

A POESIA NA MUDANÇA HISTÓRICA

POETRY IN HISTORICAL CHANGE

Hermenegildo Bastos*

RESUMO: A arte amplifica e intensifica a subjetividade humana, representando o mundo como a pátria desejada do homem. Ela não é só um comportamento muito peculiar, pois tem um papel central no conjunto das práticas do ser social. Por seu caráter desfetichizador, a arte é arte enquanto é luta pela liberdade. É nessa perspectiva, e apenas nela, que cabe pensar no ser político e transformador da obra de arte.

Palavras-chave: A atividade artística; papel desfetichizador da arte; poesia e história; Aristóteles; Lukács.

ABSTRACT: Art amplifies and intensifies human subjectivity, portraying the world as the motherland/fatherland desired by men. It is not only a very peculiar behavior, because it has a central role in the ensemble of practices of the social being. Due to its desfetishizing character, art is only art as long as it is fight for freedom. In this perspective, and only in it, can we think about the political and transforming being of the work of art.

Keywords: Artistic activity; art's desfetishizing role; poetry and history; Aristotle; Lukács.

* Universidade de Brasília (UnB), Brasília. Doutor pela Universidade de São Paulo. Professor titular de literatura brasileira aposentado do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília. E-mail: hjbastos@unb.br

A força da literatura está em representar os destinos de seres humanos concretos e fazer o leitor perceber na representação do destino dos outros o seu próprio destino, realizando, assim, um processo, o da catarse, de síntese entre o individual e o universal, a aparência e a essência, o casual e o necessário. Na representação os limites históricos a que estão submetidos os personagens se mostram uma e outra vez, repetidamente, nas situações vividas. A repetição é sinal de uma situação extrema, às vezes fantasmagórica e maníaca. Os personagens se batem contra esses limites, mas não podem superá-los. O que o personagem, e também o leitor, pode perceber, quase nunca com nitidez, é que a superação desses limites só pode se dar em outras condições e que será, portanto, imprescindível mudar as condições atuais. A obra é capaz, assim, de orientar a práxis transformadora.

A obra literária representa os condicionamentos como limites estruturais do mundo representado - na história moderna, do capitalismo. Esses limites não surgiram do nada, não são sobrenaturais nem decorrentes de algum mecanismo maquinal e fatídico: foram postos pelos seres humanos, como tal também podem ser superados pelos homens. Quando se trata, então, de discutir o papel emancipador da arte, cabe questionar como esta ou aquela obra se posiciona frente a esses limites, à sua natureza.

A obra não representa os condicionamentos como algo externo a ela como se dependesse do artista - de uma opção sua - considera-os ou não. A arte faz parte do mundo que representa, de modo que os limites lhe são inerentes. Ela está na história, não da maneira como normalmente a sociologia da literatura estipula com base na noção de “meio”, ou seja, tomando os condicionamentos como simplesmente externos ou circunstanciais. A obra de arte traz a história em si. É disso que se fala quando se traz à cena a historicidade da literatura. (Voltaremos a isso quando trataremos das observações sobre a leitura que Lukács faz da contraposição aristotélica entre poesia e história).

Para efeitos de julgamento crítico sobre como a obra literária se posiciona frente aos limites impostos pelo condicionamento histórico à liberdade humana, convém, então, avaliar como esses limites, internalizados na obra, se manifestam na forma. Porque eles são o conteúdo dessa obra. Os limites estão no mundo objetivo, colocados em forma artística podem ser percebidos pelo leitor. O efeito catártico é, portanto, um efeito da forma.

Como limites postos pelos homens na sua evolução histórica, eles são inexoráveis ou podem ser superados? Esta é a questão. Mas é claro que a maneira de como cada obra de arte responderá a isso dependerá do seu momento histórico. É então impossível prescrever uma fórmula única. No texto dos anos 40 “Las contradicciones del progreso y la literatura”, Lukács diz, a propósito de Balzac, que “nenhuma contradição do capitalismo pode ser superada no interior dele”. Fala da impossibilidade de se trabalhar com ajuda de esquemas. Diz ainda, retomando uma formulação de Marx e Engels do *Manifesto Comunista*, que o fato de a “ameaça de futuro” triunfar sobre a “nostalgia do passado” depende da corrente social que impulsiona o escritor – não importa se consciente ou inconscientemente. (LUKÁCS, 2011)

