

A *Estética* de Hegel: introdução¹

György Lukács

A *Estética* de Hegel significa, no campo da filosofia da arte, o ápice do pensamento burguês, das tradições burguesas progressistas. Os conhecidos aspectos positivos do pensamento hegeliano e seu modo de escrever se manifestam com mais clareza neste trabalho; a universalidade de seu conhecimento, seu profundo e fino senso pelas peculiaridades e contradições do desenvolvimento histórico, a conexão dialética dos problemas históricos com as questões teóricas e sistemáticas das legalidades objetivas universais: todos esses traços positivos da filosofia hegeliana aparecem mais claros em sua estética. Os clássicos do marxismo mantinham particularmente grande apreço por esse trabalho. Quando Engels instruiu Konrad Schmidt, nos anos 90 do século passado [XIX], a lidar com Hegel de maneira particularmente cuidadosa, ele naturalmente recomendou em primeira linha a leitura da “lógica”. Mas acrescentou: “Eu posso recomendar a estética para relaxar. Quando penetrar um pouco nela, ficará surpreso.” (MARX; ENGELS, 1979, p. 204)

¹ Trad. Ronaldo Vielmi Fortes, revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção. Existem duas versões do texto de Lukács: a escrita em 1951 (LUKÁCS, 1954) e a edição que compõe o prefácio à obra de Hegel, qual seja, *Einführenden Essay von Georg Lukács* (in: HEGEL, 1955). Entre ambas existem poucas, mas significativas modificações, que poderão ser verificadas particularmente pela supressão, em algumas passagens, das referências diretas a Stálin. A retirada de parte das “citações protocolares” é feita de modo consciente pelo autor e destaca de maneira clara sua posição política naquele momento. Conforme esclarece Lukács no Prefácio à edição italiana, escrito em 1957 (cuja tradução foi feita com base na edição de 1955), “no passado, um autor marxista, para poder, em geral, publicar suas obras e exercer uma influência, via-se mais de uma vez obrigado a firmar compromissos. (...) Esses compromissos se centravam em torno da pessoa e dos trabalhos de Stálin” (LUKÁCS, 1957, p. 10). No entanto, como poderá ser verificado, nem todas as citações protocolares foram retiradas do texto. A esse respeito, o próprio autor se justifica: “se não suprimimos todas as citações de meus velhos trabalhos – coisa que não seria muito difícil –, isso se deve, por um lado, a que aquele ambiente histórico é uma das condições pelas quais nasceram esses trabalhos e eu não desejo ‘modernizá-los’. Por outro, a discussão acerca da obra e a posição histórica de Stálin não está ainda concluída, por se tratar de problemas fundamentais e de método, nem sequer se iniciou de modo científico” (LUKÁCS, 1957, p. 11). Vale destacar que, apesar dessa justificativa, na Introdução à publicação da *Estética* de Hegel, parte dessas chamadas passagens “protocolares” foi suprimida. Para que o leitor possa ter o conhecimento do fato, indicamos esses momentos em notas de rodapé.

I

O vínculo orgânico das concepções históricas com as teórico-sistemáticas se constituiu pela primeira vez, também no campo da estética e na história da filosofia burguesa, na filosofia clássica alemã. É claro que esta concepção também teve seus precursores, como Vico, que, no entanto, não teve nenhum efeito sobre seus contemporâneos diretos, cuja influência no século XVIII foi, por assim dizer, "subterrânea": não há evidências de que Hegel conhecia Vico.

As tentativas de criar uma história da literatura e da arte que precederam a filosofia clássica eram de natureza principalmente empírica, e se de vez em quando era feita uma tentativa de lhes dar uma base filosófica, a concepção demasiadamente abstrata, "atemporal", "supra-histórica" dessas ideias impedia que se tornassem propícias ao registro concreto das legalidades da arte e da história, assim como impedia que fossem aplicadas à estética. O problema em si, o vínculo entre concepção estética e conhecimento histórico, surgiu das questões cotidianas da literatura e da arte. A luta de classes da burguesia tornou necessário defender teoricamente a literatura e a arte emergentes não apenas contra as tradições da arte feudal, mas também contra a teoria e a prática que a teoria da arte classicista e a prática da monarquia absoluta haviam desenvolvido. Essas discussões começaram já na virada dos séculos XVII e XVIII (*Querelle des anciens et des modernes*). Por volta de meados do século XVIII, essa luta assumiu uma forma mais nítida. Os maiores representantes teóricos da burguesia revolucionária, Lessing e Diderot, já haviam dado à nova arte uma base ampla e profunda. Como resultado de toda essa impostação, a ideologia burguesa revolucionária se manifestou no desenvolvimento estético dos princípios da arte burguesa como uma defesa da arte autêntica contra a pseudoarte, como uma proclamação de princípios "eternos" da estética contra todas as aberrações e interpretações errôneas (relação de Lessing com Aristóteles). É aqui que entram em cena os mesmos princípios ideológicos que, na economia clássica, anunciam a ordem de produção capitalista como o único modo de produção sensato e em conformidade às leis.

Certamente, no curso do Iluminismo, a fim de alcançar uma justificativa teórica para a nova arte, surgem outros pontos de vista históricos sobre a concepção da literatura e da arte. Rousseau adverte muito claramente para a natureza problemática e contraditória da cultura baseada na propriedade privada, e especialmente da arte; e Herder tenta fornecer uma representação histórica coerente de toda a cultura humana e, nela, da literatura e arte. As tentativas amplas e significativas no campo da estética, no entanto, não levaram à apreensão sistemática da história e de sua legalidade. O pessimismo cultural de Rousseau às vezes levava à subestimação de toda arte, e Herder era

incapaz de combinar seus esclarecimentos históricos espontâneos-materialistas com a concepção materialista de arte. Na época do Iluminismo, a questão da relação entre história e teoria apenas levava à colocação de questões significativas, mas não à solução metodológico-filosófica.

