

A AMIZADE ROMPIDA: LUKÁCS E BALÁZS

L'AMICIZIA SPEZZATA: LUKÁCS E BALÁZS

Antonino Infranca*

RESUMO: Este artigo aborda aspectos históricos, estéticos e biográficos da amizade entre o escritor Béla Balázs e o filósofo György Lukács. Amigos na juventude, foram posteriormente se distanciando intelectual, política, estética e pessoalmente, até chegarem a uma efetiva ruptura. O artigo tem como ponto de partida as fábulas escritas por Balázs sobre a amizade e, retomando a correspondência entre os dois amigos, bem como a polêmica em torno do artigo “O escritor e o crítico”, de Lukács, publicado na revista *Literaturni Kritik*, em Moscou no ano de 1939, reconstitui a história da ruptura entre o escritor e o crítico, tornando visíveis as concepções de mundo de cada um e os princípios éticos que uniram e separaram os caminhos dos dois intelectuais húngaros.

Palavras-chave: amizade; ruptura; Balázs; Lukács.

RIASSUNTO: Questo articolo tratta aspetti storici, estetici e biografici dell'amicizia tra lo scrittore Béla Balázs ed il filosofo György Lukács. Amici nella giovinezza, si allontanarono progressivamente dal punto di vista intellettuale, politico, estetico e personale, fino a una rottura definitiva. L'articolo prende come punto di partenza le favole scritte da Balázs sull'amicizia e, riprendendo la corrispondenza tra i due amici così come la controversia riguardo all'articolo “Lo scrittore e il critico”, di Lukács, pubblicato nella rivista *Literaturni Kritik*, a Mosca, nel 1939, ripercorre la storia della scissione tra lo scrittore e il critico, facendo vedere le visioni del mondo di ognuno ed i principi etici che unirono e separarono i percorsi dei due intellettuali ungheresi.

Parole chiavi: amicizia; rottura; Balázs; Lukács.

* Filósofo italiano, PhD pela Accademia Ungherese delle Scienze. Autor e tradutor de diversos ensaios e livros sobre Lukács, Bloch, Gentile, Gramsci, Croce, Kerény e Heidegger, entre eles Trabalho, indivíduo, história. O conceito de trabalho em Lukács (Boitempo, 2014). E-mail: toni.infranca@gmail.com. Este texto foi escrito originalmente em italiano e traduzido para o português por Ana Laura dos Reis Corrêa.

Em uma de suas “Fábulas chinesas”, intitulada *Os fumadores de ópio*¹, Balázs narra a história de dois amigos surdos-mudos, que, encontrada uma bolsa contendo ouro, compram ópio e se drogam. De tal modo alcançam o reino dos sonhos. Ao fim de sua viagem no imaginário, os dois amigos terão alcançado o objetivo mais alto de sua existência: confundirem-se um no outro. Uma outra “fábula chinesa” revela, mais que a anterior, a importância que Balázs conferia à amizade. A fábula, significativamente, tem por título *Os amigos*² e narra, precisamente, a trágica história de uma amizade e de dois amigos: um é obrigado a matar o outro, espancando-o até a morte, para libertá-lo da possessão de um demônio. O assassinado aceitará o suplício que, aliás, em sua dramática brutalidade, legitimará o valor da amizade. Exatamente o suplício infligido ao amigo e a consequente condenação à morte, imposta pelo assassino, têm como consequência o fato de que “os dois amigos alcançaram a imortalidade e tornaram-se deuses. Mais tarde escreveram juntos o volumoso tratado sobre o significado da amizade. Nas noites de primavera são vistos frequentemente a cavalgar sobre o dorso de um boi do Himalaia. Levam nas mãos o grosso livro da amizade”.

Quando Balázs escreveu essas duas fábulas, em 1922, é provável que tenha inconscientemente tentado exorcizar o temor da ruptura com Lukács, com o qual havia compartilhado momentos importantes da sua formação intelectual³. Quando reescreveu essas fábulas, em 1948, não apenas a temida ruptura havia se concretizado, como a sua própria existência chegava ao fim. No ano anterior, ocorreu a última relação formal entre os dois: um breve bilhete de parabéns de Lukács pelo 40º aniversário do início da carreira de escritor do amigo de juventude. A ruptura remonta ao inverno de 1939-1940, quando ambos se encontravam em Moscou durante o período da emigração. Antes de tudo, é preciso esclarecer que, dos dois, foi Balázs quem foi influenciado intelectualmente pelo amigo, uma vez que não podemos falar de uma influência de Balázs sobre Lukács, exceto em questões de ordem puramente pessoal, que voltarão à memória de ambos exatamente no momento da ruptura. A influência de Lukács sobre Balázs é seguramente documentável; da leitura da troca de correspondências nas quais se consuma a ruptura entre os dois, nota-se que essa influência foi muito além dos limites do que foi apresentado pela crítica.

No início da sua carreira intelectual, nos primeiros anos do século, Balázs não recebeu por parte da cultura húngara uma boa acolhida. A indiferença de Balázs em relação ao populismo e ao positivismo imperante, juntamente à matriz hebraica de sua cultura, o distanciavam dos círculos da cultura húngara e o aproximavam, ao contrário, de Lukács. Lukács foi uma das pouquíssimas vozes que se levantaram em defesa de Balázs⁴ e de sua

1 B. Balázs, *Il libro delle meraviglie* (O livro das maravilhas), tr. it. M. D'Alessandro, Roma, 1984, pp. 30-33. O volume foi escrito primeiramente em alemão, em 1922, e depois reescrito em húngaro pelo mesmo autor em 1948.