Nada disso se dá como a proposição de uma tese e sim como configuração na narrativa de personagens em ação. O condicionamento e a possibilidade de sua superação estão nas situações concretas vividas por personagens concretos. O artista não se limita a contrapor uma ideologia a outra, ele “apenas” confronta, diz Lukács, “(...) o homem que supera a sua particularidade, que luta contra os seus estranhamentos, com outros homens, com a sua conduta de vida e sua ideologia.” (LUKÁCS, 2013, p. 774)

Para que isto assim aconteça, é preciso que entre as ações configuradas e as situações reais vividas pelos seres humanos haja uma relação intrínseca. De outra forma a mimese não seria mais do que uma sobreposição descabida. A mimese só se realiza porque as ações reais imitadas, ocorridas na vida cotidiana, têm também um caráter dramático. A dialética presente na narrativa literária rege também a vida cotidiana, como já dito quando falamos da historicidade da obra. A diferença está em que a obra literária, por força da forma artística, evidencia aquilo que na vida cotidiana, em decorrência do fetichismo da mercadoria, se sonega à nossa percepção.

No mundo da vida tão achatado do capitalismo tardio a arte não é (como jamais pôde ser na verdade) um mero refúgio para a agonia sofisticada ou não nem um reino elevado que esteja isento das mazelas do cotidiano rebaixado.

Mas os artistas estiveram sempre à frente dos estetas, porque não poderiam fazer a sua arte se não a entendessem como o que de fato é – vida. Já vimos que este saber não é necessariamente um saber consciente.

Em meio às contradições sociais, a atividade artística não tem como não estar posicionada. Na *Estética*, Lukács diz que a criação artística é ao mesmo tempo descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida. A arte como crítica da vida é negação da degradação humana sob o capitalismo; enquanto descobrimento do núcleo da vida, é afirmação da humanidade do homem (LUKÁCS, 1972, p. 465). Sendo assim, a obra de arte contera sempre uma tomada de posição que pode converter-se em uma tomada de partido, o que, entretanto, não deve ser confundido com essa ou aquela ideologia do autor, ou literatura de tendência.

A arte é uma ação, propriamente a ação poética, transformadora. Ninguém poderá terminar a leitura de um Manuel Bandeira ou um Graciliano Ramos sem perceber melhor a vida e o mundo, a não ser que também não tenha realmente começado a ler. Em Aristóteles, a ideia de catarse está ligada à de prazer estético: o leitor ou espectador encontrará prazer em perceber a inteligibilidade do que antes aparentava ser um caos, o sofrimento.

Porque o mundo narrado é um mundo de aflições? – perguntamos nós leitores, seguindo o narrador de *A hora da estrela*. A obra de arte responde a essa pergunta, é claro que não de forma científica, mas de modo a tornar visível, evidenciando as conexões subjacentes aos acontecimentos e situações. Não há n' *A hora da estrela* uma resposta unívoca aos sofrimentos dos personagens. O que há é a narrativa, situando o *pathos* no tempo, ordenando a fábula. A poesia no sentido aristotélico é esta operação.

Também não se deve tomar essas proposições como as de um mero racionalismo. As conexões entre os fenômenos não são racionais, mas poéticas, isto é, ordenadas no *mythos*.

Assim, por poesia não se deve entender um estado de texto, mas uma ação, especificamente a ação produtiva - *poiésis*. A ação do poeta (na tradição aristotélica que Lukács recuperou e que está na base da noção de realismo) é a de dar sentido a um conjunto de acontecimentos que, superando o caráter meramente episódico, compõem a unidade do mito. Fundamental aqui é que sem esta ação os acontecimentos ficariam privados de sentido. A poesia é, pois, uma ação de que não se pode prescindir, uma vez que sem ela os personagens, mas também nós leitores, ficaríamos todos reduzidos a joguetes do mero factual.