Isso só ocorreu na filosofia alemã clássica. Em suas *Teses ad Feuerbach*, Marx descreve exatamente o momento metodológico a partir do qual essa inflexão ocorreu. Ele enfatiza que todas as antigas filosofias materialistas têm a deficiência de apenas considerar o mundo por meio do aspecto contemplativo, e não por seu lado prático, ou seja, elas negligenciam o lado subjetivo da atividade humana: "daí o lado ativo, em oposição ao materialismo, [ter sido] abstratamente desenvolvido pelo idealismo – que, naturalmente, não conhece a atividade sensível, real, como tal" (MARX, 2007, p. 533).

A elaboração filosófica desse "lado ativo", também no campo da estética, constitui uma das conquistas mais importantes da filosofia alemã clássica. O principal trabalho estético de Kant (*Crítica do juízo*) representa, portanto, uma inflexão na história da estética. A análise filosófica da atividade do sujeito estético é colocada no centro do método e do sistema, tanto no comportamento estético produtivo quanto no receptivo. No entanto, Kant é apenas o iniciador desse desenvolvimento e não seu realizador, como afirmam os historiadores burgueses da estética. Sobretudo porque ele é um idealista subjetivo, sua nova problemática se refere apenas ao indivíduo isolado, produtor ou receptivo e, desse modo, o papel histórico e social da arte desaparece quase completamente em sua estética. Nesse sentido, a estética de Kant é um passo atrás em relação à de Herder, uma vez que o momento do progresso se relaciona puramente a questões metodológicas abstratas. (Somente a apreensão dessa situação torna compreensível o contraste entre Kant e Herder, aspecto que a história burguesa da estética nunca pode entender.)

Mesmo dentro desses limites, contudo, a estética de Kant contém apenas os primeiros indícios do novo método. Kant, o idealista subjetivo, interpreta o princípio da atividade de tal maneira que nega a teoria estética do reflexo. Segue-se, por um lado, que ele só pode determinar o objeto estético de maneira puramente formalista, o que significa que, de acordo com sua teoria, as questões de conteúdo estão fora do campo da estética real. Por outro lado, como Kant é um pensador sério e, como Lênin apontou, oscila entre materialismo e idealismo, os problemas estéticos de conteúdo também surgem necessariamente, mas ele é incapaz de resolvê-los usando os conceitos básicos de seu sistema e, portanto, muitas vezes só pode incorporá-los ao seu sistema estético com a ajuda de procedimentos sofisticados.

Apesar de todas essas contradições, o impacto do novo método que Kant usou em sua estética foi extraordinariamente grande. Seu primeiro grande seguidor, Schiller, tentou reconciliar o elemento de conteúdo, a determinação filosófica concreta do objeto estético, com a filosofia idealista, dando um passo

mais além de Kant. Essas tentativas teriam de ser, é claro, também de natureza puramente contraditória, pois, ainda que Schiller tenha ido além do conteúdo da concepção de Kant, ele se esforçou vigorosamente para desenvolver o idealismo objetivo, mas, ainda assim, em sua teoria do conhecimento se apegou ao idealismo subjetivo de Kant. Em oposição à visão burguesa, que simplesmente o classifica como aluno deste, Schiller deve ser visto como um fenômeno de transição entre o idealismo subjetivo e o objetivo. O caráter de transição da filosofia de Schiller se manifesta acima de tudo no fato de que ele vai muito além da natureza não histórica da estética de Kant. O novo método, a análise da atividade do sujeito estético, torna-se expressamente um problema histórico. Em um de seus estudos mais importantes (*Sobre poesia ingênua e sentimental*), ele coloca pela primeira vez a questão da oposição entre a nova e a antiga arte do ponto de vista filosófico, tentando demonstrar o direito à vida da nova arte de maneira filosófica. Porém, em Schiller isso ainda é realizado, em grande parte, no marco das categorias do idealismo subjetivo, com base nas mudanças estruturais feitas no sujeito estético. No entanto, para além de suas limitações gnosiológicas, Schiller tem bastante sensibilidade histórica para, pelo menos, suscitar a conexão dessas categorias subjetivas com mudanças históricas e sociais.

O efeito da estética de Kant nos escritos teóricos de Goethe é de outra natureza. Goethe sempre teve uma inclinação ao materialismo espontâneo, e em sua estética nunca rejeitou completamente a teoria materialista do reflexo. Ao mesmo tempo, também é um dialético espontâneo, motivo pelo qual critica mais de uma vez a teoria mecânica do reflexo (veja seu estudo sobre as obras estéticas de Diderot) e, principalmente com base em sua própria prática, transfere para o campo da teoria estética a diferença histórica entre a arte moderna e a antiga (*O colecionador e os seus parentes etc.*).

De uma maneira completamente diferente, a iniciativa metodológica de Kant é mais desenvolvida pelo romantismo, desde o início assumindo uma direção reacionária. Até o jovem Friedrich Schlegel, que, sob a influência de Schiller, levantou a questão do contraste estético filosófico entre a literatura antiga e a moderna, introduziu alguns traços marcantes da decadência nas características da literatura moderna. Os críticos, tradutores etc. do romantismo, ao mesmo tempo, ampliaram extraordinariamente os horizontes da literatura mundial e da arte. Foram eles que renovaram Dante e a literatura medieval, trouxeram a público os grandes tesouros da literatura espanhola, foram os tradutores pioneiros da literatura indiana. Sobre essa base, o jovem Schelling escreveu sua primeira estética resumida (1805), em que tratou filosoficamente as questões históricas. Com Schelling, a transição para o idealismo objetivo foi concluída e, por conseguinte, efetuou-se a tentativa de expor filosoficamente a dialética como a força que move a realidade objetiva. No primeiro período do idealismo objetivo, em Schelling se encontrava

também certa oscilação entre idealismo e materialismo. Desse modo, em sua estética, o reflexo da realidade objetiva desempenhava um novo papel. Tudo isso aconteceu de uma forma completamente mistificada: para Schelling, a retomada da teoria do reflexo significava a renovação da teoria platônica das ideias. Nessa estética, há a tendência de derivar as questões mais importantes do desenvolvimento histórico da arte a partir da dialética objetiva da realidade. Na implementação real, no entanto – além de alguns comentários e análises engenhosos –, a dialética de Schelling se move essencialmente entre analogias abstratas e a imersão em um misticismo irracional. Esse elemento irracional é ainda mais acentuado pelo fato de que Schelling só é capaz de imaginar a transição do pensamento mecânico para o dialético de maneira intuitiva, apenas através da chamada "intuição intelectual".

