas ideias, representações, sensações, etc. dos homens (LUKÁCS, 1965, p. 25).

4. O REALISMO ESTÉTICO EM G. LUKÁCS

A formação de uma “categoria” para o estético, de maneira a seguir a linha marxiana de análise sócio-histórica, surgiu ao longo da necessidade de Lukács em atingir uma ética marxista, que acabou gerando o seu maior estudo, a ontologia do ser social, que, apesar de ter gerado uma publicação posterior aos estudos estéticos, já apresenta nestas análises suas características.

É bom destacar que nas obras do filósofo alemão Karl Marx ou de Friedrich Engels não há uma preocupação exclusiva sobre a questão da estética, até mesmo porque ambos tiveram outras (maiores) e mais gerais preocupações em relação à sociedade. Mesmo assim, além de utilizar tais referências em relação ao cotidiano capitalista, tendo como base o materialismo histórico e o materialismo dialético, houve alguns comentários espalhados em algumas das obras destes brilhantes autores sobre o tema.

Coube a Lukács sistematizar e analisar mais a fundo as questões estéticas, principalmente por serem produções capazes de ir além dos obstáculos sociais impostos pela sociedade de classes. Sempre considerando, como já apontamos anteriormente, que a evolução da estética só acontece quando se há a autoconsciência do que é produção artística, é daí que parte sua gênese.

O autor húngaro utiliza o materialismo dialético para analisar a essência objetiva dessa gênese estética, o valor exercido pelas obras literárias e a influência exercida por elas. Já através do materialismo histórico, de forma resumida, vieram as determinações e peculiaridades histórica da gênese das artes, seus processos de fetichização ou de desvelamento do cotidiano.

Nas palavras do autor húngaro (LUKÁCS, 1965, p. 42):

A estética marxista resolve precisamente aquele problema que mais atormentara os seus maiores predecessores [...]: o da unidade entre o valor estético permanente da obra de arte e o processo histórico do qual a obra de arte – exatamente na sua perfeição, no seu valor estético – não pode

ser reparada.

Até mesmo porque as novas maneiras de representação da realidade através de obras artísticas, enquanto formas de espelhamento do cotidiano, evoluem de acordo com o que cada forma social permite. Apesar de a obra de arte poder se desenvolver em momentos diferentes da forma social de sua época - vide caso da arte grega, ainda tão apreciada hoje -, a sua produção tende a refletir as condições culturais, logo sócio-históricas, que permitiram, ainda assim, que existisse.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liquem sempre às formas e sentidos do passado. Todo novo estilo surge como uma necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social. [...] A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim (LUKÁCS, 1965, p. 53).

Como já descrevemos em outras partes, a questão da reflexão é muito importante, já que é a partir dela que se instiga a consciência subjetiva humana para produzir, a partir de uma realidade dada, uma transcrição do cotidiano baseada em seres humanos desse convívio, nesta época determinada.

Segundo Lukács (1965, p. 173-174), “o problema essencial para o desenvolvimento da grande literatura consiste [...] em saber a partir de que método pode-se atingir uma compreensão mais profunda do conjunto da vida, a partir de que ponto esta compreensão se torna mais vasta e mais verídica”.

E é o realismo que consegue compreender tal conjunto, sempre levando a partir do ser partícipe dela, suas questões individuais inseridas no contexto de obstáculos e contraditoriedades cotidianas. A personagem aqui ganha importância através de sua consciência em relação às ações tomadas; é a práxis colocada à prova. Como exemplo disso já citamos o que acontece com os protagonistas de grandes obras de autores como Balzac e Stendhal.

Georg Lukács dedica, dentre os *Ensaio sobre literatura* (1965), o ensaio “Narrar ou Descrever” especificamente para tratar de como deve ser a obra de arte para ter destaque e suas diferenças em relação ao que era produzido no período, mais especificamente o que consta na categoria da descrição excess-

siva.

Apesar de o realismo pregar a questão objetiva como elemento importantíssimo, por servir de base para a produção artística, os elementos que formam um cenário ou uma situação não podem ganhar mais importância do que os personagens nele presentes. E é neste quesito que o autor elabora uma crítica, e também uma diferenciação, em relação ao que é comumente produzido dos séculos XVII ao século XX.