A contradição fundamental de toda obra de arte está em que ela é sempre parcial por seu conteúdo e sua forma, é sempre um recorte, uma seção da totalidade extensiva, conformada desde um ponto de vista “unilateral” de um concreto meio homogêneo, mas

trazendo consigo a pretensão de apresentar um “mundo”, uma totalidade consumada e cerrada. A superação dessa contradição está no caráter evocador das obras de arte, em seu despertar vivências do mundo, fenômeno no qual o trabalho formal se converte em portador da consciência do gênero humano.

Lukács formula o conceito de meio homogêneo numa linha que vem do Marx dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, especificamente da concepção dos sentidos humanos como históricos. O meio homogêneo não é uma estrutura exclusiva do estético. Está presente na vida cotidiana do homem inteiro, mas ganha uma forma peculiar no reflexo estético, uma intensificação qualitativa. (LUKÁCS, 1972, p. 349)

O meio homogêneo é uma redução na orientação ao mundo externo, a concentração dessa orientação ao vivenciável por um só sentido ou, pelo menos, ao perceptível segundo um aspecto exatamente determinado. (LUKÁCS, 1972, p. 336)

A arte se afasta da imediatez da vida cotidiana, mas para melhor captá-la. Ela reduz o perceptível ao possível em cada meio homogêneo. A redução pode suscitar um reflexo da realidade superior aos que o homem inteiro da cotidianidade consegue ao dirigir-se à realidade com toda a superfície de sua receptividade.

O maior desafio para a estética marxista consiste em pensar as relações dialéticas entre a arte e vida cotidiana. Retirar a arte da cotidianidade, além de ser uma forma de aristocratismo, é ao mesmo tempo o gesto ideológico por excelência.

A práxis capaz de transformar o mundo e fazer dele a pátria do homem não pode prescindir da atividade artística como uma de suas frentes de ação. Mas por outro lado nenhum artista poderá criar a sua arte se não se distanciar, com método, da vida cotidiana. Já as formas mais elevadas do trabalho humano não podem se dar sem mediação. Para construir uma casa, um míssil, um jardim, o trabalhador precisará distanciar-se da imediatez natural e projetar sobre ela o mundo propriamente humano.

O conceito aristotélico de mimese já nos dá esta visão de distanciamento: o artista não imita objetos naturais, mas sim o processo criador da natureza. Ou ainda: o poeta imita a natureza das ações humanas. Pela mimese, o homem, e o homem-artista, instaura um mundo novo, já não simplesmente natural, um mundo humano.

Os conceitos marxistas de trabalho e de forças produtivas vão nessa direção. As forças produtivas, ainda que sejam a chuva, o vento, as águas de um rio ou outro elemento natural, quando apropriados pelos homens e postos a seu serviço, já não são apenas naturais. As forças produtivas não existem na natureza, resultam da ação humana transformadora da natureza. O trabalho é a relação metabólica do homem com a natureza, mas instaura um mundo já não natural.

O conceito de particularidade (*Besonderheit*), que Lukács foi buscar em Hegel e em Goethe, dá-nos a ver este processo de modo ainda mais claro. O particular é o centro mediador entre o singular e o universal, entre a aparência e a essência, o casual ou contingente e o necessário. É o terreno da práxis humana, da ação, da *poiésis*.

A unidade indestrutível de singular e universal se manifesta no personagem e na situação típicos. O universal está no singular, e nisto consiste a qualidade do realismo.

Como particularidade, a linguagem poética cria uma imagem da realidade que é por si mesma um “mundo”. Apresenta ao receptor uma totalidade intensiva, um “corte de vida” artisticamente conformado que é capaz de provocar a evocação estética de um “mundo” e com ele a de completude.

A completude é uma determinação essencial da vida humana e, sendo assim, desempenha um papel importante também na ética. Aí uma ação pode ser o campo da completude humana. Mas na ética se trata de uma autêntica realização da completude, enquanto que na obra de arte é um reflexo da realidade. Em decorrência disso, enquanto na vida prática, na ética, só raramente ocorre uma ação de completude, a obra de arte, pelo contrário, mostra constantemente completudes, tanto em sentido positivo quanto no negativo.