O pensador mais importante do romantismo no campo da "estética" é Solger. Com ele, o movimento dialético das contradições é muito mais vivo do que Schelling, mas ele não consegue concentrar o movimento das contradições em uma síntese dialética e, portanto, sua estética desemboca em um misticismo relativista.

II

A estética de Hegel é um compêndio crítico enciclopédico de todas essas tendências. O desenvolvimento precedente havia reunido tanto material sobre a história da arte e a teoria da arte que tornou possível a Hegel dar uma síntese histórica abrangente e filosófica do desenvolvimento da arte. Esse desenvolvimento, no entanto, abrange a história e o sistema de emergência, decadência e mudança das categorias estéticas na história real da humanidade e no sistema completo das categorias filosóficas.

Esse tratamento enciclopédico de problemas estéticos naturalmente amadureceu lentamente, apenas passo a passo, mesmo em Hegel. Embora tenha se envolvido com literatura e arte desde tenra idade, a estética como ciência independente tem um papel relativamente tardio em seu pensamento.

Em seus escritos de juventude de Berna e Frankfurt (até o ano de 1800), Hegel trata o problema da arte exclusivamente nos contextos históricos ou sociofilosóficos. Hegel era republicano em sua juventude e, embora se opusesse às concepções jacobinas, ainda se reconhecia como um defensor entusiasta da Revolução Francesa. Como tal, ele ficou entusiasmado com a arte antiga, cuja conexão interna com as condições de vida democráticas das repúblicas da cidade antiga enfatizava com frequência e determinação. Sob a influência de Georg Forster – líder da Revolta de Mainz Jacobina que morreu como exilado em Paris –, rejeitou, em nome da Antiguidade – cuja renovação ele esperava que fosse empreendida pela Revolução –, a arte do cristianismo e, com ela, toda a arte moderna da maneira mais veemente.

Após o fim da Revolução Francesa, em Frankfurt, ocorreu uma inflexão na filosofia de Hegel: ele fez o ajuste de contas com as aspirações revolucionárias de sua juventude, pelas quais ele esperava a renovação da antiga cultura democrática – em conformidade com a ideologia da Revolução Francesa.

Em conexão com essa inflexão, Hegel estudou os clássicos da economia (Steuart, Adam Smith) e a vida econômica inglesa com grande intensidade. No curso de seus estudos, certas contradições da sociedade capitalista e, ao mesmo tempo, a necessidade social do capitalismo gradualmente se tornaram mais claras. Essa compreensão o levou a dissipar suas ilusões da juventude, que o haviam enganado, de poder usar a revolução para restaurar a cultura antiga. A primeira consequência que essa concepção histórica lhe traz é a percepção de que a Antiguidade não é u ideal a ser renovado – não pode ser considerada a medida de todas as culturas –, mas é apenas a cultura de um tempo que finalmente desapareceu, um tempo definitivamente extinto. Como resultado da mesma percepção, Hegel passou a conceber o desenvolvimento da Idade Média e dos tempos modernos não mais como um puro declínio, e não mais como uma ruína, mas como o caminho real do desenvolvimento social, cujo conhecimento da lei é o dever da filosofia, da estética. Segundo Hegel, esse desenvolvimento levou à sociedade capitalista. A cultura e a arte que caracterizam o caminho que conduz até esse ponto são necessárias. Como resultado dessa percepção, a atitude de Hegel em relação ao cristianismo e, portanto, à cultura e arte medievais mudou radicalmente. Obviamente, não podemos acompanhar passo a passo o desenvolvimento de Hegel; limitar-nos-emos aos pontos de inflexão mais importantes. Em seu período de Iena, cuja maior obra conclusiva é *Fenomenologia do espírito* (1807), Hegel trata a arte como parte do desenvolvimento religioso, como a transição da mera religião natural para a religião "revelada", para o cristianismo. Mesmo essa divisão nos mostra que, apesar da mudança em seu ponto de vista histórico-filosófico, Hegel ainda considerava apenas a arte grega antiga arte real: embora a tratasse como um período ultrapassado e desatualizado do desenvolvimento do "espírito". Pode não ser supérfluo ao leitor de hoje notar que o tratamento da arte como parte do desenvolvimento religioso está relacionado ao atraso da filosofia alemã naquele período. (Lembremos que, mesmo 40 anos depois, o materialismo de Feuerbach vê as mudanças na consciência religiosa como as principais características do desenvolvimento histórico. Por outro lado, deve-se levar em conta que, embora a filosofia de Hegel esteja cheia de elementos místicos devido ao seu idealismo, ele ainda assim frequentemente coloca questões concernentes à consciência religiosa de um modo muito mais social e histórico que Feuerbach.)

Como já observamos, essa concepção da *Fenomenologia do espírito* preserva grande parte da concepção juvenil de Hegel, segundo a qual apenas a

arte da Antiguidade pode ser vista como arte autêntica. Os capítulos estéticos da *Fenomenologia* contêm muitas análises inteligentes e profundas sobre a escultura grega, os épicos homéricos, a *Antígona* de Sófocles, a comédia grega. Essas análises também são de grande importância porque, na análise estética das maiores obras de arte, Hegel relaciona a origem dos gêneros, sua sucessão, seu desaparecimento etc. ao desenvolvimento da sociedade grega. A comédia antiga aparece nele como o gênero das repúblicas gregas em desintegração. Dessa maneira, a obra juvenil de Hegel lança as bases para a dialética histórica das categorias estéticas. Nesse período de Hegel, o processo de dissolução da arte grega antiga significou o fim do desenvolvimento da arte. A comédia antiga não é seguida por um novo gênero, mas a arte é substituída pela categoria da "situação jurídica" como expressão apropriada para esse nível de desenvolvimento do "espírito". Para Hegel, o domínio de Roma, que entra no lugar da hegemonia grega, também significa a substituição da arte pela lei. O trabalho de Hegel, portanto, não lida com os problemas estéticos da Idade Média e dos tempos modernos. (No entanto, Hegel analisa a obra-prima de Diderot em detalhes: *O sobrinho de Rameau*; essa análise detalhada, no entanto, trata exclusivamente de questões de moralidade social, e Diderot figura aqui como representante do Iluminismo que prepara a Revolução Francesa; sobre o fato de ter sido Diderot, em sua obra, um grande artista nenhuma palavra foi dita.)