2 Id., pp. 66-74.

³ Em 1918 Lukács publicou um ensaio dedicado a uma coletânea de fábulas publicada por Balázs. Neste ensaio desenvolveu uma detalhada análise da fábula, mas depois, nas últimas páginas, recordando que o motivo principal do seu ensaio era a coletânea do amigo, concluiu que a sua análise não era completamente aplicável às fábulas de Balázs porque estas não eram fábulas “puras” (Cfr. G. Lukács, “Bela Balázs: sette fiabe”, cit., p. 130). A meu ver, trata-se de um primeiro sinal de uma tomada de distância da produção literária do amigo, que não cabia mais nos seus esquemas teóricos.

⁴ Refiro-me aos ensaios de Lukács dos anos entre 1909 e 1918, entre os quais: Jegyzetek Szeipál Margitról (“Observações sobre Margit Szepal”), Doktor Szepál Margit, A vándor énekel (Balázs Béla Kőüeményei) (“O peregrino canta / As poesias de Béla Balázs”), Balázs Béla: Misztériumok (“Béla Balázs: Mistérios”), Balázs Béla: Az utolsó nap (“Béla Balázs: o último dia”), Tristan hajóján (Megjegyzések Balázs Béla új verseiről) (“O barco de Tristão / Observações sobre os novos versos de Béla Balázs”), Balázs Béla: Halál-loszfaltság (“Béla Balázs: juventude mortal”), Kiknek nem kell és miérl a Balázs Béla kollézet

produção poética. Não era somente a origem hebraica comum que unia os dois, mas também uma compreensão profunda da vida, que eles interpretavam como obra de arte. A produção ensaística era entendida como forma de mediação seja nos confrontos da reflexão teórica, seja nos confrontos da própria existência. A experiência teatral que nos anos juvenis os dois tentaram foi interpretada da mesma forma que no *Wilhelm Meister* de Goethe, isto é, como experiência da vida (vital), como *Lebenserfahrung*⁵.

A influência de Lukács sobre Balázs não se limita somente ao teatro ou a uma concepção mais geral da cultura e da vida, mas chega no específico cinematográfico e deixa nele marcas profundas. No seu diário, em 3 de novembro de 1911, Balázs registra algumas reflexões sobre teatro clássico, fazendo também menção a uma conversa com Lukács⁶ e uma referência explícita ao artigo de Lukács sobre cinema⁷. É interessante citar a passagem sobre essa referência: “O *personagem* de massa confunde, porque *não é possível figurar a massa* no teatro, ou na sua imensa monumentalidade e ainda menos no seu significado metafísico. Será insignificante e mesquinha, insignificante nas palavras, ou se dispersará *em indivíduos*, se disserem alguma coisa, porque no drama *não é possível falar pelo outro*, não há porta-vozes, a importância mística da presença é no drama (sobre isso faz menção também ao ensaio de Gyuri)”⁸.

No artigo de Lukács a que se refere Balázs, são expostas reservas críticas acerca da possibilidade de que o cinema se desenvolva como arte em si. Além disso, a comparação entre cinema e teatro é feita de tal modo que o primeiro seja interpretado como repetição ruim do *specificum* teatral. Lukács contrapõe a eternidade do teatro e seu valor fortemente metafísico ao mundo novo do cinema, adequado quando muito pela definição de um mundo de conto de fadas ou de sonhos⁹. A passagem a que se refere Balázs: “O ‘presente’, a presença viva do ator, é a expressão mais sensível, e, portanto, mais profunda, do destino ao qual os homens do drama são consagrados. De fato, ser presente, e isto é viver realmente com exclusividade e no modo mais intenso, é já, em si e para si, destino. Só o aparecer em cena de um grande ator [...] é, portanto, já, mesmo sem grande carga dramática, consagração do destino: tragédia, mistério, mito”.

(“A quem e por que não agradam as poesias de Béla Balázs”), Balázs Béla: Hét mese (“Béla Balázs: sete fábulas”, in G.L. Scritti sul Romance (Escritos sobre Romance), tr. it. M. D’Alessandro, Bologna, 1982. Excluídos os dois primeiros, os outros ensaios foram reunidos no volume Balázs Béla és akiknek nem kell (“Béla Balázs e a quem não agrada”). Fica, porém, assinalado que o velho Lukács interpreta esta intervenção em defesa de Balázs como uma espécie de fechamento da relação entre os dois: “A minha relação com Balázs vai propriamente só até os tempos de Nyugat e a minha coletânea de artigos sobre ele não foi o início do nosso trabalho em conjunto, mas sua conclusão e encerramento.” (G. Lukács, Pensiero vissuto. Autobiografia informata di dialogo, a cura di I. Eòrsi, tr. it. A. Scarponi, Roma 1983, p. 80 / G. Lukács, Pensamento vivido. Autobiografia em diálogo, tr. port. Cristina Alberta Franco, São Paulo; Viçosa, MG: Ad Hominem; Editora da UFV, 1999, p. 65).

⁵ Para uma referência ulterior ao período teatral recomendo o ensaio de Julia Lenkei, Balázs Béla Színházesztetikája (“A estética teatral de Béla Balázs”), in A fiatal Lukács. Drama és Művészetelmélete (“O jovem Lukács. Drama e teoria artística”), “Színházelméleti Fii-zetek”, n. 11, 1979, Budapest, pp. 277-350.

⁶ Cfr. B. Balázs, Napló (“Diário”), v. I: 1903-1914, Budapest, 1982, p. 533.