Ao elevar todo esforço humano, todo sentimento, toda relação com a sociedade e a natureza à completude imanente a tudo isso, a obra de arte oferece um modelo (*Vorbild*) ao homem. A consumação, tão infrequente na prática ética, aparece na obra de arte como a existência “natural” dos homens, não uma consumação abstrata, mas como a própria do *hic et nunc* do homem representado em cada caso, como a concreta consumação do homem em seu entorno concreto, ou seja, como consumação de sua particularidade.

A obra propicia uma vivência dos limites que é também a do seu conhecimento possível. Os limites são vivenciados pelos personagens e é a vivência mesma que indica a possibilidade de superação. A obra indica, pois, “uma certa direção da história”¹, “uma determinada direção da história”, ou ainda, as alternativas que o herói, ou o sujeito humano, pode ter pela frente, não como algo que ele simplesmente encontra no mundo dos fatos, mas como resultado de sua própria ação.

Trata-se, pois, de entender como a forma artística traz inscrita em si a história, o movimento histórico, mas também, e mais importante, traz em si a indicação de uma determinada direção da história. (Lukács retoma isso na *Ontologia*. Ver Lukács, 2012, p. 341).

A filosofia de Lukács centrada na categoria de possibilidade opõe-se a toda forma de determinismo. ‘Possibilidade’ e ‘caráter processual da realidade’ são ideias centrais no Lukács tardio, mas já estão presentes nas suas obras desde os anos 30. A arte é para Lukács a ‘memória da humanidade’; é desfeticizadora; como crítica da vida, opõe-se ao estranhamento; como comportamento humano e forma específica de reação ao mundo, só pode ser pensada na sua dimensão ontológica.

Dizemos “uma certa direção” porque a obra de arte, representando seres concretos em situações concretas, não indicará “a direção”, como uma decisão que o artista quisesse imprimir, mas sim as lutas dos homens por superar os limites históricos. Os personagens, assim como os seres históricos reais, lidam com alternativas e sempre precisam proceder a uma escolha entre elas. Daí a posição central que ocupa na estética e na ontologia de Lukács o conceito de possibilidade (*dynamis Vermögen*) que ele recuperou da *Metafísica* de Aristóteles.

O realismo, no sentido lukacsiano, é essa direção para o futuro. (Hans Heinz Holz observa, em uma das entrevistas com Lukács, que “ (...) realismo e não realismo não se referem à realidade refletida hoje, mas à perspectiva do futuro que poderia estar contida nela” (ABENDROTH, HOLZ, KOFLER, 1969, p. 33).

Nenhuma obra de arte é utópica, diz Lukács, porque só pode refletir o existente, não o que ainda não é. Mas no sentido literal, é sim utópica em comparação com o empírico ser-assim.

A história, entretanto, não é uma linha reta em que o futuro está garantido. Antes que a filosofia pudesse colocar os problemas e os perigos das concepções deterministas da

¹. No ensaio “O jovem Hegel. Os novos problemas da pesquisa hegeliana”, Lukács afirma que o movimento da história tem uma certa direção. (LUKÁCS, 2007, p. 90).

história, as artes já o faziam. Na poesia o acaso é incorporado à necessidade e fica livre do frio fatalismo.

A categoria de possibilidade traz consigo a ideia de processo e de transformação histórica. São o cerne dos ensaios dos anos 30, de *O romance histórico* e mais tarde da *Estética* e da *Ontologia*. Em “Tolstoy and the Development of Realism”, por exemplo, Lukács afirma que “The great realists always regard society from the point of a living and moving centre and this centre is present, visibly or invisibly, in every phenomenon.” (LUKÁCS, 2002, p. 145). Quando procura distinguir o realismo do naturalismo, ele caracteriza este último pela produção de uma imobilidade. (LUKÁCS, 2002, p. 170).

Os condicionamentos que em determinado momento impedem a transformação da história resultaram de transformações anteriores. Agora eles são opressivos, obstaculizam o processo de realização da humanidade dos homens. Assim, falar de direção da história, ou direção para o futuro, será também falar da natureza contraditória do progresso. Noutro ensaio dos anos 40, mas só publicado em 1975, “Marxismo o proudhonismo en la historia de la literatura”, Lukács afirma que a própria história colocou a teoria da contradição no centro da reflexão humana. A contradição é aquela que se revelou com a Revolução Francesa entre a burguesia e as classes populares. Estas precisavam e queriam ir além na luta contra a opressão e a exploração, mas a burguesia, que temia esse avanço, retrocedeu e aliou-se com as forças retrógradas do feudalismo e da nobreza, impedindo a realização plena dos próprios ideais da Revolução Francesa.

