

---

# Lukács e o cinema<sup>1</sup>

## Lukács and the cinema

---

Livia Cotrim<sup>2</sup>

Doutora em Ciências Sociais pela Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo.  
Professora do Centro Universitário  
Fundação Santo André.

<https://orcid.org/0000-0002-3502-2520>

**Recebido em: 29/01/2020**

**Aceito para publicação em: 26/02/2020**

---

1 Este texto foi escrito como uma apresentação às traduções, então inéditas em português, de dois textos de G. Lukács sobre o cinema: um escrito em 1913, “Reflexões para uma estética do cinema”, e o capítulo “Filme” de A peculiaridade do estético, de 1966. Foi publicado em conjunto com as duas traduções, do primeiro texto, feito por Felipe Marinelli, e do capítulo “Filme”, feito pela autora do presente artigo, Livia Cotrim, no livro Cinema, Educação e Arte, organizado por Rodrigo Chagas.

2 Livia Cotrim faleceu em agosto de 2019. Esta publicação é uma homenagem a ela.

---

## Resumo

Este artigo analisa dois textos de G. Lukács sobre o cinema, separados por um intervalo de cinco décadas: o artigo “Reflexões para uma estética do cinema”, escrito em 1913; e o longo capítulo “Filme” de *A peculiaridade do estético*, escrita na segunda metade dos anos 1950 e publicada em 1963. São examinadas as proximidades e distâncias das duas concepções, marcadas por um mesmo interesse na particularidade dessa nova forma de arte, mas distintas tanto pelo desenvolvimento da própria arte cinematográfica, como pela trajetória intelectual de Lukács, que o levou do idealismo subjetivo ao materialismo e ao marxismo.

**Palavras chave:** G. Lukács. Estética. Cinema. Mimese. Meio homogêneo.

---

## Abstract

*This article analyzes two texts by G. Lukács on cinema, separated by an interval of five decades: the article “Thoughts Towards an Aesthetic of the Cinema”, written in 1913; and the long chapter entitled “Film” in his The Specificity of the Aesthetic, written in the late fifties and published in 1963. We intend to examine the proximity and distances of the two conceptions, marked by one same interest in the particularity of the new art, but distinct by the development of cinematographic art itself, and by Lukács' intellectual trajectory, which led him from subjective idealism to materialism and marxism.*

**Keywords:** G. Lukács. Aesthetics. Film. Mimese. Homogeneous medium.

*Por trás de qualquer atividade artística está a questão: até que ponto é realmente este mundo um mundo do homem, um mundo que ele possa afirmar como mundo próprio, adequado a sua humanidade? (G. Lukács)*

Os dois textos de Georg Lukács sobre o cinema, publicados aqui pela primeira vez em português, pertencem a períodos muito distintos, poderíamos dizer polares, de sua produção teórica. Enquanto o artigo “Reflexões para uma estética do cinema” foi escrito em 1913, “Filme” é um segmento de uma de suas grandes obras da maturidade, a *Estética – I: A Peculiaridade do Estético*<sup>3</sup>, redigida na segunda metade da década de 1950 e publicada em 1963. Nesse meio século, seu pensamento se transformou amplamente, e os dois textos testemunham essas mudanças, bem como a continuidade da preocupação com determinados temas. Como se sabe, Lukács afirmou, sobre sua própria trajetória, que “Minha vida forma uma sequência lógica. Acho que no meu desenvolvimento não há elementos inorgânicos” (LUKÁCS, 1999, p. 83). Entretanto, o tratamento dos temas que permanecem e de tantos outros que afloram se beneficiará de uma apropriação cada vez mais ampla do pensamento marxiano.

Em 1984, Chasin constatava que, “na atualidade, a herança lukácsiana quase não é reclamada”, e frisava que “no processo social de nossos tempos, o ostracismo de Lukács é a pedra angular na ‘construção’ do ostracismo de Marx”<sup>4</sup>. Esse ostracismo atingiu principalmente a obra produzida após a consolidação de sua apropriação do marxismo, ou seja, considerando indicações apresentadas pelo próprio Lukács, a partir da década de 1930, quando, já em Moscou, tomou conhecimento dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. O quanto essa situação se amenizou nos 30 anos que decorreram desde a década de 1980 pode ser avaliado pela inexistência, até o momento, de tradução para o português da *Estética*, assim como de *A Destruição da Razão*<sup>5</sup> e de inúmeros outros textos de Lukács; e só muito recentemente passamos a contar com a tradução de sua outra obra fundamental de maturidade, a *Ontologia do Ser Social* e os *Prolegômenos a uma Ontologia do Ser Social*.<sup>6</sup>

3 Planejada como uma obra em três partes, apenas a primeira delas foi concluída. Com o título *Die Eigenart des Ästhetischen*, essa Parte I da *Estética* foi publicada em 1963, pela editora Luchterhand, em Berlim. Em 1966 foi publicada em Barcelona, com o título *Estética I – La peculiaridad de lo estético*, em quatro volumes, em tradução de Manuel Sacristán, pela Grijalbo. Não há até o momento tradução para o português.

4 Ver J. CHASIN et all. “Tempos de Lukács e Nossos Tempos – socialismo e liberdade. Entrevista com István Mészáros”. In: *Ensaio* nº 13, São Paulo: Ensaio, 1984.

5 *Die Zerstörung der Vernunft* foi escrito entre a Segunda Guerra Mundial e 1952, sendo publicado em 1954; há edição em espanhol: *El Asalto a la Razón*. Barcelona: Grijalbo, 1959.

6 Publicada no original alemão apenas em 1984 pela editora Luchterhand, Berlim, com o título *Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, assim como os *Prolegomena zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, o volume I dessa obra foi traduzido para o italiano em 1976, e os volumes II\* e II\*\* em 1981, pela editora Riuniti (os *Prolegômenos* só foram editados na Itália em 1990, pela editora Guerini e Associati. Em 1979, foram publicados em português, pela Editora Ciências Humanas, os capítulos “Os princípios ontológicos fundamentais de Marx” e “A falsa e a verdadeira ontologia de

Em contrapartida, foram amplamente difundidas suas obras juvenis, em particular *História e Consciência de Classe* e, no campo da estética, a *Teoria do Romance*, consideradas por muitos superiores à obra posterior, alvo de desconsideração ou de crítica. Entretanto, como atestam I. Mészáros e N. Tertulian, as críticas e acusações dirigidas a Lukács por pensadores tão significativos e de posições tão distintas quanto J.-P. Sartre, T. Adorno, I. Deutscher e outros não se baseiam em uma apreciação criteriosa nem das obras, nem das posições políticas assumidas,<sup>7</sup> desconsiderando que “antes de interpretar ou criticar é incontornavelmente necessário compreender e fazer prova de haver compreendido” (CHASIN, 2009, p. 25); e desconsiderando a postura do próprio Lukács, que manteve uma atitude crítica em relação a seus próprios textos e posições e que, em diversos momentos, voltou-se à análise de seu percurso, identificando as ideias que manteve, as que passou a rejeitar, e por que o fez.<sup>8</sup> E nesse processo “foi capaz de renunciar crítica e deliberadamente [...] ao prestígio de obras consagradas [...] que teriam feito, cada um de *per se*, a inconfessa e sempre almejada glória de carreira de qualquer um, inclusive dos melhores e mais respeitáveis” (VAISMAN, 2005, p. 294).

A complexa trajetória intelectual de Lukács foi marcada por diversos pontos de inflexão. Evidentemente, não se trata aqui de retomá-la, mas somente de indicar a que momentos dela pertencem os dois textos aqui publicados.

---

Hegel”, em tradução de Carlos Nelson Coutinho. Desde fins da década de 80, sob a orientação de José Chasin, diversos capítulos da *Ontologia* foram traduzidos, no âmbito de trabalhos de mestrado e doutorado que se debruçaram sobre essa obra. Um dos projetos de Chasin que não conseguiram ver a luz durante sua vida era a publicação integral da obra, bem como dos *Prolegômenos*, redigidos por Lukács posteriormente, e em que altera sua posição e avança na apreensão de diversos problemas centrais. Apenas recentemente foram publicadas em português, pela Editora Boitempo (São Paulo) ambas as obras: os *Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social* em 2010; *Para uma Ontologia do Ser Social I* em 2012 e *Para uma Ontologia do Ser Social II* em 2013. A mesma editora também publicou, em 2011, *O Romance Histórico*. 7 Assim, por exemplo, diz Mészáros na entrevista citada: “mamma mia! quando li o ataque de Adorno...” Foi publicado na Alemanha Ocidental, no *Der Monat*, que era o periódico da CIA, e foi rapidamente reproduzido em órgãos da CIA de outros países, como por exemplo na França (*Preuves*), Inglaterra (*Encounter*) etc. Tratava-se de um ataque feito de uma situação absolutamente segura, sem correr nenhum risco, contra um homem que se encontrava em perigo, na prisão, submetido a um ataque maciço”, e que “não escrevia seus artigos em órgãos oficiais da GPU, da KGB, ou quaisquer outros equivalentes aos da CIA”. Sobre a rejeição de Merleau-Ponty da obra madura de Lukács, afirma que “Só constatei a sua total ignorância sobre a obra lukácsiana. Não sabia nada e nem queria saber” (CHASIN et al., 1984, pp. 20–21). Tertulian, por sua vez, acerca da rejeição a A destruição da razão, afirma que “é preciso observar que esta grande empreitada de estabelecer a genealogia da *Weltanschauung* nazista não se ressentiu do sectarismo político professado pelo autor em 1933. Identificá-la a um processo de tipo “stalinista” seria ignorar sua substância. Os adversários de A destruição da razão – Leszek Kolakowski, David Pide, Arpad Kadarkay, Bedeschi, sem esquecer T. W. Adorno – não conseguiram abalar as bases filosóficas do livro. Pior: eles nem mesmo empreenderam um verdadeiro exame de suas teses fundamentais. [...] Buscaríamos em vão nos adversários do livro uma confrontação com sua argumentação filosófica” (TERTULIAN, 2007, pp. 28–9).