⁷ Id, p. 536. O escrito de Lukács, Gondolatok a mo-zí esztetikájáról (“Reflexões sobre estética do cinematógrafo”) foi publicado pela primeira vez em húngaro, em 1911 (em alemão, em 1913), isto é, no período no qual Lukács tinha apenas terminado A alma e as formas, que contém o ensaio “Metafísica da tragédia”.

⁸ B. Balázs, op. cit., p. 536. Gyuri é Lukács. Note-se que Balázs não tem nada contra a presença do personagem/massa na ópera de música lírica, sobretudo nas óperas de Verdi, como por exemplo no Nabucco, com o célebre coro do “Va pensiero”.

⁹ Lukács, já no seu ensaio sobre as fábulas de Balázs declarou que “a fábula é totalmente independente de qualquer tipo de realidade, seja empírica ou metafísica” (cfr. G. Lukács, “Béla Balázs: sette fiabe”, cit., p. 123), portanto o cinema poderia ser considerado o meio expressivo adaptado à fábula.

O drama, portanto, é a chave de interpretação da vida, e também do cinema, forma degenerada daquele. Nesse sentido, Lukács nega que o cinema possa reproduzir melhor que o drama o movimento real da vida, ainda que em um filme as ações se desenvolvam no tempo real de sua verificação. O filme não conseguirá jamais representar a vitalidade da ação real, a mesma vitalidade buscada pelos teóricos românticos do teatro. Também Balázs, no seu já citado diário, refere-se a Lessing e ao dissídio entre tempo e espaço da ação cênica. Portanto Lukács procura no cinema a essência grega, que ele identifica no drama, e nega absolutamente que os melhoramentos técnicos, como a “fala”, permitam a exposição dessa essência. A condenação é fortemente “ideológica”, nasce de uma ideia de arte que é a mesma de Balázs, e por isso ambos se mantêm distantes e até mesmo adversários da nova forma artística.

A influência de Lukács mantém Balázs fora dessa distorção “ideológica”. Além disso, deve-se sublinhar que essa influência era mais reivindicada que sofrida por Balázs, que se lamentava, de fato, da indiferença mostrada já naquele tempo por Lukács em relação a sua produção literária. Indiferença ditada pelo fato de que os caminhos começavam a se dividir. Naquele mesmo ano, 1911, se dá um episódio que, no momento da ruptura, se revelará como um dos mais decisivos: o suicídio de Irma Seidler, a mulher que amava Lukács. Balázs teve um papel muito importante no seu suicídio, que ocorreu um dia depois de uma noite de amor com o próprio Balázs. Lukács sempre reconheceu “a grandíssima influência” de Irma na sua formação espiritual. Mas o amor representava para Lukács uma imersão excessiva na vida e uma renúncia à obra e à produção teórica, e, portanto, evitou que dessa “grandíssima influência” derivasse uma relação amorosa com Irma. Entre uma série de vicissitudes que conduziram a jovem mulher ao suicídio, está o fato de ela ter sido rejeitada por Lukács na construção de um relacionamento sentimental. Lukács se sentiu sempre responsável por sua morte. Mas estava ciente do papel desempenhado por Balázs no caso, conforme emerge de uma carta entre aquelas trocadas entre 1938 e 1940: “Lembro-te o trágico suicídio de Irma Seidler e seu papel nesta situação. Recordar-te-ei que depois dessa catástrofe as nossas relações pessoais foram interrompidas por dois anos e apenas através da mediação de Ljena chegou-se a uma retomada de tais relações”.

Balázs, logo após o suicídio de Irma, temia mesmo que Lukács estivesse ciente de seu papel na catástrofe, como ele mesmo registra em seu diário, na data de 7 de setembro de 1911, quando o amigo o encontra na Itália: “Recebi-o inquieto e desenvolto. As suas últimas cartas eram frias e nervosas. No entanto, temo que saiba a verdade sobre Irma. Graças a Deus, não. Esse é o meu primeiro crime. No significado mais grave do termo. É estranho que por meio disso senti pela primeira vez a pureza da minha vida e do meu coração. Porque soube como é o crime e o que até agora não o era. Vivo agora profundamente as palavras de Weininger, que os santos serão abatidos pelos criminosos e a tentação é a fonte da religião. “Denn um dass Problem wird, muss es erst problematisch werden”. Da morte de Irma me vieram questões religiosas e a sede imperiosa de reencontrar Deus. Com Gyuri falei muito de Deus”. O suicídio de Irma foi para Lukács um peso, uma dor interior a ser expiada; para Balázs é, ao contrário, a catarse, o momento no qual se chega à completa pecaminosidade e se revela a dimensão dostoievskiana de Deus. O destino trágico se cumpre no drama da vida, transbordando das cenas do teatro e realizando-se na existência. Na sua obra juvenil *Halalesztetika* (“Estética da morte”), Balázs descreve a morte como forma completa da vida, como o que dá sentido à vida mesma, e, portanto, antecipa alguns temas do existencialismo moderno. Portanto, a morte era, além do cumprimento da vida, a essência mesma da vida.

O suicídio de Irma Seidler, então, transformava o resgate de uma vida banal e o ter rejeitado uma mulher, ainda que indiretamente, em gesto extremo, era para Balázs a confirmação prática da validade da sua própria teoria. Daí deriva aquela sensação de vertigem que o crime comunica ao próprio autor, e como o Stavrogin de *Crime e castigo*, Balázs se inebriou de tal vertigem: Deus era mais próximo dele.