A contradição é ontológica. O progresso não deve ser visto apenas como avanço do homem: se há de um lado o desenvolvimento das forças produtivas, nesse desenvolvimento há também opressão, crueldade, logro etc., muitas vezes com intensidade crescente (ver LUKÁCS, 2010, p. 247).

A contradição se dá entre o desenvolvimento das forças produtivas e o estranhamento. A própria existência, diz Lukács, o próprio destino adquire um modo de ser estranhado. Estranhamento é a contradição dialética entre desenvolvimento da capacidade e desenvolvimento da personalidade. (LUKÁCS, 2013, p. 588). Ao superar um estranhamento, os homens se colocam novos estranhamentos. O caminho da superação é a convergência entre as tendências filogenéticas e ontogenéticas, ou entre o desenvolvimento do gênero e o do indivíduo. (LUKÁCS, 2010, p. 254). A superação social definitiva do estranhamento só pode se realizar nos atos da vida dos indivíduos, em seu cotidiano. (LUKÁCS, 2010, p. 244).

A literatura (a arte) intensifica o anseio humano por uma generidade autêntica, não estranhada (LUKÁCS, 2010, p. 260). Como atividade social dos homens, não como um comportamento puramente contemplativo, possui um direcionamento imanente permanente contra o estranhamento. Ela formula de modo não teórico esse antagonismo. Basta que ela crie figuras humanas que se movem de modo diferente, na direção contrária à da média normal, em direção ao típico. Em vista disso, o seu campo de ação é bem mais amplo, qualitativamente mais livre do que em qualquer outro modo de expressão. (LUKÁCS, 2013, p. 774) A necessidade do estético é a necessidade de viver um mundo ao mesmo tempo objetivo e adequado às mais profundas exigências do ser homem (do gênero humano). (LUKÁCS, 1972, p. 226)

A poesia é necessária porque representa os obstáculos à transformação da realidade, mas, sobretudo, porque não se reduz a isso: sendo os limites reais e históricos, eles mesmos exigem sua superação. A representação tão somente dos limites faria da obra uma mera cópia

da realidade. Ao mesmo tempo, representar a possibilidade de superação dos limites por si só é inconcebível. Vê-se então como a obra de arte realista diverge do mero naturalismo, no primeiro caso, e das inúmeras formas de subjetivismo, no segundo. A possibilidade é, pois, uma categoria materialista: ela se gera na realidade, não surge do nada. O que a obra representa é, pois, a dialética entre os limites e sua possibilidade de superação.

A formulação lukacsiana da dialética entre os limites e a possibilidade de superá-los, como aparece nas situações representadas esteticamente, como aparece também nas situações históricas vividas pelos indivíduos, povos e nações, remete à oposição entre poesia e história presente na *Poética* de Aristóteles. Lukács afirma que, sendo o primeiro a diferenciar nitidamente a reprodução estética da realidade da imitação da mera singularidade, do mero “aqui e agora” (LUKÁCS, 1970, p. 117), Aristóteles não pôde, contudo, colocar a questão do típico ou particular, ou seja, da indestrutível unidade de singular e universal. Adotando o ponto de vista dialético, Lukács entende que a poesia tem um papel na história, que consiste em tornar visível a essência ocultada pelas aparências da imediatez da vida cotidiana. Daqui surge o conceito de realismo como uma forma de narrativa que evidencia as possibilidades históricas reais: o que pode acontecer emergindo do que acontece.

Qual o papel, então, do acaso na arte e também no mundo objetivo, na história? Se para as ciências, no seu modo desantropomorfizador, o casual ou inerente (tomado como meramente casual) é o conceito limite ou fonte de erro, uma vez que às ciências interessa formular regras gerais, o caso individual ou singular não tem valor cognitivo para as ciências, na arte, pelo contrário, o casual – ou seja: a individualidade dos homens representados, das relações humanas, dos objetos – é o fundamento concreto de toda generalização estética. O casual ou inerente não é um mero acidente. Substância e inerência formam então uma unidade.