8 Lembra Chasin que a bibliografia de Lukács “é toda ela pontilhada por numerosos escritos autobiográficos. Exemplificando: o diário de 1910–1911, também *Das Gericht* (1913) e ainda *Sobre a Pobreza do Espírito*, da mesma época, e os mais conhecidos, como *Meu Caminho para Marx* (1933), com o *Postscriptum* de 57, o *Prefácio* de 62 à *Teoria do Romance* e o célebre *Prefácio* de 67 a *História e Consciência de Classe* que, de fato, prefacia os escritos do período 1918–1930 na edição das *Werke* pela Luchterhand da RFA” (J. CHASIN. In: LUKÁCS, 1999); e, é claro, o próprio *Pensamento Vivido*, de 1971.

O texto “Reflexões” pertence à primeira fase de sua produção, cuja obra principal é *A alma e as formas*. À época Lukács assumia, sem a questionar, a “tese neokantiana da ‘imanência da consciência’”; e a suspeita que mantinha “frente ao extremado idealismo subjetivo” apenas o levou “a uma aproximação com aquelas escolas filosóficas que queriam resolver esse problema de forma irracionalista, relativista e, até muitas vezes, mística (Windelband–Rickert, Simmel, Dilthey)”. Tendo sido discípulo direto de Simmel, assume *A Filosofia do Dinheiro* “e os escritos sobre o protestantismo de Max Weber” como “modelos para uma ‘sociologia da literatura’” (LUKÁCS, 1988, p. 92). Tais parâmetros marcam os ensaios publicados entre 1907 e 1911.

Segue-se uma crise filosófica, que “foi determinada objetivamente pela manifestação mais intensa das contradições imperialistas e foi precipitada com a eclosão da Guerra Mundial”, crise que desemboca na passagem de Kant a Hegel, do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo, cujo marco é a *Teoria do Romance*, escrita em 1914/15 (LUKÁCS, 1988, p. 93).

Até 1913, a tragédia é o gênero artístico que ocupa lugar central no pensamento lukacsiano (posteriormente, o romance ocupará essa posição). Como mostra Tertulian, em *A alma e as formas* Lukács estabelecia uma clara separação entre a existência cotidiana, desprovida de autenticidade, e a existência essencial, autêntica, presente na tragédia, na qual nada havia de inessencial (2008, p. 34). A tragédia é vista “como a encarnação superlativa da vida essencializada”; no trágico, “a existência corrente, caracterizada pela relatividade, pelo compromisso, pelas possibilidades infinitas de adaptação, é definitivamente suprimida, e o ser humano, forçado a existir no nível de suas possibilidades extremas, no lugar em que tudo se torna unívoco, estável e exemplar” (TERTULIAN, 2008, p. 29). O herói trágico age por motivações essenciais, o que confere a suas ações “o sinete unívoco de atos determinados pelo destino” (TERTULIAN, 2008, p. 30). Ao mesmo tempo, o filósofo húngaro identificava a “dificuldade de um drama autêntico desabrochar nas condições da vida moderna, com seu caráter árido e repugnante” (TERTULIAN, 2008, p. 68).

Em “Reflexões”, Lukács busca apreender a peculiaridade estética do filme, as possibilidades específicas desse gênero artístico de refiguração dos homens e seu mundo, que o delimitam e lhe conferem sua fisionomia própria. À época, o cinema ainda não completara duas décadas de existência, considerando a data oficial de seu surgimento (1895); o primeiro longa-metragem (com 70 minutos de duração) só foi rodado em 1906. Charles Chaplin faria seu primeiro filme no ano seguinte àquele em que Lukács escreve (1914); dois anos depois, W. D. Griffith rodaria *O nascimento de uma nação* (1915); apenas na década de 1920 se desenvolveriam o cinema soviético, o cinema impressionista francês, o expressionista alemão, o surrealismo de Buñuel. E só no final dessa década o cinema deixaria de ser mudo.

Lukács destaca a necessidade de investigar o “real sentido e o valor” do cinema como uma “nova beleza”. E o faz tomando como termo de comparação o teatro, coerentemente com o lugar privilegiado que atribuía então ao drama, estabelecendo as distinções a partir de alguns eixos: a presença viva do ator no teatro e sua ausência no cinema; uma temporalidade quase imóvel no teatro e uma constante mudança no cinema; a centralidade da palavra no teatro, ligada à exposição do destino e da alma humana, e sua ausência no cinema, votado a acolher, em contrapartida, a variedade da vida.

Sobre o teatro, Lukács ressalta a presença do ator diante das pessoas na plateia acima das “palavras e gestos dos atores” ou dos “acontecimentos do drama”. A “presença absoluta” e o presente como tempo próprio do destino<sup>9</sup> se unem, o que intensifica a vida além do que é possível no cotidiano e a eleva à esfera do destino.

No cinema não existe tal presença; os personagens são “apenas movimento e ações das pessoas, mas *não são pessoas*”; tais imagens obtêm uma vida, designada como “fantástica”, diferente da vida do palco; a ausência de presencialidade é identificada com a ausência de destino, de razão, de motivos. Trata-se de uma vida sem perspectiva, “sem medida e sem ordem, sem ser e valor”, em uma palavra, uma “vida sem alma”. Evidencia-se aqui o lugar central ocupado pela “dualidade da existência humana banal, empírica (*das gewöhnliche Leben*) e da vida autêntica (*das lebendige Leben*)” (TERTULIAN, 2008, p. 97).

À presencialidade ou à falta dela ligam-se diferentes temporalidades – no palco, a força do “presente” eterniza os “grandes momentos”, e o fluxo destes não contradiz a permanência, o repouso interno; no cinema, a temporalidade é a do movimento e mudança contínuos. Daí o jovem pensador extraía a diferença dos respectivos princípios de composição: no palco, em que se reduz o empiricamente vivo, tal princípio é a necessidade; no cinema, que só acolhe o empiricamente vivo, o princípio é a possibilidade ilimitada, equivalente à da realidade corrente – nas imagens do cinema, “tudo é igualmente verdadeiro e real”.

Enquanto no teatro cada cena se liga a outra por uma causalidade interna, portanto pela necessidade, no cinema apenas a sucessão das cenas as vincula, de sorte que nada obriga a uma determinada sucessão ao invés de outra. A possibilidade ilimitada, a realidade de todas as imagens, a temporalidade específica, tornam o cinema similar à vida, próximo à natureza, mas sem os limites que a restringem.

A vivacidade do cinema, entretanto, é alcançada às custas da alma; o cinema é o mundo das ações sem motivo e significado, dos acontecimentos, mas não do destino, e por isso mesmo ali não cabe a palavra; o cinema é mudo, pensava Lukács, não por uma deficiência da técnica então disponível, mas por necessidade de seu *principium stilisationis*. A palavra é o veículo da alma e do destino, e o mundo criado pelo cinema é o mundo do corpo, no qual “o ordinário movimento das ruas e mercados” pode receber “um

---

9 Nos termos de Tertulian, “[...] a tragédia estava precisamente definida como um autodespojamento do espírito de toda temporalidade histórica”. (2008, p. 95).

forte humor e uma poesia espontânea”. É um “palco do *repouso* de si mesmo, um lugar do divertimento”, não da “edificação e elevação”. O cinema dá forma “a tudo que pertence à categoria do divertimento”; é o que lhe é próprio, ao contrário do teatro, lugar do drama.

Tal como no teatro não cabe o divertimento, nem a “naturalidade da natureza”, no cinema não cabe o drama, não cabe a expressão da subjetividade humana.

Ao final do texto, Lukács manifesta a esperança de que o cinema, desenvolvendo-se, possa saciar, na forma mais adequada e “realmente artística”, a “ânsia insuperável por divertimento” que eliminou o drama dos palcos teatrais e, assim, possa “espancar até a morte” a “literatura de entretenimento dos palcos”, abrindo caminho para o retorno do drama ao teatro.