Encontramos a mesma concepção na primeira edição da *Enciclopédia* (1817). A única diferença é que, nesta obra, o "espírito absoluto" na terminologia de Hegel aparece pela primeira vez. A estética ocupa o primeiro capítulo sob o título: "Religião da arte", seguido pelo tratamento da religião e da filosofia; a esse respeito, já aparece aqui o sistema de divisão triádico, que mais tarde se desenvolveu plenamente no sistema hegeliano. O tratamento da arte em si ainda corresponde totalmente ao espírito da *Fenomenologia*. Aqui, também, apenas a arte grega antiga obtém uma caracterização séria.

Este modo de tratamento mudou apenas na segunda edição da *Enciclopédia* (1827), a saber, tornou-se mais radical. O próprio título muda, a palavra "arte" permanece. Essa mudança de título é o reflexo de uma mudança fundamental no conteúdo e na metodologia. Aqui encontramos a periodização básica da estética hegeliana: a distinção e análise dos períodos da arte simbólica (oriental), clássica e romântica (medieval e moderna).

Hoje não podemos seguir em suas fases específicas o processo em que a forma metodológica definitiva da estética hegeliana surgiu. E não podemos fazê-lo porque a maioria dos manuscritos que Hotho, o estudante de Hegel, tinha disponível no momento da primeira impressão deve ser considerada definitivamente perdida. Hegel realizou dois cursos de estética em Heidelberg (1817 e 1819) e quatro em Berlim (1820-1, 1823, 1826 e 1828-9). Hotho teve acesso a muitos cadernos de ouvintes desses cursos, principalmente dos anos

de 1823 e 1826, bem como às próprias anotações de Hegel. Por meio desses registros, Hotho observa que os mais antigos foram escritos em Heidelberg em 1817, e Hegel os reformulou completamente em 1820. Nos últimos anos, Hotho acredita que não houve mudanças fundamentais, apenas acréscimos. A partir disso, pode-se dizer que, na construção da estética hegeliana, a inflexão efetiva ocorre no ano de Heidelberg e nos primeiros anos de Berlim, por volta de 1820. Os alunos de Hegel, no entanto, que prepararam seus trabalhos para impressão, foram muito descuidados com o seu legado e, portanto, a maior parte desses registros foi perdida.

O próprio Hotho não se importava minimamente com as origens da estética hegeliana. Apenas uma coisa era importante para ele: montar um livro perfeitamente legível e uniforme das palestras de Hegel. Isso ele conseguiu. No entanto, os documentos mais importantes sobre a origem da estética hegeliana foram perdidos. Georg Lasson, que começou a publicar uma nova edição da estética há pouco tempo, conseguiu, com bastante esforço, detectar o texto original de Hegel nos suplementos de Hotho; ele também apontou algumas diferenças no ordenamento entre as palestras de 1823 e 1826; tudo isso se refere apenas à primeira parte da estética. Dessa forma, a fase decisiva de desenvolvimento da estética hegeliana permanece uma questão em aberto.

A partir deste breve esboço, pode-se ver que a reorganização da estética hegeliana está principalmente relacionada ao método e à realização da periodização; esta cria os fundamentos histórico-sistemáticos da estética. Seria muito superficial pensar que a incorporação do desenvolvimento artístico moderno na estética depende exclusivamente da época em que Hegel dominou todo o material concreto dessa arte. Obviamente, ele adquiriu passo a passo seu conhecimento diversificado e extenso. Já em Iena, onde mantinha contato estreito com Goethe, Schiller, Schelling e alguns românticos, ele teve muitas oportunidades para se familiarizar com obras notáveis de arte moderna. (Vimos que, por exemplo, na *Fenomenologia* Hegel examinou minuciosamente o trabalho de Diderot, que acabara de aparecer, pouco antes, na tradução de Goethe.) Em 1805, quando Hegel negocia com Voss – o notável poeta e tradutor de Homero – sobre sua nomeação em Heidelberg, ele se declarou pronto para realizar palestras estéticas. E, em sua *Propedêutica filosófica* (1809-11), examinou dois estilos artísticos fundamentais, o antigo e o moderno; caracterizou o primeiro como estilo plástico e objetivo, o segundo como estilo romântico e subjetivo. No entanto, é significativo o fato de suas análises subsequentes tratarem apenas do estilo antigo. Devemos considerar tudo isso em relação ao fato de que, na estética de Hegel, a Antiguidade é considerada o período autêntico e próprio da arte. Na seção introdutória sobre arte romântica, ele olha para a Antiguidade e diz: "Algo mais belo não pode haver nem haverá mais." (HEGEL, 2001, p. 251)

III

É, portanto, evidente que a construção e reconstrução da estética hegeliana se concentra na questão de como conceber histórica e dialeticamente o passado e o desenvolvimento artístico anteriores e posteriores à Antiguidade. Isso é, no desenvolvimento da arte, Hegel quer concretizar o caráter e o valor estético histórico e dialético daqueles períodos que, em sua opinião, não correspondem ao conceito puramente estético da arte, em que a arte não possui a forma fenomênica apropriada para o grau de desenvolvimento dado do "espírito", em que o desenvolvimento do "espírito" ainda não atingiu ou já superou o grau de desenvolvimento filosófico do estético, cujo caráter fundamental, portanto, contradiz a essência da estética. A elaboração aprofundada dessas contradições dialéticas peculiares que caracterizam esses períodos é um dos grandes méritos da estética hegeliana. Em oposição ao romantismo, que reverenciava acriticamente, anti-historicamente, a arte da Idade Média e, mais tarde, a arte oriental, ele contrapôs abstratamente essas artes às grandes obras artísticas da Antiguidade e do Renascimento, para pô-las, distorcendo os princípios básicos da estética, muito acima dessas; assim, Hegel elabora a linha do desenvolvimento histórico que fornece o fundamento, ou pelo menos o ponto de partida, para a correta avaliação histórica e estética dos fenômenos específicos em quase todas as questões do desenvolvimento artístico. A profundidade e a generosidade dessa visão histórica são particularmente evidentes na arte contemporânea, em cujo tratamento, por um lado, Hegel comprova de maneira aguda o quão desfavorável é a sociedade capitalista para o desenvolvimento da arte e, por outro, mostra uma profunda sensibilidade em relação à importância artística das grandes figuras desse período – especialmente de Goethe.