Lukács formula assim a questão central a respeito do papel do acaso: até que ponto momentos de casualidade intervêm no funcionamento das leis econômicas? Ele ressalva que é a própria economia que cria o espaço para a intervenção de forças extra-econômicas. Mas a influência da casualidade vai além do modo pelo qual são resolvidos alternativas e conflitos, pois as leis econômicas podem se afirmar pelos mais diversos caminhos. A natureza desses caminhos por sua vez retroage depois sobre a luta de classes.

A inerência, ou acaso, tomada como o que é próprio de um ser, marca a transição gradual, ou a mediação, entre casualidade e determinação.

Para o Marx de *A Ideologia Alemã*, mediação é a relação entre indivíduo e classe na sociedade capitalista. Como consequência da divisão de trabalho, a vida de cada indivíduo é pessoal, mas também está subsumida sob algum ramo do trabalho. O indivíduo pertence a várias comunidades (família, tribo, estamento, classe, nação etc.). Na sociedade capitalista, os homens tomam suas condições de vida como casuais (individuais), mas, sem deixar de serem individuais, essas condições são também coletivas. Todas as forças objetivas da vida se encarnam em pessoas, nas relações de um homem concreto com outro não menos concreto. A situação dialética fundamental é a contraditoriedade, objetivamente fundada, entre a personalidade concreta e o universal. A mediação entre os dois polos é o indivíduo médio classicista.

Assim, a função da categoria de inerência é tornar sensível (perceptível não apenas intelectualmente) a unidade dos homens recolhidos em forma estética: ordenação em grupos

ou conexões sociais, mas sem debilitar a vida individual da personalidade singular e sim a intensificando.

Não se trata de que o meio, como força externa, influa no homem, sim que a existência individual humana participa da mesma ordem de que faz parte o meio.

Contudo, o que é decisivo em arte é que à medida que o artista dá forma a homens ou à coisa humana, aquela situação se inverte: o núcleo humano (a inerência ou o casual) se converte em substância; não é mais o homem que participa da substancialidade objetiva ou é inerente a ela, é ela que aparece como inerente ao ser do homem.

Ao artista cabe então fazer a diferença entre os detalhes puramente casuais e os que apontam mais ou menos claramente para a natureza verdadeira do objeto. Tudo que não é necessário se elimina completamente do mundo da obra de arte.

A obra de arte arranca dos fenômenos da vida sua facticidade, sua casualidade vazia, articula em um todo os fragmentos de realidade conformados e põe os fenômenos representados como componentes orgânicos de uma conexão significativa.

Quando falta a inerência ou ela é substituída por condicionamentos meramente casuais, desaparece a unidade viva da obra e seu poder evocativo se funda.

A filosofia burguesa não pode dar conta da dialética, se fixou numa fetichização polarizada: por um lado, desenvolveu uma concepção puramente causal, mecânica, fatalista da necessidade; por outro uma subespécie de irracionalismo em que se nega ou se põe em dúvida essa classe de necessidade. No primeiro caso, se destroem os limites entre o necessário e o causal, uma vez que, visto abstratamente, todo azar está causalmente condicionado. No segundo caso, se põe em dúvida toda conexão racional entre as coisas.

A literatura não pode propor-se como finalidade eliminar a causalidade, pois isso seria cair em um dos polos da antinomia fetichista. A literatura pretende situar essa categoria no lugar que lhe corresponde.

Retomamos as questões sobre a inteligibilidade dos fenômenos. Diz Lukács que as vinculações entre as ações, as situações, os sentimentos etc. são de caráter causal, mas uma vinculação causal sem hiatos entre os elementos de uma obra literária é suficiente para sua realização como reflexo fiel e evocador da realidade? Decisivo é que entre os fatos literariamente refletidos há uma hierarquia, é nisso que a representação literária vai além da vinculação puramente causal.