Os acontecimentos políticos (a guerra, a Revolução russa, a República húngara dos Conselhos, a emigração a Viena) submeteram à prova da história as ideias dos dois jovens intelectuais. Já nos confrontos da guerra as posições dos dois se diferenciam nitidamente: Lukács é contrário, Balázs, favorável; o fascínio da trincheira tinha envolvido o jovem dramaturgo e poeta, como recorda o mesmo Lukács nas suas memórias. Mas foi sobretudo a experiência revolucionária da República dos Conselhos que revelou, ao menos aos olhos de Lukács, a diferença (já transformada em profunda diversidade) entre os dois. Balázs interpretou a revolução à maneira típica dos intelectuais húngaros, como fez Petöfi em 1848, isto é, assumiu a postura de “tribuno do povo”, de intérprete da alma lírica da revolução, operando uma transposição da trincheira bélica à trincheira revolucionária. Era uma postura que encontrava correspondência no modelo então difundido do poeta e do letrado, modelo que teve nos futuristas um dos exemplos mais famosos. Maiakovski representa um paradigma para a compreensão do modo pelo qual alguns intelectuais revolucionários entendiam seu próprio papel. Citei Maiakovski também a propósito do interesse do poeta russo pelo cinema, que o levou ainda a atuar em um filme inspirado na história da professorinha, contida no livro *Cuore*. Junto a Maiakovski, é possível lembrar o vitalismo soreliano e bergsoniano ou também dannuziano, que estava em voga naquele tempo. Assim, as formas do experimentalismo artístico, da vanguarda teatral e literária, encontram correspondência na atividade política e revolucionária de Balázs nos anos entre 1914 e 1919.

Tudo isso era absolutamente estranho à formação espiritual de Lukács, menos poético e mais prosaico que o amigo, mais disposto à “reconciliação com a realidade” que ao voluntarismo. O velho Lukács, na sua autobiografia, recorda com estas palavras aquele período da vida de Balázs: “Em Balázs se verificou uma péssima mistura de marxismo superficial e de resquícios de suas velhas tendências poéticas, e no meu ponto de vista [...] ele não produziu mais nada digno de nota. Daquele momento em diante Béla Balázs tornou-se um escritor que perdeu o rumo e não é casual o fato de que nos anos vinte tenha havido entre nós uma ruptura”. Fica evidente o fato de que Lukács considera a ruptura como já ocorrida ao final dos anos vinte, isto é, no período da imigração vienense e, portanto, a subsequente ruptura ocorrida em Moscou não seria mais que um reconhecimento do que já havia acontecido em Viena. Mas da troca de cartas de 1938-40 não se depreende uma impressão que possa confirmar totalmente esta afirmação do velho Lukács.

Primeiramente o próprio Balázs na correspondência moscovita faz menção às críticas que Lukács lhe fez: “Havia me definido já como um idealista sem esperança. Já em Viena. Deu-me por perdido há muito tempo [...] também como revolucionário e comunista”; e algumas linhas adiante replica, por sua vez, acusando Lukács de ser sectário e dogmático: “Considerarei-o também por isto sectário e dogmático”. Além disso, um elemento fundamental da ruptura é a constante referência de Lukács aos clássicos do marxismo, como que a sublinhar a diferença entre si, teórico, e o amigo, poeta, e, portanto, pouco atento aos problemas relativos a uma correta aplicação da teoria marxista; e depois também a reforçar, com a citação daqueles clássicos, a sua própria posição marxista correta em relação àquela de Balázs. É fácil

imaginar que Balázs recusa a acusação de desconhecer os clássicos do marxismo e reivindica uma independência do escritor em relação às diretivas do partido e aos preceitos teóricos: “Escrevi sempre literatura, mas nunca no sentido orgânico!” Na polêmica, porém, emergem elementos de particular importância e frequentemente inéditos que permitem a reconstrução de algumas posições intelectuais de ambos e do clima geral no qual, seja Lukács seja Balázs, atuaram. Retornando ao período da imigração vienense e à primeira aproximação de Balázs do cinema, assinala-se mais uma vez a influência de Lukács, confirmada pelo próprio Balázs: “Recordo-te, por exemplo, o quanto corrigi profundamente o meu livro teórico sobre o filme segundo o fundamento de tuas críticas”. O “livro teórico sobre o filme” é provavelmente *O homem visível*. É difícil agora reconstruir quais foram as observações de Lukács, provavelmente feitas oralmente, e quais foram as correções delas decorrentes. Resta, de qualquer modo, a notícia que permite uma primeira observação substancial. Assim como o artigo de Lukács de 1911 inibiu por uma dezena de anos a aproximação de Balázs do cinema, sucessivas sugestões do mesmo Lukács o guiaram na solução de alguns problemas da nascente teoria estética cinematográfica.

Por outro lado, também deve ser lembrado que Balázs se aproximou de forma totalmente casual do cinema: sendo um escritor de teatro, o jornal vienense *Der Tag* contratou-o como crítico cinematográfico. Lukács recorda com desdém a contratação de Balázs por um jornal burguês, o entusiasmo demonstrado pela súbita descoberta de um novo caminho e os compromissos com a vida burguesa, transformados em fim a ser perseguido ao invés de um meio de sobrevivência ou uma forma de reflexão geral e teórica.

Emergem, portanto, diferenças de estilo e de concepção do mundo entre os dois amigos. Balázs procura as possibilidades de expressão a qualquer custo, enquanto Lukács está atento aos conteúdos éticos do trabalho intelectual e a sua revolta com o mundo burguês é também uma revolta existencial.