Em Hegel, o tratamento da história da arte está em estreita relação com a elaboração das categorias estéticas. Como idealista objetivo, Hegel luta vigorosamente – contra Kant e contra os empiristas – pelo reconhecimento da verdade objetiva e absoluta das categorias estéticas. Como dialético, no entanto, Hegel vincula essa essência absoluta das categorias ao caráter histórico, relativo, de sua aparência concreta; ele tenta em todos os lugares investigar a conexão dialética entre o absoluto e o relativo, especificamente em relação ao curso do processo de desenvolvimento histórico. Do ideal estético até a teoria dos gêneros específicos de arte, a estética de Hegel tenta a todo momento trazer à tona esse entrelaçamento indissolúvel e dialético do absoluto e do relativo.

Essa relação entre as categorias sistemáticas e históricas da estética não é, de maneira alguma, na estética hegeliana, a contemplação de afirmações abstratas por meio de "exemplos" históricos – como em seus sucessores, que fizeram todas as perguntas de maneira muito mais abstrata –, mas significam

para ele a estreita conexão com a estrutura dialética de todas as questões fundamentais da estética como um todo. Aos olhos de Hegel, o conjunto da estética é apenas uma seção do grande desenvolvimento histórico do mundo, da natureza ao "espírito absoluto". Nesse desenvolvimento, a estética ocupa um estágio mais baixo de manifestação do "espírito absoluto", o grau de intuição. O estágio imediatamente sucessivo é o da representação: religião; o estágio mais alto é o do conceito: a filosofia.

Nessa estrutura histórica e dialética de todo o seu sistema, e nele a da estética, Hegel chega a formulações completamente novas nas inúmeras questões fundamentais da estética. (Trataremos posteriormente das consequências distorcidas que o idealismo de Hegel apresenta em sua dialética estética e principalmente para seu sistema estético.) Acima de tudo, a estética hegeliana suplanta o idealismo subjetivo de Kant, seu falso dualismo, que contrapõe ao conteúdo – supostamente externo à estética e completamente alheio às suas categorias – uma forma sempre concebida abstrata e subjetivisticamente, ainda que caracterizada esteticamente. A estética de Hegel sempre parte do conteúdo, e da análise histórica e dialética concreta desse conteúdo ele deriva as categorias estéticas fundamentais: a beleza, o ideal, as formas artísticas concretas específicas, os gêneros de arte. No sentido do idealismo objetivo hegeliano, entretanto, esse conteúdo não surge puramente da atividade individual do sujeito da estética, da atividade do artista ou do receptor estético. Pelo contrário, o indivíduo recebe esse conteúdo da realidade social e histórica objetiva que existe independentemente dele, como o conteúdo concreto do respectivo estágio de desenvolvimento.

Dessa maneira, Hegel não apaga o papel ativo do sujeito estético, mas essa atividade só pode ser exercida nas circunstâncias concretas descritas. O conteúdo discutido aqui é a respectiva situação de desenvolvimento da sociedade e da história (situação do mundo), que o sujeito estético ativo considera e elaborada do ponto de vista da intuição. Para a atividade do sujeito estético, segue-se a necessidade, a tarefa de reproduzir artisticamente este e somente este conteúdo, de expressá-lo e apropriá-lo por meios próprios à arte. Mediante o qual esses meios peculiares (formas) da arte afloram sem exceção, na estética hegeliana, desse mesmo conteúdo. A estética hegeliana baseia-se na dialética, na interação dialética de conteúdo e forma, e especificamente – na estética ainda mais decisivamente do que na lógica – sobre a prioridade do conteúdo.

Para Hegel, no entanto, a concretização histórica do conteúdo nunca significa um relativismo histórico. Pelo contrário, segundo a estética de Hegel, essa concretização do conteúdo pode levar à determinação dos critérios estéticos. Acima de tudo, para a avaliação estética de obras de arte específicas, em que o critério da grande obra de arte consiste na extensão em que expressa toda a riqueza inesgotável do respectivo conteúdo de maneira abrangente,

profunda e lúcida (isto é, não puramente com a ajuda das reflexões do entendimento). O conteúdo também fornece uma medida da extensão em que os artistas se expressam em formas vivas ou não vivas (formalistas, epigonais) em cada gênero artístico; isto é, a medida para a escolha certa ou errada do gênero também é o respectivo conteúdo histórico. As formas dos gêneros artísticos não são arbitrarias. Pelo contrário, elas emergem a partir da definição concreta da respectiva situação social e histórica (situação do mundo). Seu caráter, sua peculiaridade são determinados pela capacidade de expressar as características essenciais de uma determinada fase sócio-histórica. Por isso vários gêneros surgem em determinados estágios de desenvolvimento da história, e mudam radicalmente de caráter (o épico se torna romance), podem desaparecer completamente e reaparecer no curso da história com certas modificações. No entanto, uma vez que, na visão de Hegel, esse desenvolvimento é objetivamente necessário e relativo a leis, seu reconhecimento não leva a um relativismo, mas, ao contrário, à objetividade dialética e concreta das categorias estéticas. Em suma, ele elaborou os critérios com os quais podemos avaliar períodos inteiros de estilos de desenvolvimento da arte. Hegel não acredita que todas as fases do desenvolvimento da arte sejam capazes de criar algo de igual valor, que, como afirma o relativismo burguês decadente, a necessidade histórica para o surgimento de certos estilos em certos períodos possa apagar as diferenças estéticas de valor e classificação existentes entre os períodos e estilos específicos. Pelo contrário, ele acha que é próprio da essência da arte que um conteúdo em particular seja mais adequado para a expressão artística do que outro, que certos estágios do desenvolvimento humano não são ainda ou já não são mais adequados para a criação artística.