A obra resulta do esforço por refigurar fielmente a vida, não nos pormenores ou detalhes tomados de per si, mas no todo em suas conexões. A fidelidade consiste na relação da totalidade da obra à totalidade da vida, o que deve ser considerado nos termos das necessidades de cada gênero poético. As diferenças de gênero se manifestam na maneira como cada um capta concretamente a relação entre necessidade e casualidade. Não se pode produzir a imagem da vida em sua totalidade sem que se mostre evidente sua necessidade. Tampouco se pode realizar essa imagem se não se manifestam as casualidades em cujo caos aparente se impõe a necessidade concreta.

Um critério que apresente a necessidade numa cadeia causal sem lacunas e a casualidade em outra não menos completa deverá ser capaz de precisar as infinitas gradações e transições presentes na realidade e ainda mais efetivamente na arte.

Do ponto de vista formal, a totalidade de cada obra dá o critério, pois toda obra reproduz uma conexão vital concreta. E é o conteúdo que decide o que há de valer como necessário e como casual.

As conexões causais perdem o caráter de mera e nua causalidade. Ou seja: seguem sendo o que são, mas, em consequência de sua função na dinâmica da totalidade, não se encontram mais numa relação antagonista com a necessidade que se manifesta na composição do todo.

Um elemento inicialmente causal pode ganhar valor de necessidade se é capaz de desencadear situações necessárias.

Essas causalidades retiram da necessidade o elemento frio e construído, dão-lhe o calor da proximidade da vida.

Situando-se a causalidade no lugar que lhe corresponde, superam-se as tendências à fetichização. A necessidade das causalidades torna-se compreensível sem precisar recorrer à transcendência ou à mística. Na poesia o acaso é incorporado à necessidade e fica livre do frio fatalismo.

O conhecimento desfetichizador de algo que em sua aparência é uma relação entre coisas o retransforma no que é em si – em uma relação entre homens. O movimento é, pois, duplo: em primeiro lugar é o desmascaramento de uma aparência falseadora, a qual, embora de origem social necessária, deforma a verdadeira essência da realidade; em segundo lugar é a revelação do papel dos homens na história.

Na ciência o primeiro momento é o decisivo. Na arte, é o segundo momento, pois o centro de seu movimento reprodutor no reflexo da realidade é sempre a captação do homem, na sociedade e na natureza. Sendo assim, como já dito, aliás, a obra de arte conterà sempre uma tomada de posição que pode converter-se em uma tomada de partido.

O receptor da obra de arte percebe que pode controlar e modificar as situações. E mesmo quando não pode modificar, pode perceber o “destino”, aparentemente nascido da natureza das coisas, como destino produzido pelos homens, e nele os limites e a possibilidade de sua superação.

Em sua missão desfetichizadora, a arte representa situações de aflição, opressão e submissão, situações de degradação do mundo e da vida. Mas as personagens representadas nessas situações podem perceber as situações como humanas, o que não quer dizer próprias à “condição humana”. E se assim as percebem, percebem também a possibilidade de superá-las.

A longa argumentação leva-nos a afirmar que a poesia é, sim, força propulsora da história. Mas a questão fundamental, que se colocou e se coloca sempre porque amedronta, a questão sobre o que já ocorreu e teima em continuar, teima em se reproduzir, é se os limites podem se impor de tal forma que subtraíam a visibilidade de sua superação. A resposta de Lukács pode parecer despropositadamente positiva no nosso momento histórico. Tudo parece organizado de modo a demonstrar a inevitabilidade do progresso, assim como a positividade do fazer artístico. Uma leitura cuidadosa dos seus escritos teóricos e de crítica histórica, contudo, nos dará outra visão. Lukács fez sua afirmação do Fausto de Goethe de que no princípio está a ação. Convém reformular então a questão, propondo o seguinte: como se chocam ou combinam a “nostalgia do passado” e “as ameaças de futuro”? A resposta cada obra dará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABENDROTH, Wolfgang, HOLZ, Hans Heinz, KOFLER, Leo. *Conversando com Lukács*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1969.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.
- LUKÁCS, György. Las contradicciones del progreso y la literatura. In: _____. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- _____. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.
- _____. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Vol. 2. Barcelona – México: Ediciones Grijalbo, 1972.
- _____. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- _____. *Studies in European Realism*. New York: Howard Fertig, 2002.
- _____. *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- _____. *Introdução a uma estética marxista. Sobre a particularidade como categoria estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.