Segundo Lukács (1965, p. 31):

A concepção marxista do realismo é a do realismo da essência artisticamente representada. Ela representa a aplicação dialética da teoria do *reflexo* ao campo da estética. E não é acidental que o conceito de *tipo* seja aquele que com maior clareza evidencia tal peculiaridade da estética marxista. Por um lado, o tipo fornece uma solução para a dialética essência-fenômeno – solução específica da arte, que não se aproveita em qualquer outro campo – e por outro lado, o tipo remete sempre àquele processo histórico-social do qual a melhor arte realista constitui o fiel reflexo.

Para não cair profundamente numa análise cujo momento não é o atual na pesquisa, explicaremos a categoria do típico de forma resumida. Como consta na citação supracitada, ele é um dos principais pontos da teoria lukacsiana e consiste na representação de personagens do cotidiano, que poderiam ser encontrados, enquanto posição social, em vários momentos de algumas sociedades; porém, este mesmo personagem carrega em si questões individuais, subjetivas, que o diferenciam de grandes elementos sociais.

Assim, não existe um arquétipo burguês, um arquétipo de camponês ou de proletário, mas um sujeito que ocupa tal posição na sociedade, mas que traz em si questões históricas próprias que formam o seu “caráter”. Daí que Balzac critica os autores contemporâneos a ele que utilizam grandes personalidades históricas, como Napoleão Bonaparte, para fins literários.

Além de o realismo estético exigir uma representação que tem de ir além do que é posto, é bom sempre deixar claro que a estética *produz* uma realidade particular em relação à de que reflete do cotidiano, não pode ser uma cópia fiel a ele, e é assim que se entende e se desenvolveu ao longo de seu processo evolutivo.

Ainda sobre a diferenciação entre descrição e narração, Lukács é claro na preferência pela segunda, que teria a capa-

cidade de distinguir e ordenar as ações dos personagens num dado momento; enquanto que a descrição mesclaria todas as coisas, unindo personagem e cenário no contexto literário sem grandes necessidades para fazê-lo.

Lukács destaca ainda sobre isso que a predominância do método descritivo para as obras durante o período capitalista reflete a “monotonia compositiva”. Devido à produção literária para a venda, em larga escala, os autores passam a se preocupar, como vemos em trechos de *O Vermelho e o Negro*, em produzir obras que caiam no “gosto” do público, entendido como um ser médio – algo bem comum nos meios de comunicação atuais mesmo com o aumento das chamadas redes sociais.

Assim, segundo Lukács (1965, p. 61):

O domínio da descrição não é apenas efeito, mas também se torna causa: causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado épico. A tirania da prosa do capitalismo sobre a íntima poesia da experiência humana, a crueldade da vida social, o rebaixamento do nível de humanidade são fatos objetivos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento decorre necessariamente o método descritivo.

Partindo para as escolas literárias em si, comentaremos duas que não alcançam esse meio-termo desejado para a produção estética. De um lado está o naturalismo, que consegue alcançar a questão da influência da natureza sobre o homem, mas não o suficiente para entender que o homem incorpora da sua forma aquilo que está posto. As pessoas têm a sua construção histórica que determinará a maneira de ver determinada questão da natureza e de expressá-la, seja o autor de uma obra literária ou um receptor da mesma.

Já no lado inverso está o simbolismo, que se preocupa mais com a questão subjetiva e esquece os aspectos objetivos e objetivados que formam o ser humano, indo à direção ao transcendente, numa forte aproximação com a forma antropomorfizadora, utilizada até mesmo pela religião que, como vimos, cria uma realidade num patamar superior ao cotidiano. Vale ressaltar que a estética entende sua produção como algo diferenciado, mas jamais superior da sua base formadora.