Balázs é o primeiro dos dois a deixar Viena, seguindo aqueles que Lukács define como “comprometidos”, uma vez que é sempre mais inserido no mundo do cinema. A próxima etapa de sua peregrinação é Berlim, onde, não obstante, buscou reunir-se ao amigo, segundo emerge da correspondência, e inseri-lo no mundo do cinema. Lukács escreve a propósito de uma carta de Balázs enviada de Berlim, na qual “eram expostas as brilhantes perspectivas do teu futuro no cinema e me propunhas amigavelmente que esta possibilidade de trabalhar cientificamente fosse válida também para mim. Declinei imediatamente a oferta. Motivado pelo fato de que não queria ser envolvido no desenvolvimento material da tua condição que aumenta desmesuradamente também as tuas despesas e faz de ti escravo desta profissão e te obriga a compromissos cada vez mais degradantes.” Lukács não está disposto a comprometer-se com este mundo da arte, do qual ele já se sente completamente distante. Enquanto Balázs persegue o sonho juvenil do teatro como palco do mundo, ainda que agora não seja mais o teatro o seu campo de interesse, e, sim, o cinema. Apesar disso, ainda no período de Berlim é possível encontrar traços da influência de Lukács sobre o trabalho teórico de Balázs no âmbito do cinema. Trata-se do artigo “Sachlichkeit und Sozialismus” (“Objetividade e Socialismo”) publicado na *Weltbühne* de 18 dezembro de 1928. O tema da fragmentação do tempo da produção laboral, exposto em *História e consciência de classe*, é retomado por Balázs e aplicado no contexto da produção fílmica.

Em 1931, Lukács retorna a Berlim, exatamente quando Balázs decide transferir-se para Moscou, onde lecionará na Academia do cinema. O posterior advento do nazismo obriga

Lukács a refugiar-se em Moscou, onde pode participar melhor da luta antifascista. Logo Lukács começa a fazer parte do grupo de pesquisadores do Instituto Marx-Engels de Moscou, dirigido por Mikhail Lifshitz, teórico da estética marxista. Sob a direção de Lifshitz, Lukács faz interessantes progressos na definição de uma estética marxista. Começa a colaborar em revistas, sobretudo, na *Literaturni Kritik*, na qual aparece em 1939 o artigo “O escritor e o crítico”, que representará o *casus belli* da ruptura com Balázs.

No artigo, Lukács ataca os escritores e críticos que, na sociedade burguesa, por causa da divisão capitalista do trabalho, transformaram-se em especialistas, ou seja, são incapazes de compreender o sentido da totalidade, característico da literatura democrática. Diante do mundo burguês fragmentado, o escritor ou se entrega à própria interioridade e torna-se um especialista em si mesmo, no próprio mundo interior, ou se dedica ao formalismo da técnica, ao experimentalismo extremo. O resultado é, de qualquer modo, idêntico: o distanciamento e o estranhamento do escritor do espírito do povo, da vida concreta. No que diz respeito aos críticos, o julgamento de Lukács é talvez mais drástico: eles são subservientes ao capital e representam a sua máquina de propaganda.

Expressas assim, as teses de Lukács parecem evidentemente influenciadas pelo clima cultural da União soviética stalinista e zdanovista, mas não carecem de uma certa validade. De todo modo, Lukács permanece ligado a estas temáticas até os últimos anos de vida e, como confirmação posterior das posições do velho Lukács, cito duas passagens de duas cartas inéditas de Lukács a Guido Aristarco, nas quais emergem aspectos típicos do pensamento do Lukács marxista, seja referindo-se ao cinema em particular, seja à arte em geral: “o filme é necessariamente um gênero da imediatez e ao mesmo tempo a consequência do seu tipo de produção será um gênero necessariamente manipulado no sentido capitalista”; “Tudo isso nos impede de assumir um ponto de vista dialético acerca de uma visão da arte específica e do produto artístico: de levar sobretudo em consideração os grandes princípios realistas do exato espelhamento da realidade e ao mesmo tempo de respeitar concretamente o significado específico deste espelhamento nas obras de arte ou nas artes específicas.”

O chamado ao espelhamento na literatura da fragmentação do processo produtivo e a consequente perda da totalidade da vida são temas clássicos do Lukács marxista e representam a continuidade, mas são também referências explícitas a uma tradição clássica da literatura que remonta a Aristóteles e Lessing. Lukács de fato levanta um problema interessante referente à matéria (*Stoff*) da crítica, isto é, como elemento que reúne a arte e a vida e contém a questão da objetividade. Lukács, portanto, sublinha a importância do conteúdo estético, enquanto a forma é somente funcional em relação a ele. São, também, esses mesmos motivos que o levaram a expressar uma sentença pesada nos confrontos com o expressionismo e o impressionismo: “a expressão e a impressão são tratadas como totalmente independentes dos conteúdos, de todos aqueles problemas que enraízam a literatura na vida do povo, que são a origem da eficácia e da ‘popularidade’ secular, e até milenar, das grandes obras de arte. Esta crítica não foi aceita por Bloch e Brecht, e, com mais razão, também Balázs a recusou.