Subjacente e permeando a análise encontra-se, pois, a oposição entre “a assim denominada ‘vida’”, em que não é possível “elear tudo à esfera do destino”, e a “intensidade da vida” que alcança essa altitude e só se apresenta no drama. Conectada a esta, a contraposição entre o empírico e o essencial, corpo e alma, objetividade e subjetividade, de maneira que “o mais interior de nossa alma” só pode ser expresso pela palavra, como presente, e na forma de “almas e destinos despidos” do empírico, de movimento e mudança efetivos. Aqui, pois, “A verdadeira vida é sempre irreal (*unwirklich*), sempre impossível para a vida empírica”<sup>10</sup>. Por isso o cinema, representando ações, com personagens que têm movimento, “mas não têm alma”, é necessariamente privado da palavra e exprime, embora artisticamente, apenas a exterioridade, podendo ser por isso leve e divertido.

Em síntese: almas despidas de corpos, no drama, e corpos despojados de almas, no cinema.

\*\*\*

Durante as cinco décadas que separam esse artigo da publicação da *Estética*, o pensamento lukácsiano passou por inflexões extremamente significativas. Conforme o depoimento do próprio autor, a crise de meados da década de 1910 o levou, primeiro, do idealismo subjetivo ao objetivo, ou seja, a Hegel, de que a *Teoria do Romance* é o principal resultado, trazendo já a marca da historicidade, mais precisamente, relacionando a “existência de uma categoria estética e o *devoir* histórico” (TERTULIAN, 2008, p. 36). O

---

<sup>10</sup> LUKÁCS *apud* TERTULIAN, 2008, p. 88. O contexto da citação é a afirmação de que, para o jovem Lukács, “A vida real, empírica, é muitas vezes descrita como uma zona da relatividade, da confusão, no não-essencial”; a esse “desregramento anárquico”, Lukács opunha a *forma*, alcançada “Quando os movimentos da alma perdem seu caráter acidental para receber a marca da essencialidade, quando os atos ditados pela alma humana escapam ao puro empirismo para adquirir a aura do *destino* e quando, enfim, ‘alma’ e ‘destino’ se encontram em convergência ideal, só então se pode falar propriamente de *forma* em arte”.

centro da análise lukácsiana é ocupado pelo romance, entendido como a forma que nasce no momento histórico em que “se produziu uma irremediável cisão entre o mundo objetivo e as aspirações individuais”, isto é, num “mundo deslocado, que caracteriza uma heterogeneidade radical entre exterioridade e interioridade” (TERTULIAN, 2008, p. 35) entre sujeito e objeto, configurando um mundo (o mundo moderno) carente de totalidade. “O jovem Lukács compreende a realidade exterior, objetiva, como inessencial, carente de substância – que para ele, seguindo Hegel, é espiritual – e a existência interior, subjetiva, como plena de substância, mas impossibilitada de se realizar como ação nesse mundo” (COTRIM, A., 2011, p. 575).

Assumindo a caracterização e a condenação fichteana do período como “época da pecaminosidade consumada”, Lukács considerava que “a arte é boa quando se opõe a esse decurso”; identifica nessa oposição a importância do realismo russo, “pois Tolstói e Dostoievski nos ensinaram como na literatura se pode condenar em bloco todo um sistema” (LUKÁCS, 1999, p. 49). Tal concepção envolvia uma posição anticapitalista, de sorte que havia em Lukács “uma mistura que não existia na literatura da época, ou seja, que alguém, hegeliano e representante da ciência do espírito, assumisse ao mesmo tempo uma posição de esquerda e mesmo, dentro de certos limites, revolucionária” (LUKÁCS, 1999, p. 40).

Poucos anos depois, impulsionado pela Revolução Russa, adere ao Partido Comunista<sup>11</sup> e ao marxismo, ingressando neste, porém “carregado dos componentes messiânicos e da devoção pela ética segunda que haviam caracterizado sua etapa anterior” (VEDDA, s/d, p. 8) e sem que essa adesão tenha eliminado as influências do idealismo alemão” (TERTULIAN, 2008, pp. 41 e 45).

O próprio filósofo húngaro indicou as limitações de seu marxismo de então: persistira nele “um subjetivismo ultraesquerdista”, que o “impedia de compreender [...] o aspecto materialista da dialética no seu significado filosófico mais abrangente. O meu livro *História e Consciência de Classe* (1923) mostra muito claramente essa transição. [...] problemas decisivos da dialética foram resolvidos nessa obra de maneira idealista” (LUKÁCS, 1988, p. 94). No Prefácio de 1967 à reedição de *História e Consciência de Classe*, Lukács detalha amplamente tais restrições e, anos depois, indica como “erro ontológico fundamental de todo o livro” reconhecer como ser apenas o ser social, faltando-lhe a “universalidade do marxismo segundo a qual o orgânico provém do inorgânico e a sociedade, por intermédio do trabalho, da natureza orgânica” (LUKÁCS, 1999, p. 78).

---

<sup>11</sup> “As revoluções de [19]17 e [19]18 surpreenderam-me no bojo dessa efervescência ideológica. Em dezembro de 1918, depois de breve hesitação, ingressei no Partido Comunista Húngaro”. (LUKÁCS, 1988, p. 94). Logo em seguida, Lukács, “Como membro do Comitê Central, em 1919, tomava parte ativa na revolução húngara de então, nas posições, alternadamente, de comissário do povo na Instrução Pública da República Húngara, de comissário político do Exército Vermelho Húngaro no *front* e, depois, de militante clandestino notável, em Budapeste, depois que a revolução tinha sido sufocada”. (TERTULIAN, 2008, pp. 38–39).



Esse período de transformação encerra-se, na periodização de Tertulian, com as Teses de Blum, de 1929 (que renderam a Lukács a ameaça de expulsão do PC), nas quais “encontra-se, em germe, a intolerância que Lukács iria manifestar, a partir de então, diante de todo dogmatismo ou todo sectarismo (compreendido aí o programa de uma cultura ‘puramente proletária’) e sua vontade de estabelecer uma ponte durável entre a cultura do passado e a cultura autenticamente democrática ou socialista do presente” (LUKÁCS, 1999, p. 47)<sup>12</sup>

No início da década de 1930, já em Moscou, a leitura dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos* impressionou Lukács pela identificação da *objetividade* como categoria básica do ser e da prioridade da objetivação, induzindo a uma guinada em seu pensamento, que daí em diante manifesta “inflexões pronunciadas à ontologia” (CHASIN, 2009)<sup>13</sup>.

Essa transformação incidirá imediatamente sobre a concepção estética. Enquanto Mehring buscava “completar” o marxismo com a estética kantiana, e Plekhanov com uma estética positivista, Lukács, junto com Lifschitz, deu-se conta, naquele período, de que, sendo o marxismo uma “visão universal do mundo [...] devia haver uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava de Kant nem de nenhum outro”. E completa lembrando que ele e Lifschitz foram “os primeiros a falar de uma estética marxiana específica”, para cujo desenvolvimento seria necessário partir de Marx (LUKÁCS, 1999, pp. 87–88).

As posições desenvolvidas por Lukács a partir de então foram alvo de críticas de sentidos opostos, envolvendo suas posições teóricas e políticas. Conforme Tertulian, “Por uma parte era vilipendiado como “*revisionista*” acusado de ter inventado o conceito de stalinismo, “*uma ficção não-científica*” e de utilizar “*o combate contra o stalinismo*” para proceder a uma revisão do leninismo e, nas circunstâncias de 1956<sup>14</sup>, para “*reunir e desencadear o ataque das forças contrarrevolucionárias*”; de outra parte, acusavam-no de ser “um dócil intérprete das injunções stalinistas, interiorizando-as mesmo ao ponto de as sublimar em seu discurso crítico e filosófico [...]. Mesmo pessoas que tinham admiração e respeito por sua obra consideravam que, durante sua permanência na União Soviética, ele teria se curvado às exigências oficiais” (TERTULIAN, 2007).<sup>15</sup>

12 O próprio Lukács afirma que nas Teses de Blum é vitorioso o realismo húngaro, e se encerra o dualismo entre sectarismo messiânico no plano internacional e realismo político nas questões húngaras (1999, p. 77–78).

13 Outros estudiosos da obra lukácsiana também identificam essa transformação. Celso Frederico denomina a “guinada marxista” (2005) e Miguel Vedda a considera uma “viragem ontológica” (2006). Mas é preciso considerar que só na década de 60 Lukács passou a usar a expressão, vencendo a resistência que nutria ao uso do termo, seja por sua associação ao existencialismo, seja por “não ter se dado conta da possibilidade de uma ontologia em bases materialistas” (VAISMAN, 2007).

14 Lukács foi um dos principais incentivadores do círculo de Petöfi, que começa a se reunir em 1956, e desempenhou um importante papel na sublevação húngara do período. Derrotada a insurreição, Lukács foi deportado para a Romênia.

15 Tertulian cita A. GEDÖ. Zu einigen theoretischen Problemen des ideologischen Klassenkampfes der Gegenwart, no volume Georg Lukács und der Revisionismus, Berlin, Aufbau Verlag 1960, pp. 32–36; e H. KOCH. Theorie und Politik bei Georg Lukács no mesmo volume, p. 135.