A situação particular que Hegel atribui à arte grega clássica assume um significado estético geral e, além disso, um significado filosófico universal. Assim, toda a estética se torna a revelação em larga escala dos princípios humanísticos: a expressão do homem multilateralmente desenvolvido, não distorcido, ainda não fragmentado pela desfavorável divisão do trabalho; expressão do homem harmonioso, na qual as características físicas e mentais, os traços individuais e sociais formam um todo orgânico inseparável. Aos olhos de Hegel, formar esses homens é a grande tarefa objetiva da arte. Naturalmente, esse ideal da humanidade cria o critério absoluto para avaliar todo estilo artístico, todo tipo de arte ou obra individual.

Segundo Hegel, essa essência humanística da arte determina as categorias estéticas. O jovem Marx enfatiza que Hegel vê a autocriação do homem como um processo (...), que ele concebe a essência do trabalho e o

homem objetivo, o verdadeiro porque real, como resultado de seu *próprio trabalho*².

A visão social da filosofia hegeliana baseada nessa concepção se reflete em toda a sua estética. Só podemos entender a rejeição da beleza natural, a visão de que a beleza como categoria é inseparável da atividade social humana, nessa concepção geral. (O caráter idealista dessa concepção naturalmente também decorre das distorções do problema que são evidentes nela.)

Assim, a estética hegeliana é a primeira – e a última – síntese científica, teórica e histórica abrangente da filosofia da arte a que a filosofia burguesa poderia chegar.

Certamente, esse sistema grandioso tem de apresentar todas as deficiências e limitações do pensamento burguês. O idealismo objetivo de Hegel foi suficiente para descobrir e superar os erros do idealismo subjetivo de Kant; Hegel, como mestre consciente da dialética objetiva, pôde ir além do genial e espontâneo dialético Goethe. Como pensador progressivo que liberou todo o ser social para reconduzi-lo a seu processo, a seu desenvolvimento, Hegel lutou com sucesso contra as tendências reacionárias do romantismo, foi bem-sucedido sobre Schelling e Solger. Tudo isso, no entanto, só pôde ser feito dentro dos limites do idealismo objetivo. Todos os erros, deficiências, distorções, rigidez, construções abstratas, violações da realidade que os clássicos do marxismo³ descobriram e criticaram incansavelmente na dialética idealista de Hegel também estão em sua estética. Esta estética – assim como a lógica de Hegel – constitui um documento fundamental para a história do desenvolvimento do método dialético. A estética contém, por assim dizer, problemas fecundos em cada uma de suas colocações e, em certos casos, até soluções corretas. No entanto, para que possam ser usados de modo profícuo, também precisamos transformá-los de maneira materialista; as soluções corretas de Hegel devem ser invertidas da cabeça para os pés.

Essa inversão materialista da dialética idealista hegeliana é o problema geral de toda a filosofia de Hegel, da qual a filosofia da arte é apenas uma parte. Como resultado, a reelaboração materialista da estética é em grande parte uma função da transformação geral, lógica, gnosiológica etc. dos problemas dialéticos realizados no espírito do materialismo. Os clássicos do marxismo⁴ fizeram isso, fundamentalmente. Um prefácio como este, é claro, não pode propor a tarefa de tratar tudo isso, ainda que brevemente. Temos de nos limitar a destacar aquelas questões mais importantes que têm um efeito profundo nas

² [NT] Embora não apareça entre aspas no texto original, este trecho consiste na citação de uma passagem dos *Manuscritos econômico-filosóficos* (MARX, 1982, p. 292, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2014, p. 123).

³ [NT] Na edição de 1951 encontra-se: “Marx, Engels, Lênin e Stálin”, aqui substituídos por “clássicos do marxismo”.

⁴ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin...”.

questões estéticas cruciais que são as principais fontes dos erros e distorções idealistas particulares da estética hegeliana.

A primeira dessas questões é o problema do reflexo. O idealismo hegeliano é um idealismo objetivo que afirma reconhecer a realidade objetiva independente da consciência humana e expressá-la de forma racional, coerente e dialética. Para isso, o método científico exclusivo e consistente é a teoria dialética do reflexo, que reconhece plenamente a realidade objetiva, que existe independentemente de nós, sua dialética objetiva e a dialética subjetiva que ocorre em nossa consciência como o reflexo mais aproximado do processo objetivo-dialético. O conceito de objetividade de Hegel é, no entanto, idealista, ou seja, em essência, de natureza espiritual ou consciente. O conceito básico da dialética idealista hegeliana é, portanto, completamente contraditório, um anel de ferro de madeira, como costumam dizer os húngaros: é a consciência, mas não a consciência do sujeito, do homem; Hegel, a fim de poder dar-lhe um portador, tem de elaborar o espírito, o espírito do mundo, como um princípio de natureza espiritual, semelhante à consciência, mas que, ao mesmo tempo, existe independentemente de toda consciência humana subjetiva, e é até mesmo o produtor ou criador desta consciência humana. A consequência de tal mistificação é que a filosofia hegeliana, que pretende apreender a realidade objetiva em sua essência real, perde-se em um misticismo religioso.

Assim, enquanto a dialética materialista é capaz de determinar a relação do mundo objetivo em si com a consciência subjetiva de maneira precisa e científica, com o auxílio gnosiológico da teoria do reflexo, a dialética idealista hegeliana deve se refugiar na teoria mística do sujeito-objeto idêntico. Segundo Hegel, a consciência subjetiva do homem é o produto de um processo, cuja força motora é precisamente o espírito do mundo, cuja revelação consciente é a consciência que surgiu historicamente no homem. O processo de conhecimento não vai na direção da aproximação progressiva da realidade objetiva que existe independentemente da nossa consciência, mas na direção da união perfeita de sujeito e objeto, para o surgimento do sujeito-objeto idêntico. A objetividade da realidade objetiva não é, portanto, uma propriedade necessária da realidade objetiva, mas apenas a forma fenomênica do fato de que o espírito do mundo ainda não alcançou completamente a si mesmo, o fato de que o sujeito-objeto ainda não foi realizado. O conhecimento perfeito seria, se a filosofia de Hegel fosse levada às últimas consequências, a dissolução de toda objetividade, a fusão completa de toda objetividade no sujeito-objeto idêntico: portanto, um misticismo completo.