Na verdade, o artigo não faz referência ao nome de Balázs, mas há um ponto que ao crítico e escritor húngaro deve ter parecido dirigido a ele: “Escritores que produzem, a partir do mesmo ponto de partida, romances em série, filmes, peças de teatro e libretos de ópera perdem inevitavelmente qualquer sensibilidade para uma expressão autêntica e uma representação artística adequada”. A Balázs que havia feito um filme e um drama sobre

Mozart, está afirmação deve ter soado como uma desvalorização de sua própria arte, um ataque rude que partia das colunas de uma revista, por outros aspectos, combativa. De fato, *Literaturni Kritik* esteve frequentemente no centro de polêmicas ferozes, que eram dirigidas contra os círculos mais estalinistas. O próprio artigo “O escritor e o crítico” suscitou uma polêmica violentíssima, em relação à qual a ruptura entre Balázs e Lukács significou apenas um silencioso *pendant*. O próprio Lukács não faz qualquer menção à polêmica com Balázs quando, ao contrário, recorda o debate surgido após a publicação do artigo. Na verdade, a ruptura foi um fato absolutamente pessoal, e, à exceção de uma carta de Balázs à redação de *Literaturni Kritik*, não teve eco fora do círculo íntimo dos dois.

Balázs abre a polêmica enviando um ensaio, intitulado “Stoff und Gattung” (“Matéria e gênero”), para a revista. As críticas de Balázs confrontam aspectos do ensaio de Lukács que não tinham sido atacados pela imprensa zdanovista, a qual tinha já aberto um debate contra o artigo.

Este debate durou até a primavera de 1940 e em dezembro deste mesmo ano a *Literaturni Kritik* deixou de existir, ainda que na resolução a este respeito não sejam mencionadas aquelas discussões. No ano seguinte, Lukács foi preso pela NKDV, a polícia secreta, mas foi liberado pouco tempo depois.

Assim, o artigo de Balázs encontrou um clima de tensão que não permitia uma discussão tranquila, muito menos sua publicação. Balázs contestará em sua carta à redação apenas a decisão da revista de não publicar seu artigo. O ponto de vista de Lukács foi considerado «exclusivamente sociológico”, e, em seguida, “Eu o considero muito perigoso, pois leva a uma barbárie sociologizante.” Balázs também pretendia polemizar contra o monopólio das opiniões da revista que Lukács tinha feito. “Em particular, o monopólio e a unilateralidade desse ponto de vista são hostilizados por um longo tempo pela linha Soviética e pelo partido russo.” Balázs, portanto, apesar de não se aliar às posições de Zdanov, recorreu a estas para legitimar a sua intervenção e para reforçar o valor de sua crítica. Aos olhos de Lukács e da redação da revista, a intervenção de Balázs só poderia ser considerada como um *pendant* do ataque já lançado pela Associação de Escritores, dirigida por Fadeiev. Como se pode inferir de uma passagem de uma carta a Balázs, no final, decidiu-se realizar um debate interno na redação da revista, no qual Balázs expressou as suas críticas a Lukács, que por sua vez tinha já lido o ensaio “Stoff und Gattung”. A discussão entre os dois continuou nas três cartas da “ruptura”.

O subtítulo de “Stoff und Gattung” é já indicativo do seu conteúdo: “Ein polemische Vorwort zu zwei Dramen” (“Uma introdução polêmica a dois dramas”). Este ensaio, na intenção de Balázs, devia servir como introdução ao drama sobre Mozart e ao “O retorno a casa”. Quando, porém, o livro foi publicado em 1941 em húngaro, esta introdução não estava presente. No ensaio existem inúmeras citações de “O escritor e o crítico”, porém o nome de Lukács nunca aparece. Balázs reitera a sua decisão de fazer um filme, uma peça dramática e um romance com o mesmo assunto artístico: a vida de Mozart (na realidade por causa da guerra o filme não foi terminado). De fato, segundo Balázs, “se se transporá uma matéria para uma peça de teatro e uma matéria para um romance ou uma matéria para um roteiro, não será jamais a mesma matéria.” Há uma unidade básica de fundo que une as três “matérias” e a forma de expressão artística não afeta a especificidade do conteúdo real. Em seu livro *O filme*, lançado em 1949, mas provavelmente desenvolvido neste período, Balázs reitera claramente suas concepções: “A representação da realidade ocorre de acordo com os

princípios basilares que valem igualmente para todas as artes; [...] mas uma coisa é certa: no filme estes elementos tornam-se fenomênicos apenas sob a forma de imagens em movimento e de som, ou seja, em conformidade com as leis próprias da arte cinematográfica”. Não é por acaso que estas observações estão contidas em uma seção intitulada “Para os marxistas”. Trata-se de uma referência velada à polêmica com Lukács; assim “Stoff und Gattung” não se trata de um episódio isolado na produção de Balázs, mas as temáticas lá expostas, ainda que em chave polêmica, transbordaram para a formulação mais teórica que é *O filme*.

A polêmica de Balázs, então, se concentra sobre o problema do roteiro e sobre a relação deste com o drama. Se um roteiro é capaz de expressar o que já está contido no drama, a forma fílmica servirá apenas como fenômeno de uma essência mais profunda, que vai além do fenômeno artístico para constituir o essencial estético. Este modo de interpretar a arte e, conseqüentemente, o cinema é fortemente metafísico, no sentido da busca de uma unidade que transcende o fenômeno artístico; isto é, um belo kantianamente universal e válido para além da aparência das formas. Também aqui não é casual a recuperação por Balázs da experiência dos clássicos; como Mozart e a sua Flauta mágica, também este aspecto está presente em *O filme*. Balázs volta a discutir o ataque de Lukács ao “semi-acabado”, que considera também uma necessidade da arte cinematográfica: “assim o roteiro do filme mudo devia ser necessariamente um semi-acabado”. Em *O filme*, Balázs sustenta que o roteiro pode representar “no presente, em um tempo e em um espaço claramente perceptíveis, uma ação, assim como faz o drama, mas não pode expressar a vitalidade da ação teatral. Desta forma, são ressaltadas, ao mesmo tempo, a continuidade e a descontinuidade entre roteiro e outras formas artísticas, como o drama e a narrativa. O semi-acabado assegura a relação contínua entre diferentes formas artísticas, a essência do estético, enquanto a forma de expressão permanece no plano fenomênico.