No entanto, diversos escritos de Lukács dos anos 30 e 40 envolviam críticas à burocracia e à linha política stalinista.<sup>16</sup> Também no que se refere à filosofia, seu trabalho se opunha à “linha oficial”.<sup>17</sup> Igualmente impropriedade é a acusação de “conformismo estético” às “orientações fundamentais da crítica soviética da época”, acusação que identifica a defesa do realismo<sup>18</sup> e a crítica da vanguarda mantidas por Lukács à “*politização*’ forçada da literatura, praticada pela crítica soviética” (TERTULIAN, 2007, p. 262), embora a ausência de identidade entre tais posições fosse declarada tanto por Lukács, quanto pela crítica oficial soviética e húngara, em diversas ocasiões.<sup>19</sup>

Enquanto os que o acusam de stalinismo se multiplicam, os testemunhos que atestam “a atitude estruturalmente anti-stalinista de Lukács nos anos trinta, são raros”; entre estes, Tertulian (2007) destaca o trabalho pioneiro de Leo Kofler, de 1952, “primeira tentativa de apresentá-lo em uma relação antinômica com o poder stalinista”, e um artigo de Harold Rosenberg, de 1964, que, embora crítico de Lukács, reconhece aquela antinomia.

As posições manifestadas no combate à “arte de tendência”, ao *Proletkult*, e ao naturalismo,<sup>20</sup> e nas polêmicas em torno da arte de vanguarda foram, em linhas gerais, sustentadas nas décadas seguintes. Trabalhos sobre a teoria do realismo, como, entre outros, *Trata-se do realismo!*, *Narrar ou Descrever?*, *A Fisionomia intelectual dos personagens artísticos*, *O romance como epopeia burguesa*; estudos sobre a arte nas obras

16 Não por acaso, no final dessa década e início da seguinte Lukács “estava sendo atacado por Révai e outros elementos do partido”, e “estava muito isolado” na Hungria, ao ponto de que, “em 1951, o boicote foi tão forte que todos os livros de Lukács foram retirados da biblioteca” da universidade em que lecionava. Cf. I. MÉSZÁROS. In CHASIN *et al*, 1984, p. 15.

17 Tertulian afirma que Lukács desenvolveu “um conceito de *universalidade filosófica* do marxismo, que vai-se revelar, pelo seu caráter antirreducionista, um inimigo indubitável para a vulgata stalinista. As virtualidades deste conceito eminentemente *filosófico* do pensamento de Marx iria se realizar plenamente nas grandes obras escritas por Lukács até o fim de sua vida, a *Estética* e a *Ontologia do ser social*, mas as bases desta abordagem aparecem claramente nele desde os inícios dos anos trinta” (TERTULIAN, 2007, pp. 14–15). O próprio Lukács destaca *O Jovem Hegel*, que “evidentemente se opunha a toda a linha oficial, porque Zdanov sustentava que Hegel era um dos críticos românticos da Revolução Francesa”; e *A Destruição da Razão*, que “era contra o dogma segundo o qual a filosofia moderna se fundava exclusivamente na oposição entre materialismo e idealismo”, assumindo “a oposição entre irracionalismo e racionalismo, qualquer que fosse a forma destes, idealista ou materialista” (LUKÁCS, 1999, p. 88). (*Der junge Hegel und die Probleme der Kapitalistischen Gesellschaft* foi escrito em fins de 1938, mas publicado somente em 1948, na Suíça, e em 1954 na RDA; há edição em espanhol: *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona/México: Grijalbo, 1972; não há edição em português.)

18 “[...] uma das ideias favoritas de Lukács, que contraria muita gente: o realismo é um caráter congênito da arte de todos os lugares e de todos os tempos, e não uma simples questão de um estilo entre outros.” (TERTULIAN, 2007, p. 262).

19 Como lembra Mészáros, quando viveu na URSS (entre 1933 e 1945), Lukács participou da Associação dos Escritores e, nela, “fazia oposição ao zdanovismo”, razão pela qual “chegou a ser preso”. E acrescenta que apresentar o abandono das posições defendidas em *História e Consciência de Classe*, como muitos fizeram, “como uma capitulação ao stalinismo [...] é um absurdo”. Cf. I. Mészáros, 1984, pp. 12 e 13.

20 Ver também, a esse respeito, A. COTRIM. *Literatura e realismo em György Lukács*. Rio Grande do Sul: Zouk, 2016.

de Marx e Engels, e inúmeros outros sobre a literatura alemã, francesa e russa<sup>21</sup> testemunham a exercitação, o desdobramento e a ampliação de sua análise estética.<sup>22</sup>

Assim, quando Lukács inicia a redação da *Estética*, o faz apoiado numa já longa exercitação da análise estética desenvolvida a partir da apropriação cada vez mais ampla do pensamento marxiano, que resulta na acentuação da tendência à ontologia. Embora o termo só venha a ser utilizado mais tarde, “há claros indícios que tornam factível a hipótese de que, em termos lógicos, os problemas ontológicos já estavam presentes” (VAISMAN, 2007)<sup>23</sup> na *Estética*. Essa posição, e em seguida a assunção da ontologia a partir do reconhecimento do caráter ontológico do pensamento de Marx (de que Lukács foi o pioneiro), aumentou ainda mais a “imensa solidão teórica a que esteve constringido seu trabalho” (VAISMAN, 2005, p. 294).

O segmento intitulado “Filme” é o item V do capítulo 14: “Questões Liminares da Mimese Estética” da *Estética*. A análise do filme aqui apresentada se beneficia tanto das inflexões sofridas pelo pensamento do autor quanto do desenvolvimento do cinema nas cinco décadas que o separam do artigo de 1913. Podemos identificar nesse segmento uma ampla gama de categorias e de temas que perpassam toda a obra. Vale, então, pontuar algumas delas.

Antes de mais nada, preside o exame do cinema, forma artística relativamente recente, o mesmo pressuposto de toda análise estética lukácsiana de maturidade<sup>24</sup>: o de que há obras de arte, de sorte que a análise deve partir da própria obra.<sup>25</sup> Isso significa, de uma parte, não tomar a apreciação subjetiva como ponto de partida para a apreensão da obra, e, de outra, reconhecer que a essência do estético não é “algo originário e unitário desde o primeiro momento”. O processo da hominização do homem pelo trabalho permite entender e demonstrar ambos esses aspectos. Remetendo à explicação marxiana de que

21 Uma relação detalhada da produção lukácsiana entre 1931 e 1942 encontra-se na dissertação de mestrado de Ana Cotrim, *O realismo nos escritos de Lukács nos anos 30: a centralidade da ação* (2010). Disponível em <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27042010-140634/pt-br.php>.

22 Entre as produções da década de 1930, Tertulian destaca *O Romance Histórico*, considerando que esse livro “inaugura um novo tipo de leitura e de interpretação de obras literárias, de um modo sistemático”, leitura na qual, em contraposição ao sociologismo vulgar e apoiado no exame de “quase um século e meio de evolução de uma forma literária”, Lukács demonstra a “estreita conjunção entre a autenticidade histórica (tomada em um sentido substancial e não no sentido de exatidão documentária) e o grau de valor estético das obras” (TERTULIAN, 2008, pp. 186 e 172). Escrito entre 1936–1937, esse livro foi publicado inicialmente em capítulos na revista russa *Literaturni Kritik*. A primeira edição alemã data de 1955. Há edição em português: *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

23 Vale, entretanto, lembrar que, como mostrou Chasin, nessa obra também se manifesta ainda a excessiva aproximação de Marx a Hegel. Cf. CHASIN, 2009, especialmente cap. IV.

24 E que, em alguma medida, está presente mesmo no texto de 1913: quando Lukács critica aqueles que analisam o cinema pedagógica ou economicamente, mas não esteticamente, não considerando que há uma “*beleza nova*”.

25 A avaliação da passagem do filme mudo ao sonoro é indicativo desse critério, assim como a impossibilidade de estabelecer regras gerais, a necessidade de “análises concretas de sucessos e fracassos concretos” para “determinar as possibilidades e limitações” dessa forma artística.

“é apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana” que nasce “a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva” (MARX, 2004, p. 110), Lukács indica que, quanto à estética, e diferentemente da ciência, “não só a receptividade, mas inclusive os objetos mesmos são produtos da evolução social”, de sorte que, no caso da arte, “não pode existir qualquer objeto sem sujeito” (LUKÁCS, 1966, pp. 238 e 240). Ao recusar uma suposta capacidade artística pré-existente, Lukács assume que a arte, como campo geral, é resultado da criação de cada obra de arte e de cada forma artística específica: “na realidade estética imediata só há artes particulares, e inclusive somente obras de arte individuais, cuja comunidade estética só é captável conceitualmente, não de um modo imediatamente artístico” (LUKÁCS, 1966, p. 249).

O reconhecimento da arte como mimese antropomorfizadora liga-se a uma avaliação de sua função social e das múltiplas relações entre arte e vida cotidiana bastante distinta da apresentada em 1913, e, de outra parte, fundamenta a crítica ao naturalismo presente também nesse segmento.