É claro que essa consequência extrema contradiz totalmente a direção progressiva do método dialético, que constituía a arma poderosa do conhecimento mais completo da realidade objetiva. A contradição indissolúvel, que Engels enfatizou particularmente como uma contradição do sistema hegeliano e de seu método, está intimamente relacionada a essa

questão. É claro que Hegel também era um pensador sério demais, e seu conhecimento enciclopédico da realidade era grande e extenso demais, para coroar sua filosofia com um absurdo místico, com a retirada de qualquer objetividade na esfera do sujeito. O fato de ele não ter feito isso foi apenas um desvio das consequências gnosiológicas finais de seu sistema. E essa contradição entre sistema e método pode ser sentida em todas as suas análises. Portanto, não é possível que, como alguns imaginam, com a inversão materialista da filosofia hegeliana simplesmente adotemos as considerações concretas de Hegel e apenas substituamos o materialismo pelo idealismo, que se poderia substituir o sujeito-objeto idêntico pela teoria do reflexo⁵. Pelo contrário, temos de ver claramente que essa contradição fundamental da dialética idealista hegeliana, a contradição entre sistema e método, influencia profundamente todas as análises concretas de Hegel. Devemos ler suas discussões específicas com as maiores críticas, mesmo onde e quando Hegel capta certas conexões concretas profunda e corretamente, porque a contradição fundamental de sistema e método também penetra nelas. A exigência da inversão materialista e do exame crítico da dialética idealista deve se estender ao exame de cada problema singular, de todos os detalhes singulares da estética. Ao analisar a lógica hegeliana, Lênin deu aos marxistas um modelo metodológico de como essa inversão materialista deveria ser realizada. Em relação ao todo e aos detalhes da estética, esta tarefa ainda está por realizar.

Da contradição fundamental da dialética idealista segue-se que Hegel não está em condições de determinar, de maneira concreta e consequente, o lugar da estética nas ciências filosóficas. Não há dificuldade metodológica intransponível para a dialética materialista; para ela, o reflexo estético é um caso especial de reflexo em geral. A tarefa da estética marxista é reconhecer com precisão as categorias da estética, formulá-las e determinar cientificamente seu lugar na teoria geral do reflexo. Os artigos de Stálin sobre linguística realizaram também para esta questão importantes trabalhos metodológicos preparatórios.

O problema é bem diferente para a dialética idealista hegeliana. Em sua polêmica contra Kant, Hegel faz corretamente o acerto de contas com os princípios formais do idealismo subjetivo e agnósticos na estética. Ele também tem razão – também em relação a Kant – quando se opõe fortemente à rígida divisão de forma e conteúdo, àquela concepção kantiana que afirmava que os elementos da estética só podem ser encontrados na forma. A lógica hegeliana estabeleceu uma interação, uma mudança constante recíproca de conteúdo e forma entre si. Este é um grande passo adiante em relação a Kant; no entanto, a lógica idealista hegeliana foi incapaz de determinar consequentemente a

⁵ [NT] Na edição de 1951: “etc.”.

prioridade do elemento de conteúdo. Hegel foi mais longe em sua estética, especialmente em suas discussões concretas, do que nas determinações abstratas da lógica: muitas vezes observou com muita clareza que o conteúdo concreto determina a forma estética concreta e usou esse conhecimento em suas análises. Na história da estética esta foi uma conquista ainda maior, pois Hegel sempre apreendeu o conteúdo historicamente, como o conteúdo necessário de um determinado período histórico ou fase de desenvolvimento. De fato, Hegel ofereceu mais do que uma exposição na qual o caráter social dessa historicidade aparece mais ou menos concreta e claramente, de forma que podemos encontrar em inúmeras análises da estética hegeliana a dialética concreta do conteúdo social e da forma estética. Este é, sem dúvida, um elemento avançado e prospectivo do método dialético de Hegel, aberto ao futuro.

Dessa maneira, o ponto central da estética hegeliana não é a forma, mas o conteúdo. Essa afirmação metodológica está intimamente relacionada ao esforço de Hegel de apagar a natureza dupla do conhecimento da verdade e do mundo artisticamente representado, que é a maior debilidade, o lado mais reacionário de qualquer estética formal, em primeira linha a de Kant. Kant se esforçou intensamente para evitar essas consequências extremas em sua estética e em colocá-la em uma conexão orgânica com outras áreas da atividade humana (a moral), mas a direção básica de seu método o impediu de executar com sucesso essa tendência. E, apesar da abordagem completamente diferente de Kant, os neokantianos, baseados nele, desenvolveram ainda mais o isolamento da estética, chegando até mesmo à fundação do princípio *l'art pour l'art*. Como vimos, a estética de conteúdo de Hegel rompe radicalmente essa visão. A esse respeito, Hegel se encontra em acordo com os representantes do Iluminismo, que se recusaram absolutamente a admitir que fosse possível construir uma contraposição excludente entre verdade e beleza. E, pelo fato de concretizar historicamente, até mesmo socialmente, o conteúdo declarado como primário, Hegel continuou a estética do Iluminismo nesse ponto, enriquecendo-a com pontos de vista da dialética histórica.

Nem o Iluminismo nem Hegel foram, no entanto, capazes de resolver consequentemente a questão da relação entre verdade e beleza. Somente a dialética materialista do reflexo é capaz disso. Na filosofia do Iluminismo, a relação entre verdade e beleza e sua unidade última era geralmente apresentada como se a estética e o belo fossem apenas uma forma primitiva e subordinada, apenas um estágio preliminar do conhecimento científico e filosófico da verdade. Com isso, no entanto, a estética e todo o campo da arte, não importa como os grandes pensadores do Iluminismo buscaram o oposto, perdem sua independência, seu valor particular.