Na prática, trata-se das mesmas questões que Lukács já havia abordado em seu escrito juvenil sobre a estética do cinema. A vitalidade da ação permanece excluída do filme, que, no entanto, expressa o tempo real da ocorrência de uma ação. O julgamento do jovem Lukács sobre o cinema era limitado, o do Balázs maduro, também em relação de continuidade com aquele, sublinha, ao contrário, a especificidade do filme, seu personagem, o que o faz ser diferente do drama, mas ambos devem, no entanto, remontar a uma unidade fundamental da arte. Emerge, além da natureza problemática da análise dos dois intelectuais, uma profunda diferença na consideração de suas próprias experiências. Balázs ainda está ligado às problemáticas da juventude. Lukács as considera superadas, ainda que em “O escritor e o crítico” continue ligado a uma concepção substancialmente metafísica da arte, embora em termos invertidos: a arte não é mais a chave para a interpretação da vida, mas, pelo contrário, é a vida a chave de interpretação da arte. Se o escritor é confrontado apenas com uma parte da vida de um povo, perde-se o sentido de toda a vida do povo. Por outro lado, é uma característica de Lukács considerar a evolução de seu pensamento não em relação às questões que seu próprio pensamento propunha e tentava resolver. Entre os dois, então, se instaura uma situação em que Balázs reprova Lukács por ter mudado em relação às questões da juventude, Lukács censura Balázs de ter permanecido como geralmente é o artista vanguardista, absolutamente alheio aos problemas da essência. A diferença na atitude dos dois é que para Balázs a polêmica é útil para um aprofundamento teórico posterior, Lukács, no entanto, continua inabalável em seu caminho de fundação de uma nova metafísica. Naturalmente, da correspondência entre Lukács e Balázs emergem junto às questões estéticas

também estas diferenças pessoais. Balázs fixa em três pontos os motivos da ruptura: a) a deslealdade das citações do artigo de Lukács, abordadas por Balázs no “Stoff und Gattung”; b) o interesse pessoal de Lukács em examinar um único problema teórico; c) as relações pessoais entre os dois, ausentes há muito tempo. Quanto ao primeiro ponto, Balázs afirma que foi Lukács, durante o debate realizado na redação da revista, quem substituiu o termo alemão “*Einfall*” (“inspiração”) por “*Material*” (“material”). O erro estaria na tradução russa do artigo de Lukács. Balázs reitera a diferença entre os dois termos: “Evidentemente compreendes que se pode usar o ‘*Material*’ em formas artísticas diversas, em contraste com a inspiração, já que uma inspiração estaria já ligada a uma forma artística determinada”. Lukács responde a esta acusação de “decifração”, afirmando o caráter científico e correto de seu procedimento, mas, substancialmente, esta resposta de Lukács não parece ser muito concreta.

Em relação ao segundo ponto, Balázs mostra-se até mesmo indignado, porque Lukács referiu-se ao conteúdo de uma conversa pessoal, durante a qual Lukács havia reiterado as acusações habituais de “idealista” contra Balázs. Mas Balázs devolve a Lukács a mesma acusação, como, por outro lado, aconteceu constantemente por parte dos círculos mais ortodoxos da cultura soviética. A acusação de Lukács pode ser reconstituída em uma frase de Balázs: “Mostrei o meu ponto de vista idealista, separando, segundo a primeira tese marxista de Feuerbach, ‘o lado objetivo da realidade do lado subjetivo’”. De acordo com a crítica de Lukács, Balázs teria visto na arte o “lado objetivo” da realidade, como, por outro lado, o próprio Lukács fazia nos anos de sua juventude. Lukács replica recordando o valor da prioridade entre ser e consciência, expressa por Engels no seu Feuerbach, para compreender a concepção mais ou menos idealista de um pensador. Para endossar ainda mais as próprias teses, estranhamente por meio de uma carta privada, Lukács cita Stalin e as suas concepções sobre as relações entre metafísica e dialética e entre idealismo e materialismo, quase como a combater com a autoridade de Stalin a referência que Balázs tinha feito à linha cultural do partido bolchevique. A necessidade de reforçar as próprias escolhas estéticas com referências aos dirigentes do partido soviético expressa a que nível puderam chegar as relações pessoais entre os dois, isto é, de absoluta desconfiança e desprezo. Além de tudo, aquele era um tempo em que discutindo questões estéticas colocava-se em risco muito mais que uma carreira acadêmica, mas também a própria existência.

O terceiro ponto é, na verdade, o central, ao qual remontam os outros dois, porque Balázs por relações pessoais não entende apenas aquelas entre dois velhos amigos, entre os quais podem haver normalmente altos e baixos, mas sobretudo entre dois intelectuais, que no período de sua formação intelectual e espiritual compartilharam as mesmas concepções sobre a arte, a ética e a vida. É exatamente este aspecto que faz Balázs assumir o tom da “amante traída” e a Lukács daquele que se encontra diante de uma mesquinhez completamente incompreensível. Por este motivo as alegações de Balázs assumem um tom ético na tentativa de reportar a polêmica aos anos de juventude, quando a influência de Lukács sobre ele era mais forte. Assim, ser colocado sob acusação é um modo diferente de entender o “trabalho intelectual”. Como já escrevi, Balázs reprovava o tom excessivamente teórico do amigo, que lhe parece também excessivamente abstrato: “As tuas teses são frequentemente tão abstratas e gerais, que se deixam concretizar de um modo ou de outro, caso haja a tendência, como em mim, de sair sempre do caso singular concreto e de voltar a ele novamente”. Além disso, Balázs acredita ter sido ele, por longo tempo, o único parceiro teórico de Lukács, o único que o pusesse diante de contradições. Mas isto está em contradição

com os fatos, isto é, com o sucesso obtido por Lukács após a publicação de *A alma e as formas* na Alemanha. Ao contrário, era o próprio Balázs, que não alcançou sucesso algum, que tinha em Lukács seu único parceiro: “Aqui estava trágico para mim. Tu não eras mais um crítico do meu trabalho, eras o meu único crítico”.