Inserindo-se em uma tradição que remonta a Aristóteles, para Lukács a arte é uma forma de apropriação do mundo pelos homens, por isso mimética, forma sócio-historicamente desenvolvida, cuja peculiaridade responde a necessidades humanas diferentes das que outras formas de apropriação do mundo buscam satisfazer.

O ponto de partida é o reconhecimento, acompanhando Marx, da existência objetiva do mundo e, nele, dos homens como indivíduos igualmente objetivos e ativos. O caráter genérico do homem e a relação entre individualidade e genericidade, as diferentes formas de apreensão e reprodução do mundo, entre as quais se situa a arte, encontram sua raiz na forma específica da atividade humana, o trabalho, no qual nasce a relação entre sujeito e objeto. Apenas no curso do desenvolvimento do trabalho “um ser vivo se desprende da natureza, *se destacou laboriosamente* dela, no sentido literal desse advérbio; pela primeira vez, um ser vivo, o homem, se contrapõe como sujeito ativo a toda a natureza. Antes de que o homem chegue a ser para si mesmo *sujeito*, a natureza se lhe converteu em *objeto*. Uma coisa natural só chega a ser objeto por se converter em objeto ou instrumento do trabalho”; não pode haver uma relação sujeito-objeto em “nenhum intercâmbio natural imediato”, e sim somente “no intercâmbio *mediado*, no processo de trabalho” (FISCHER, apud LUKÁCS, 1966, pp. 88-89).

Tal intercâmbio, mediado por uma atividade sensível cujo resultado já existia antes idealmente na representação do trabalhador, possibilita e pressupõe “certo grau de reflexo correto da realidade objetiva na consciência do homem” (LUKÁCS, 1966, p. 40).

Essa forma peculiar da atividade – característica da objetividade autoposta humana – media a relação entre objetividade e subjetividade, capacitando os indivíduos a produzir o mundo humano em suas duas faces: a objetividade externa aos indivíduos é subjetividade objetivada, dação de forma humana (presente antes na subjetividade) à

natureza; e a subjetividade de cada um é resultado da apropriação das capacidades produzidas na e pela atividade prática.

É onde assenta a produção simultânea de sentidos humanos para os objetos, e de objetos humanos para os sentidos, ambos resultados da história, portanto sociais.

Esse processo social de produção de capacidades humanas, incluídas as relações dos homens entre si, produz a individualidade, que não se confunde com a mera singularidade dos exemplares do gênero, embora a tenha como ponto de partida. Assim como não são abstrações fixas e opostas, também não há identidade imediata entre indivíduo e gênero, pois este não é mais generidade muda.<sup>26</sup> Cada um, ao exercer o trabalho, produz material e espiritualmente para o gênero, objetivando capacidades subjetivas só desenvolvidas no interior de cooperação com os demais, portanto genéricas. Assim, o objeto (e as relações sociais) produzido contém generidade humana, é parte do gênero humano, e como tal é apropriável pelos demais indivíduos. Mas cada qual se apropria de cada objeto, relação ou capacidade, sintetiza-o com as demais já incorporadas, e atua novamente com essa nova configuração de modo *sui generis*. Assim, a irrepetibilidade, característica do indivíduo, não se identifica com a irreduzibilidade ao gênero; ao contrário disso, “a individualidade é síntese máxima da produção social, em outros termos – a sociabilidade se realiza e se confirma na individualidade – e pela qualidade desta pode ser avaliada” (CHASIN, 1999, p. 59).

No processo infinito de autoprodução humana,<sup>27</sup> a consciência desempenha um duplo papel: receptivo, reproduzindo o mundo existente; e projetivo, elaborando novas formas, novos objetos, novas capacidades, novas relações sociais, isto é: novos homens.

Tal como a projeção de um objeto novo se faz a partir da refiguração mental das potencialidades efetivas de coisas e relações preexistentes, também a projeção de novas formas de existência humana, individual e social, se faz a partir da refiguração de potencialidades humanas preexistentes.

A arte se constitui como uma das formas criadas pelos homens, no decurso do processo histórico, de apropriação do mundo, portanto também forma criadora de mundo, já que, pela produção dos objetos artísticos e dos sentidos adequados a eles, os homens produzem a si mesmos e projetam, na forma particular da apropriação artística de mundo, o que poderia ser.

A análise do processo de trabalho, superando a contraposição, de que padeciam os escritos lukácsianos de juventude, entre sujeito e objeto, exterior e interior, permite

---

26 Nos termos de Marx: “O indivíduo é o ser social. Sua manifestação de vida [...] é, por isso, uma externalização e confirmação de vida social. A vida individual e a vida genérica do homem não são diversas, por mais que também – e isto necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais particular ou mais universal da vida genérica, ou quanto mais a vida genérica seja uma vida individual mais particular ou universal” (2004, p. 107).

27 Lembrando, mais uma vez, os termos marxianos: “a história social dos homens nunca é senão a história do seu desenvolvimento individual” (MARX. Carta a P. Annenkov, de 28/12/1846, cf. bibliografia).

identificar que tanto a ciência quanto a arte têm sua gênese em problemas postos pela vida cotidiana, para cuja solução as formas imediatas de apreensão do mundo próprias dessa esfera são insuficientes. A fim de poderem responder àquelas demandas, precisam se diferenciar dos modos de pensar próprios do cotidiano, constituindo-se em esferas relativamente autônomas, que voltam depois ao cotidiano, transformam e enriquecem-no. Ao superar a conexão imediata entre teoria e prática, o pensamento humano descobre e introduz “mediações entre uma situação previsível e a melhor forma de atuar nela” (LUKÁCS, 1966, p. 45), entre o pensamento, agora teórico, e a prática. A ruptura daquela conexão imediata tem por finalidade buscar determinações, conexões, relações, etc. não imediatamente dadas à percepção, mas existentes na realidade objetiva, isto é, trata-se de ir além da aparência para buscar a essência dessa realidade. Assim, a ciência e a arte “são formas de reflexo que se constituíram e diferenciaram [...] no curso da evolução histórica, e que têm na vida real seu fundamento e sua consumação última” (LUKÁCS, 1966, p. 34).

Ciência e arte são ambas miméticas, apreendem um mesmo conteúdo, conformado pelas mesmas categorias, já que a realidade é única e unitária, e ambas são generalizadoras. Fazem-no, entretanto, sob diferentes formas, e “Sua peculiaridade se constitui precisamente na direção que exige o cumprimento [...] de sua função social” (LUKÁCS, 1966, p. 34). Estas formas são mencionadas já no início do segmento sobre o filme, em que a dupla mimese que o caracteriza remete à distinção entre reflexo desantropomorfizador, próprio da ciência, e antropomorfizador, característico da arte. Trata-se de uma distinção central no pensamento lukácsiano, em particular em sua estética.

Enquanto o pensamento cotidiano, bem como a religião,<sup>28</sup> tende à antropomorfização, a ciência busca a desantropomorfização do objeto (livrando seu em-si dos acréscimos da antropomorfização) e do sujeito (tornado crítico de suas intuições, representações e conceitos), e necessita superar o materialismo espontâneo da vida cotidiana pelo materialismo filosófico, isto é, pela consciência da independência do mundo externo.

---

28 Não cabe aqui desenvolver esse tema, mas vale indicar que Lukács entende a magia como tentativa inicial de submeter aos homens as forças desconhecidas da natureza, tentativa marcada por um nível ainda baixo de generalização; esta é alcançada por meio da analogia, de sorte que a “ultrapassagem da magia se produz em sentido idealista, segundo a tendência a uma personificação das forças desconhecidas, por analogia com o modelo do processo de trabalho: em uma palavra, no sentido do animismo e da religião”. A linha de continuidade entre magia, animismo e religião é a “constante intensificação e a ampliação do subjetivismo na concepção do mundo, a crescente antropomorfização das forças ativas na natureza e na história, a tendência a aplicar à vida inteira essa concepção e os mandamentos que se seguem dela”. E mais adiante: “A partir do momento em que a generalização antropomorfizadora põe um demiurgo do mundo, consumou-se a absolutização da transcendência. [...] Entre o Criador e a Criação se desenvolve paulatinamente uma hierarquia na qual o primeiro recebe uma superioridade qualitativa absoluta sobre a segunda” (LUKÁCS, 1966, respectivamente pp. 107, 118 e 126).

Diferentemente da ciência, explica o filósofo húngaro, o reflexo artístico é também, como o religioso, antropomórfico. Tal ponto de contato indica que satisfazem “necessidades de natureza análoga”, embora o façam “por procedimentos contrapostos, razão pela qual conteúdos e formas [...] assumem uma tendência a se contrapor”. Tomadas de modo geral, tais necessidades são “a figuração de um mundo adequado ao homem, subjetiva e objetivamente, no mais alto sentido” (LUKÁCS, 1966, p. 144). Entretanto, além da presença do subjetivismo na concepção do mundo, as religiões pretendem sempre que os produtos de seu reflexo não sejam o que são – refigurações do mundo objetivo –, mas sim que sejam realidades absolutas, “na forma de mitos que representam essa essencialidade típica como acontecimento de um passado arcaico, ou do além” (LUKÁCS, 1966, p. 141). De sorte que, “No momento em que se retira ou apaga também essa pretensão, a religião deixou de existir como tal” (LUKÁCS, 1966, p. 143).