Como vimos ao longo deste trabalho, a produção estética, segundo o realismo estético, não pode ser nem uma mera reprodução fotocopiada da realidade, nem algo puramente subjetivo. Assim como no trabalho o homem transforma a natureza

de forma a entender a importância da sua ação no contexto geral – apesar de a alienação do trabalho e a divisão social do mesmo ter tirado a sua visão de cada elemento de toda a produção –, a produção estética traz as questões do cotidiano para si e depois, artisticamente, produz outra realidade. Ou seja,

devemos indicar que o reflexo antropomorfizador no estético não é um simples comportamento subjetivo, senão o que melhor está determinado nessa direção por seu objetivo; pela sociedade em seu intercâmbio com a natureza, mediado pela peculiaridade das relações de produção determinadas pelo mesmo intercâmbio. Seu reflexo pressupõe sem dúvida uma dita fidelidade também à natureza em si, porém o último critério da verdade estética se funda no intercâmbio socialmente determinado com ela (LUKÁCS, 1965, p. 323).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos ao longo da nossa pesquisa, e expomos com alguns detalhes por aqui, as características da gênese da obra de arte entendidas como tal pelo filósofo húngaro marxista Georg Lukács, com finalidade de entender, até aqui, a sua diferenciação para outras formas de reflexo do cotidiano (casos da religião e da ciência), no caminho da identificação e de uma produção de uma teoria estética com de base marxista.

Lukács indicou através da teoria do realismo estético os caminhos para que se pudesse identificar uma grande obra de arte, cujo principal objetivo deve ser refletir o cotidiano de maneira que se fuja de uma mera cópia do mesmo. De forma que, dentro do próprio campo estético, da sua evolução, pudemos distinguir a forma de reflexão artística, cujas características foram acima expostas, de outras “escolas literárias” desenvolvidas contemporaneamente ao autor húngaro, que ficaram entre extremos de ser objetivas demais ou focadas mais no subjetivo.

Através de categorias como particularidade e tipicidade - o último ainda pouco presente neste texto por não estar na ordem para pesquisa - pudemos verificar qual é a importância da obra de arte, enquanto antropomorfizadora, ao refletir a sociedade a partir do ponto de vista dos personagens. O que significa que a produção tanto não pode ser uma mera reprodução da realidade, quanto algo voltado ao transcendental, como fora dela.

Como demonstração de tais possibilidades, analisamos

dois dos grandes autores citados por Lukács em suas obras como referências de produção do realismo estético (Balzac e Stendhal) com o objetivo de identificar, na prática, diferenças e características de espelhamento da sociedade. Afinal, entendemos a arte como uma possibilidade de desvelamento das contradições do cotidiano e, portanto, com forte potencial para combater a reificação das pessoas.

Continuando a análise estética através do materialismo histórico e do materialismo dialético, definidos por Karl Marx, desenvolvemos e continuaremos a desenvolver ao longo desta pesquisa, ainda em andamento, a busca científica pela definição da estética marxista, trabalho muito bem desenvolvido nas obras do autor húngaro Georg Lukács e que mais elementos nos ajudarão em outras que ainda estarão por vir.

REFERÊNCIAS

BALZAC, Honoré de. **A mulher de trinta anos**. São Paulo, SP: Editora Três, 1974. (Biblioteca Universal, 16).

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo, SP: Comuniqué, 2003.

BALZAC, Honoré de. **Eugênia Grandet**. Tradução de Moacyr Werneck. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1981. (Grandes Sucessos).

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1965. (Biblioteca do Leitor Moderno, v. 58).

LUKÁCS, Georg. **Estética**. La peculiaridad de lo estético - 1. Cuestiones preliminares y de principio. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a Categoria da Particularidade**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1978.

OLDRINI, Guido. Em busca das raízes da Ontologia (marxista) de Lukács. Tradução de Ivo Tonet. In: Pinassi, O.; LESSA, S. (Orgs). **Lukács e a Atualidade do Marxismo**. São Paulo, SP: Boitempo Editorial, 2002. p. 49-76.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Tradução de Casimiro

Fernandes e De Souza Júnior. Rio de Janeiro, RJ; São Paulo, SP: Ediouro; Publifolha, 1998. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal; 14).

Recebido em: 30 Março 2010

Aceito em: 12 Agosto 2010