O distanciamento de Lukács do próprio período de juventude, da pesquisa conjunta dos princípios morais na arte, provoca em Balázs a dúvida de que o amigo possa ainda manter qualquer princípio ético. Lukács se declara contrário à polêmica pessoal, e se diz forçado, pelo tom assumido pelo amigo, a descer ao plano das relações pessoais. Lembra que as diferenças entre os dois surgiram já a partir da juventude, desde a fundação da “Sociedade do Domingo” e que “até para ti o desacordo quanto às questões morais era claro e ainda assim nas tuas tentativas poéticas de então havia um espelhamento”. A diferença entre ele e o amigo é percebida por Lukács na gênese do seu anticapitalismo, que nunca deixou de ser visceral, isto é, ligado à própria origem e pertença social. De fato, Lukács, sendo descendente de uma família da rica burguesia hebraica de Budapeste, compreendeu de dentro as contradições daquele modo de vida; Balázs, ao contrário, teve primeiramente que conquistar com esforço uma condição econômica para depois compreender as contradições de um mundo que seguramente conhecia bem menos que Lukács e que representava a seus olhos, em todo caso, uma conquista. Também deste ponto de vista as diferenças entre os dois são significativas.

Lukács, na carta endereçada a Balázs, afirma que a própria adesão ao movimento comunista lhe fornece a chave para sair da concepção burguesa da vida. Esta transição, porém, não foi repentina, mas lenta e difícil, e foi também quase uma conquista, que depois deveria ser sempre mantida e defendida por toda a vida. “Essas receberam uma falsa expressão idealista-mistificada correspondente à minha posição social e à minha educação e foi necessário muito tempo, depois que me tornei comunista, para que eu pudesse superar este idealismo da minha juventude”. Lukács manifesta claramente a convicção de ter superado completamente isso que representou a sua experiência juvenil. A inteligência foi a via de escape, “escapei da sociedade burguesa pela inteligência e pela inteligência *bohémienne* para me salvar da lama moral da burguesia.” Olha com desprezo para o que se poderia definir como uma espécie de “prostituição” da cultura, que Balázs realizou para alcançar seus fins ético-sexuais: “Mobilizaste toda a ‘grandiosidade’ e ‘profundidade’ do Romantismo, de Dostoievski, etc. para justificar frente a tu mesmo a tua ética sexual puramente burguesa”. A inteligência usada para uma maior participação na sociedade burguesa, libertina e hedonista; nada mais distante de Lukács.

Para Lukács se abriu um período de revisão de suas próprias eferências ideológicas: Hegel relido segundo as críticas de Marx e não mais segundo Simmel ou Sorel, Balzac em lugar de Flaubert, Tolstói em lugar de Dostoievski, Fielding em lugar de Sterne; em seguida a apropriação das categorias marxistas e da economia política, enfim, em Viena, as conversas com Balázs, ainda ancorado às posições juvenis, que defendia as posições do “velho” Lukács contra o “novo” Lukács. Tudo isso é considerado no momento da ruptura, do acerto de contas com o amigo que representa o passado e a própria *Weltanschauung* antecedente e esquecida, com desprezo profundo e necessariamente radical. As razões intelectuais da ruptura estão ligadas a esta “história obscura”, como a chama Lukács e como tal história estava inserida nos círculos intelectuais próximos aos dois. Também Balázs reconhece que a “história obscura” tem um “sentido oculto”. Ambos compreendem que os caminhos se dividiram: o de Lukács foi sempre em direção linear; Balázs, na procura perene de uma autossatisfação,

girou em círculo em torno das mesmas temáticas da juventude. Mas no momento da ruptura, apenas Balázs deve tomar consciência do “sentido oculto” dessa ruptura, Lukács não deve reconhecer o que sempre esteve claro para ele: a diferença entre seu próprio desenvolvimento intelectual e aquele do amigo. De fato, dos dois, o único a fazer um balanço da relação de amizade é Balázs, que tomado pela raiva não hesita em defini-la como “má relação”. Consequentemente, há a recusa do papel que, segundo ele, Lukács lhe teria confiado, aquele de tribuno do povo. Trata-se de um fechamento em tons dramáticos, como o próprio Balázs confessa: “Não posso ver a história de nossa relação hoje senão com os olhos de dramaturgo e precisamente do trágico”, isto é, com os mesmos olhos do autor da fábula *Os amigos*. Balázs é consciente da profunda diferença entre as respectivas naturezas espirituais, unidas apenas pela concordância quanto aos princípios éticos. E são exatamente estes princípios éticos comuns que, interpretados e afirmados de uma forma diferente, conduzem à ruptura. “O parentesco inicial de nossas esferas espirituais tinha aqui apenas um papel secundário”: isso que os havia unido agora os divide. Lukács nada replica quanto a isso, seu silêncio pode ser interpretado como consentimento. O grande livro da amizade jamais será escrito.