A diferença central que permitirá à arte refletir objetivamente a realidade é que esta aspira a somente reproduzir de modo antropomórfico e antropocêntrico o aquém, recusando toda transcendência. Este é o ponto de contato entre a arte e a ciência, cujo reflexo desantropomorfizador também não conhece qualquer transcendência. Ciência e arte são, pois, apreendidas por Lukács como formas de apropriação do mundo distintas, porém igualmente necessárias ao processo de humanização do homem, satisfazendo cada uma necessidades específicas. Não se contrapõem, pois, uma à outra, mas ambas se contrapõem à religião.

Nos termos de Tertulian, “A ideia de ‘antropomorfização’ do mundo pela arte [...] não será jamais dissociada [...] da ideia de *mimeses*, de *reflexo* do mundo objetivo” (TERTULIAN, 2008, p. 163).

O objeto da refiguração artística é a sociedade em seu intercâmbio com a natureza, ou seja, “a realidade independente da consciência, porém na qual o homem está sempre presente, como objeto e como sujeito”. O caráter antropomórfico da mimese artística, na qual “o captado como essência não perde em nenhum momento seus traços humanos; [...] o essencial se capta e condensa sempre segundo caracteres e destinos humanos típicos” (LUKÁCS, 1966, p. 141); caracteriza sua forma peculiar de dominar a realidade, sempre em relação com o homem, de sorte que a “generalização estética é elevação da individualidade ao típico”, de modo a expressar “sua totalidade intensiva só através de mediações, postas em movimento pela imediatez estética evocadora”.

O reflexo estético “aponta para o destino da espécie humana, mas não a separa dos indivíduos que a constituem; mostra humanidade na forma de indivíduos e destinos singulares”.

Na generalização artística, o que é conformado “se liberta da individualidade meramente particular [...], mas sem perder o caráter da vivencialidade individual e imediata”, e sim fortalecendo esse traço, de sorte que, “preservando a individualidade no objeto e em sua recepção, sublinha o genérico e supera desse modo a mera

particularidade”. Para isso, deve selecionar o essencial, assim como tomar posição a respeito do objeto, sem que isso signifique “acréscimo subjetivista à reprodução objetiva”. Assim esclarece “a referencialidade do objeto à sociedade e ao intercâmbio com a natureza”. A autoconsciência também se eleva do meramente cotidiano e adquire generalidade, mas uma “generalidade sensível e manifesta do homem inteiro, conscientemente baseada em um princípio antropomorfizador” (LUKÁCS, 1966, pp. 255–56).

Uma vez que a arte é apropriação de um mundo objetivo independente da consciência, só é possível essa generalização, essa universalização do indivíduo, porque este é ser genérico, porque é nele que estão contidas as possibilidades humanas.

Nos termos de Tertulian: “O sistema final da estética, contudo, estabelecerá um elo estreito entre a realização imanente do equilíbrio do sujeito e do objeto num mundo autárquico da obra de arte e a relação que une subjetividade artística e desenvolvimento da humanidade a uma etapa histórica e social dada”. A mimese estética não se confunde com a cópia direta ou imediata da realidade tal como é imediatamente dada à percepção,<sup>29</sup> embora, dado seu caráter antropomórfico, seu resultado deva se apresentar como um mundo imediatamente sensível. Deve, de fato, ser criada uma segunda imediaticidade, alcançada pelos meios próprios a cada uma das formas artísticas, mas que envolve sempre uma escolha, apoiada na identificação do que é essencial, um rearranjo que permita explicitar, sob a forma de sensibilidade imediata – antropomórfica – a essência dos homens e seu mundo, na qual se incluem as possibilidades, o que pode vir a ser, já que esta é uma determinação central do ser social decorrente do trabalho: ser aberto, que se rege pelas potencialidades de futuro. Por isso, o reflexo estético “contém inseparavelmente o momento de tomada positiva ou negativa de posição a respeito do objeto esteticamente refletido”, sem que se trate de “um elemento de subjetivismo na arte ou acréscimo subjetivista à reprodução objetiva da realidade” (LUKÁCS, 1966, p. 260).

Trata-se, pois, de evocar as possibilidades humanas efetivamente presentes na situação e nos homens refigurados.

A segunda imediaticidade assim alcançada expõe, sob forma sensível e antropomórfica, o mundo humano como produto das ações dos homens, dissolve a aparente naturalidade e eternidade que as relações sociais apresentam no reflexo cotidiano, explicita o vínculo entre a subjetividade e os acontecimentos objetivos, e a genericidade de cada um – desfetichiza, portanto; dissolve a aparente impotência dos

---

29 “A originalidade do pensamento estético ao qual chegou Lukács reside justamente no modo como é desvelada a importância excepcional do momento da objetividade no devir do ato de criação, sem alterar ou diminuir, no que quer que seja, a tese que coloca no centro da finalidade do referido ato de criação o reforço e a expansão ilimitados da subjetividade humana. É o sentido exato que convém conceder a seu conceito fundamental de *mimesis*.” (TERTULIAN, 2008, p. 258).



indivíduos confrontados com a igualmente aparente onipotência do mundo externo a eles. Desfetichizar: essa é a missão social da arte sobre a qual Lukács reiteradamente insiste.

\*\*\*

A criação da segunda imediaticidade, que constitui a mimese estética propriamente dita, é tarefa de todas as formas artísticas, mas Lukács mostra que, enquanto algumas dessas formas a obtêm como mimese direta da realidade objetiva, outras só a alcançam por meio da mimese de uma outra mimese, não estética, anteriormente realizada. É por ser um caso de “dupla mimese” que Lukács aborda o cinema, embora este não tenha sido objeto privilegiado pelo filósofo húngaro, ao contrário da literatura. A investigação da dupla mimese trará à tona também a proximidade ao cotidiano da segunda imediaticidade obtida no reflexo cinematográfico e as possibilidades e limites que decorrem da especificidade de seu meio homogêneo visual. Como veremos, há um elo de continuidade com algumas das observações presentes no texto de 1913, ainda que no interior de conexões diferentes.

Na origem do filme está, pois, uma primeira mimese, não estética, desantropomorfizadora, dada pela fotografia. O passo que permite transitar para a configuração antropomórfica depende do emprego estético da técnica cinematográfica. Conforme Lukács, a dependência em que se encontra o filme das possibilidades técnicas desenvolvidas sob o capitalismo facilita a identificação, “de modo inadmissível”, de tais possibilidades com seu emprego estético; falsa identificação que é ainda mais facilmente realizada pelo fato de que a primeira mimese, desantropomorfizadora, é também visual; a transposição desta para a mimese propriamente estética implica antropomorfizar a imagem fotográfica, aproximá-la das “formas aparentiais do cotidiano”, com o que se cria o “meio homogêneo, a ‘linguagem’ artística do filme”, que não se reduz àquelas técnicas.

A expressão “meio homogêneo” refere-se, pois, à homogeneização da matéria da criação artística “no campo de um *sentido* ou de um *meio* determinado” (TERTULIAN, 2008, p. 273). Nos termos de Lukács, além de se orientar a um objeto particular, “toda arte [...] reflete a realidade objetiva exclusivamente em seu próprio meio (palavra, visualidade etc.)”, ainda que afluam a ele “conteúdos da realidade total, que se elaboram nele artisticamente de acordo com suas próprias leis” (LUKÁCS, 1966, p. 249). Desse modo, o filósofo húngaro vê o processo de criação artística “como a redução e a focalização do conjunto das experiências subjetivas no ponto de mira de uma emoção fundamental e de um sentido determinado” (LUKÁCS, 1966, p. 275), tendo em mira produzir uma “intensificação da experiência do mundo”. Uma vez que não há “autonomia absoluta no funcionamento dos sentidos humanos”, Lukács entende que aquela redução, “longe de significar um

empobrecimento do campo espiritual, traduz-se por seu extraordinário reforço e amplificação”, intensificando e enriquecendo a percepção. Tertulian considera esta uma das “ideias mais originais da estética de Lukács”, que “caracteriza esse duplo processo de eclosão da imanência sensível e da elaboração em seu interior de um mundo *sui generis* como a necessária passagem da experiência heteróclita e disparatada do homem da vida cotidiana (*der ganze Mensch*) ao homem em sua plenitude, com todas suas pulsões e faculdades mobilizadas e condensadas, da subjetividade estética (o que denomina *der Mensch ganz*)” (LUKÁCS, 1966, p. 276).

É a especificidade desse meio homogêneo, dessa “linguagem” – a visualidade móvel –, que é objeto da análise de Lukács. É nesse âmbito que o papel do ator no cinema é tratado, bem como o papel desempenhado pelo som, seja a música, seja a linguagem, num meio homogêneo essencialmente visual.

Como já foi dito acima, no filme a segunda imediaticidade só é alcançada por uma segunda mimese, realizada pelo tratamento estético das imagens produzidas por uma primeira mimese desantropomorfizadora. Tal tratamento é possibilitado por um conjunto de equipamentos e técnicas. É em torno dessa questão que gira a polêmica esboçada por Lukács com W. Benjamin sobre o papel do ator. De um lado, Lukács busca aqui, como já o fizera nas “Reflexões”, resguardar teatro e cinema como formas de arte cuja especificidade é preciso identificar: se em 1913 se contrapunha aos que entendiam que o cinema poderia abolir o teatro ao registrar somente as representações perfeitas, desconsiderando a importância da presença imediata do ator, na *Estética* se opõe à suposição contrária, de que o fato de o ator não ser “uma realidade humana imediatamente presente” retiraria ao cinema seu caráter artístico. O emprego estético das técnicas cinematográficas, ao invés de retirar ao resultado caráter artístico, é o recurso que permite dar o salto da cópia imediata do mundo para a configuração artística, para a segunda imediaticidade, escolhendo, hierarquizando etc. as imagens resultantes da primeira mimese fotográfica. Conforme Lukács, é preciso distinguir a técnica, gerada no interior do capitalismo, modo de produção hostil à arte, e seu emprego estético; aqui é afluído um problema mais geral: não são as forças produtivas desenvolvidas, a tecnologia, que hostilizam a arte e os homens, mas o caráter social que assumem no interior de relações sociais determinadas. A luta anticapitalista não se identifica ou confunde com uma luta contra o desenvolvimento das forças produtivas ou da tecnologia.

Lukács acrescenta outra diferença quanto ao papel do ator no teatro e no cinema. O grande ator de teatro dá vida a diferentes personagens literariamente preexistentes, pois o drama é uma mimese autônoma, com um meio homogêneo próprio. Já no cinema, o roteiro, embora independente de quaisquer gêneros literários, não constitui uma forma autônoma, por mais relevante que seja para o resultado final do filme. Nesse sentido, no cinema o personagem é criado pelo trabalho interpretativo do ator, que assim “se torna algo definitivo”, criando em cada caso um tipo, “revelado sensivelmente pela personalidade

do ator”. Isto é, “determinados atores individuais” se tornam tipos em escala mundial. Lukács elogia a personalidade artística de Charles Chaplin por este ter tornado sensível, “em sua existência corporal”, seus gestos e mímica, um típico comportamento “do homem da multidão diante do capitalismo atual”, levando, assim, ao auge o que o filósofo húngaro considera uma tendência característica do papel do ator no filme.

A segunda imediaticidade alcançada pelo filme, que o aproxima da “percepção visual da vida cotidiana”, tem por centro a impressão de autenticidade característica da fotografia, que “configura a realidade de modo mecanicamente fiel, originalmente desantropomorfizador”. É essa autenticidade, conservada na segunda mimese, apesar de inserida em conexões novas, a responsável pela “afinidade profunda e plena de consequências entre cotidiano e filme”, afinidade marcada pela mobilidade que caracteriza sua visualidade peculiar.

Como arte visual, diz Lukács, o filme só pode dar forma ao exterior dos homens e suas relações, porém aquela afinidade com o cotidiano o impede de exprimir o interior, a subjetividade humana, “sob a forma de uma objetividade indeterminada”, compele-o a reduzir tal indeterminação, para o que deverá se valer de formas heterogêneas de configuração da realidade, quais sejam, os sons: ruídos, música e palavras.

Diferentemente do que afirmara em 1913, não mais considera a mudez do filme uma característica necessária dessa forma artística, já que, tal como outras artes visuais (plásticas) ou auditivas (música), também o filme é capaz de expressar a interioridade humana. Sua especificidade, entretanto, separa-o, nesse ponto, não somente das artes que têm a palavra por meio homogêneo, como também das que têm a visualidade ou a audição como tal meio.

Segundo Lukács, as outras artes visuais e as auditivas podem alcançar grande altura na expressão da interioridade, da subjetividade dos homens porque podem manter tal expressão sob a forma da objetividade indeterminada; e a literatura o faz, alcançando também as mesmas culminâncias, sob a forma da objetividade determinada. Em todos esses casos, desempenha papel fundamental a distância que a segunda imediaticidade, a imediaticidade artística, guarda da imediaticidade cotidiana.

O filme, graças à peculiaridade de sua dupla mimese, alcança uma segunda imediaticidade artística que deve se reaproximar da imediaticidade cotidiana muito mais do que é possível e lícito nas outras artes. Para isso, é preciso reduzir a indeterminação, para o que o filme buscou recorrer com “meios que lhe pudessem ser inerentes como obra de arte com maior imanência estética”, e este meio foi a incorporação do áudio na forma de sons produzidos durante a ação, inclusive a linguagem (o diálogo), e de música.

Lukács conclui que essa proximidade à vida impede o filme de manter a objetividade indeterminada que permite às artes plásticas e à música alcançar seus cumes, sem que lhe seja possível chegar a eles pela vida da objetividade determinada, própria da literatura,

pois no filme a palavra seria sempre apenas acompanhamento da visualidade, e não parte de seu meio homogêneo próprio.<sup>30</sup>

Aqui aparece um elo de continuidade com o artigo de 1913, pois, embora não mais recuse ao filme a expressão da subjetividade humana, Lukács entende que ele deve renunciar à expressão da “mais elevada vida espiritual do homem”. No entanto, nem por isso o cinema deixa de se configurar como uma forma de arte, podendo alcançar a condição de grande arte popular, graças às mesmas características que lhe põem aquela restrição.

A aproximação à vida cotidiana permite incluir todo o entorno do homem – natureza inorgânica, orgânica e o mundo social – de uma forma peculiar distinta daquela pela qual tais elementos são, ao menos em parte, incluídos nas outras artes. O esclarecimento dessa distinção remete aos problemas do desenvolvimento da individualidade e do gênero humanos, ao núcleo da mimese estética, e à contraposição ao naturalismo, que Lukács mantém também aqui.

Sendo a mimese estética antropomórfica, nela a relação entre “a individualidade concreta e a respectiva formação social [...] se torna o momento predominante”, uma vez que “o recuo das barreiras naturais” produz uma essência humana histórico-social, um gênero não mais mudo, que ultrapassa a generidade natural. Em função disso, todos os objetos, naturais ou sociais, são configurados nas distintas artes, inclusive visuais, já relacionados, “pela essência de sua objetividade, com o homem (com a autoconsciência do gênero humano presente em cada caso)”.

Nesse ponto Lukács identifica outra especificidade do filme: este inclui de modo muito mais amplo o entorno social e natural do homem, mas o faz “não a partir do homem como centro, mas sim exatamente como costuma aparecer de fato, como é percebido pelo homem do cotidiano: como intercâmbio entre muitos fatores igualmente reais”. É o que abre ao filme as mais amplas possibilidades para figurar de modo autônomo seres que, em outras formas artísticas, só podem ser plasmados em sua relação com o homem enquanto centro configurativo.

Essa ampliação de possibilidades e sua forma particular não abolem, entretanto, a segunda imediaticidade, a mimese propriamente estética; ao contrário, “a transformação do homem inteiro do cotidiano no homem inteiramente orientado ao próprio mundo do meio homogêneo” está igualmente presente, “senão o filme não poderia ser arte autêntica”.

Também no filme, pois, não é artisticamente possível o naturalismo, que, recusando a seleção e a hierarquização, nivelando todo o existente, torna impossível a apreensão do essencial, sua expressão na imediatez da evocação estética, e a desfetichização;<sup>31</sup> também

---

30 Essa questão aparece também na análise da música, em que a palavra seria igualmente acompanhamento da sonoridade. Os estudos de Ibaney Chasin sobre a música como mimese da palavra contraditam essa posição. Ver *Música Serva d'Alma*, cf. bibliografia.

31 Lukács “dá uma atenção particular à ideia de que a *mimesis* assumiu, desde o início, um caráter antinaturalista; a incorporação da essência na fenomenalidade das representações era ditada pela função evocativa da *mimesis*, função

aqui o naturalismo destrói a arte, já que seu “sentido artístico–filosófico [...] consiste em que a essência aparential empalidece ou mesmo desaparece totalmente sob uma aparência fixada em sua pura imediaticidade”. O naturalismo inviabiliza, assim, a missão desfetichizadora da arte, impedindo a dissolução da fixidez aparente do mundo em processos sociais e a evidenciação, sob forma sensível imediata, de sua essência e das possibilidades genéricas dos homens. Entretanto, além da aparente justificativa do naturalismo oferecida pela proximidade do filme à vida, também se desenvolvem, tal como na arte dramática e na literatura, tendências naturalistas decorrente do modo mesmo como se busca o afastamento do nível do cotidiano; assim, exemplifica Lukács, a montagem, ao invés de ser tratada como meio técnico para uma elaboração estética “realista, orientada para a essência, das parcelas fotográficas e de seu enlace”, é elevada “estético–ideologicamente a princípio criador–organizador”.<sup>32</sup>O acolhimento das “diversas formas das relações entre essência e aparência” no mundo configurado do filme, possibilitado pela autenticidade característica da fotografia e pelo meio homogêneo peculiar que ela cria não prescinde, pois, como nas outras artes, da dação de forma artística, isto é, escolha, agrupamento, hierarquização, acentuação etc., de sorte a criar a segunda imediaticidade na qual o mundo humano e seu entorno aparecem como processo social relativo ao homem. O que significa dizer que “não existe arte sem exposição concreta e *afirmação crítica* da vida”, isto é, a arte não deve apenas reproduzir as condições existentes, objetivas e subjetivas, mas precisa “também trazer à tona – de forma articulada, isto é, como ‘mundo’ – o sentido humano que lhe falta, superando-o, com isso, de forma crítica. Não há crítica estética sem uma evocação realista das possibilidades humanas presentes nas condições retratadas” (PATRIOTA, 2010, pp. 261–62). Se, nesse sentido, Lukács considera Kafka superior a Beckett<sup>33</sup>, ao tratar do cinema compara Kafka aos filmes de Chaplin, entendendo que o círculo emocional configurado por este está muito próximo do mundo de Kafka, mas com uma diferença essencial: em Chaplin “o medo e o desamparo são evidenciados não somente a partir do interior, mas na unidade indissolúvel entre exterior e interior”, de modo a objetivar a problemática presente nas obras de Kafka, a “fazer o esotérico atuar como exotérico de maneira efetivamente popular”.

---

que implica discriminações e hierarquizações espontâneas na articulação das imagens. O naturalismo é uma perversão tardia na evolução da arte”. (TERTULIAN, 2008, p. 233).

32 E Lukács “registra com satisfação” que Guido Aristarco tenha recorrido “a sua velha diferenciação entre narrar ou descrever, isto é, à diferença entre apreensão interna ou externa das objetividades e seus elos”, ao analisar um filme de Fellini.

33 “Isto distingue, por exemplo, *O processo* de Kafka, do *Molloy* de Beckett; em *O processo*, o incógnito absoluto do homem particular aparece como uma anormalidade indignante da existência, como algo que evoca a indignação, ainda que negativamente, sobre a base do destino e da sorte do gênero, ao passo que Beckett se instala autossatisfeito na particularidade fetichizada e absolutizada [...]. A aparente profundidade de um Beckett não é mais do que um estático se ater a certos sintomas da superfície imediata que oferece o capitalismo de nossos dias”. (LUKÁCS *apud* PATRIOTA, 2010, pp. 260–261.)

A proximidade do filme à vida permite que o cinema se torne uma grande arte popular autêntica, já que o “salto sobre a vida cotidiana média” se realiza menos bruscamente, abrindo-lhe a possibilidade de “se tornar uma expressão arrebatadora e compreensível para as grandes massas de sentimentos populares profundos e universais”. Abrangendo a “universalidade extensiva da vida” orientada “para a imediata inteligibilidade”, o filme tem possibilidades ilimitadas, quanto ao conteúdo, para “descobrir algo humanamente novo”. Também retomando uma observação presente no texto de 1913, Lukács indica que o filme é capaz de “evidenciar uma cotidianidade plena de poesia, sem precisar reduzir ao naturalismo a riqueza de detalhes da vida cotidiana”, e avançando para “além da realidade cotidiana imediatamente dada”, objetiva e subjetivamente.

Essas características que fazem do filme a forma mais popular de mimese são também, no entanto, as que, além de favorecer as tendências ao naturalismo, também favorecem a influência deletéria das relações capitalistas sobre ele.

A “margem mais estreita para a verdadeira arte” disponível para o cinema deriva, em primeiro lugar, de sua dependência do grande capital quanto à produção e difusão, em função das determinações tecnológicas e dos custos envolvidos; mas também a labilidade de seu meio homogêneo, sua proximidade à vida, permite com maior facilidade figurar um mundo que “satisfaz as necessidades mais particularistas e os ideais dos instintos medianos (e abaixo da média)” produzidos no cotidiano; criam-se assim obras que apenas “se assemelham à arte”, mas se mantêm no nível do meramente agradável<sup>34</sup> ou descem abaixo dele.

Essa ambiguidade das características do filme é apontada também naquela que Lukács considera sua categoria central, seu “princípio movente central” e “veículo principal da recepção”: a atmosfera anímica, consequência necessária da “configuração de constelações imediatamente humanas”, e para a qual converge o emprego estético das técnicas cinematográficas.

No filme, a atmosfera anímica “perpassa todas as questões da visão de mundo, todas as tomadas de posição em relação a acontecimentos sociais”, graças ao caráter de realidade que todo refigurado apresenta. Desse modo, a atmosfera é inseparável do conteúdo ideológico. Lukács identifica aí uma das raízes da “extraordinária influência ideológica do filme”, já que, “no âmbito da emotividade, da visibilidade sensível-imediata, todas as ideologias ou tendências podem receber uma fisionomia muito bem delineada”. Destaca, portanto, que o “efeito de verdade e realidade” do filme implica a “mesma problemática de verdade e falsidade que é inerente a todo uso da linguagem na vida humana”, já que o efeito de credibilidade produzido pela já mencionada autenticidade fotográfica, que é a base da segunda mimese, tanto pode favorecer uma “evocação

---

34 Lukács trata amplamente dessa questão, de modo mais geral, no capítulo seguinte da *Estética*.

autenticamente estética”, realista, quanto pode “transfigurar a verdade fotografada em uma mentira”.

A abordagem lukácsiana do cinema a partir do modo específico como nele se manifestam categorias estéticas gerais traz à tona estas e outras questões fundamentais, cujo tratamento, como o próprio filósofo húngaro insiste, depende de “análises concretas de sucessos e fracassos concretos”, únicas que “podem determinar as possibilidades e limites” dessa forma artística.

É ao que o texto nos convida.

## Referências

CHASIN, J. Rota e Prospectiva de um Projeto Marxista. In: *Ensaio Ad Hominem 1* – Tomo I: Marxismo. Santo André: Ad Hominem, 1999.

\_\_\_\_\_. *Marx* – estatuto ontológico e resolução metodológica. São Paulo: Boitempo, 2009.

CHASIN, J. *et al.* Tempos de Lukács e Nossos Tempos – socialismo e liberdade. Entrevista com István Mészáros”. In: *Ensaio* nº 13, São Paulo: Ensaio, 1984.

CHASIN, I. *Música Serva d’Alma*. Claudio Monteverdi. *Ad Voce Umanissima*. São Paulo/João Pessoa: Perspectiva/UFPb, 2009.

COTRIM, A. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. In: *Projeto História*, vol. 43, São Paulo, jul/dez de 2011, p. 575. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8335/6717>>

FREDERICO, C. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

LUKÁCS, G. *Pensamento Vivido – autobiografia em diálogo*. Santo André/Viçosa: Ad Hominem/ Ed. UFV, 1999.

\_\_\_\_\_. “Meu Caminho para Marx”. In: J. CHASIN. (org.). *Marx Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1988.

\_\_\_\_\_. *Estética 1 – La peculiaridad de lo estético. Vol. I.* Barcelona/México: Grijalbo, 1966.

MARX, K. *Manuscritos Econômico-Filosóficos.* São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Carta a P. Annenkov, de 28/12/1846. In: K. MARX.; F. ENGELS. *Obras escolhidas.* São Paulo: Alfa-Ômega, Vol. III

MÉSZÁROS. I. In: J. CHASIN *et all.* “Tempos de Lukács e Nossos Tempos – Socialismo e Liberdade. Entrevista com István Mészáros”, *op. cit.*, p. 15.

PATRIOTA, R. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido.* Tese de doutorado em Filosofia. UFMG, 2010, pp. 261 e 262. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ARBz-85KH2z>>.

TERTULIAN, N. “Lukács e o Stalinismo”. In: *Verinotio – Revista On-line de Educação e Ciências Humanas – nº 7, Ano IV, novembro de 2007, pp. 28-29*). Disponível em: <<http://www.verinotio.org/conteudo/0.65943372031621.pdf>>.

\_\_\_\_\_. *Georg Lukács. Etapas de seu pensamento estético.* São Paulo: Unesp, 2008.

VAISMAN, E. O “Jovem” Lukács: Trágico, Utópico e Romântico? In: *Kriterion*, nº 112, dez/2005.

\_\_\_\_\_. A obra tardia de Lukács e os revezes de seu itinerário intelectual. In: *Trans/Form/Ação* vol.30, nº2, Marília, 2007.

VEDDA, M. Comunidad y Cultura en el Joven Lukács. A Propósito del “Proyecto Dostoievski”, p. 8. Disponível em: <[http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/lukacs\\_g/sobre/lukacsgsobre00022](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/lukacs_g/sobre/lukacsgsobre00022)>.

\_\_\_\_\_. György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético. In: *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literária marxista.* Buenos Aires: Gorla, 2006.