A filosofia pré-marxista não pôde resolver essa questão. Vimos os dois falsos extremos que necessariamente surgem aqui: um é a independência da

estética sob a base formal subjetivista kantiana; o segundo é a dissolução da estética na teoria do conhecimento geral, como uma fase necessária, mas apenas preparatória, do conhecimento filosófico.

Hegel faz grandes esforços para suplantar essa contradição. O fato de se concentrar no conteúdo histórico já significa certo passo adiante nesse sentido. Aqui, ele se beneficiou da conquista de sua metodologia geral, de sua lógica, pois ela cria uma conexão dialética entre fenômeno e essência que supera a justaposição rígida de ambos, característica de toda filosofia metafísica e, portanto, também do materialismo antigo. Hegel viu a peculiaridade da estética no fato de que o ser aparece adequadamente no próprio fenômeno, que no estético essa conexão não é dada conceitualmente, mas é imediatamente dada aos nossos sentidos, que através do fenômeno, para usar sua expressão, a essência transparece. Hegel percebeu elementos muito importantes das características particulares da estética. Aprofundá-los conseqüentemente, revelando-os como características particulares do reflexo estético, só seria possível usando o método materialista-dialético do reflexo.

Vimos, no entanto, que Hegel substituiu o lugar do reflexo pelo processo dialético idealisticamente mistificado que, na sua opinião, deve desembocar no sujeito-objeto idêntico. Obviamente, ele incorporou em seu sistema essa afirmação, rica em intuições corretas, que fez sobre as características peculiares da estética. Nesse caso, a estética se torna uma fase de desenvolvimento no processo de busca e localização do sujeito-objeto idêntico. Na filosofia hegeliana, essa localização de si mesmo já ocorre no plano em que o nível mais alto de consciência, de acordo com a terminologia hegeliana, o nível do espírito absoluto, é alcançado. Hegel distingue três estágios no âmbito do espírito absoluto: arte, religião e filosofia. Ele as toma como as fases históricas do desenvolvimento do espírito e as relaciona com as fases da estrutura de sua lógica, ou seja, com a intuição, a ideia e o conceito, segundo as quais a estética significa a aparência do espírito absoluto no plano da intuição, a religião na ideia, a filosofia no conceito. (Já falamos da contradição entre o método hegeliano e seu sistema, que conduz sua filosofia a conseqüências extremas.)

Hegel pretendeu relacionar essa construção lógica com a estrutura histórica de seu sistema, de modo a vincular cada período de manifestação do espírito a certos períodos históricos, para que o desenvolvimento do espírito, da intuição ao conceito, fosse um processo filosófico e histórico. Para Hegel, o período da arte grega significa a forma fenomênica do espírito no nível da intuição, de acordo com o qual a arte representa a forma adequada da fase correspondente de desenvolvimento do espírito. As coisas ocorrem do mesmo modo entre a ideia e a religião cristã na Idade Média, assim como entre o conceito e a filosofia no tempo de Hegel. Essa construção engenhosa, mas extremamente artificial, deu origem ao problema – insolúvel – da filosofia

hegeliana, pois é preciso explicar a existência e o caráter da arte antes e depois do real "período estético" (o grego). Hegel caracterizou, assim, a arte oriental como aquela em que o espírito ainda não atingiu o nível da intuição, e a arte medieval e moderna como tal, como aquelas em que já se superou a intuição. Em análises específicas, fez excelentes contribuições para os problemas sociais, portanto os problemas de conteúdo e forma, tanto da arte oriental quanto especialmente da arte moderna. No entanto, a excelência das análises específicas não pode cancelar o caráter artificial e a contraditoriedade que todo esse sistema contém.

Aqui só posso destacar dois momentos principais. Um é que Hegel às vezes é forçado a chegar à conclusão de que o espírito já ultrapassou a arte e que esta perdeu seu significado filosófico. Ou, se levarmos conseqüentemente este pensamento até o fim: o período da arte acabou. Felizmente para a estética hegeliana, Hegel não implementou conseqüentemente esse ponto de vista nas observações dos fenômenos concretos e em sua avaliação estética. O segundo ponto ao qual devemos prestar atenção aqui é o fato de que Hegel não conseguiu justificar filosoficamente a independência da estética. De fato, se observarmos o desenvolvimento do espírito no sentido hegeliano, a arte é apenas um estágio de preparação para o conhecimento adequado da realidade, do conhecimento filosófico, do surgimento do sujeito-objeto idêntico. Aqui também a estética não pode suplantar a contradição que já apareceu em Leibniz, a saber, que a arte é um estágio preparatório do conhecimento, uma forma fenomênica inadequada e não uma maneira independente de refletir corretamente a realidade, ou seja, que é uma forma imperfeita do conhecimento. Isso não pode ser reconciliado com a óbvia – relativa – independência do mundo da arte no círculo das atividades humanas. E, ainda que Hegel tenha ultrapassado seus predecessores na determinação da estética, das diversas categorias estéticas, e na análise dos fenômenos, não pôde suplantar a contradição que era insolúvel para eles nessa questão crucial.

A partir dessas contradições fundamentais se seguem todos os detalhes rigidamente construídos da estética hegeliana e não pensados de maneira conseqüente. Com a ajuda de seu grande conhecimento e extraordinários dotes de observação, Hegel pôde ver mais claramente a necessidade da mudança histórica de todos os fenômenos estéticos do que todos os seus antecessores. É claro que outros também observaram essa mudança histórica antes dele. Com exceção de um – Vico – e alguns pensadores posteriores a Kant, as mudanças foram observadas apenas empiricamente e nenhuma tentativa foi feita para trazê-las para uma conexão filosófica orgânica com a legalidade do desenvolvimento histórico. Um dos maiores méritos da estética hegeliana é a tentativa de historicizar as categorias fundamentais da estética. Por um lado, Hegel reconhece que todo estilo – por trás do qual a estrutura da forma deriva de seu conteúdo social – é histórico por sua essência, e não por mera

exterioridade. Hegel é, portanto, capaz de fornecer análises profundas e, em muitos aspectos, corretas dos problemas estruturais e de conteúdo fundamentais dos estilos grego, romano, oriental, medieval etc. Por outro lado, ele também reconhece que os gêneros de arte não são simples abstrações de natureza empírica, nem mesmo diferenciações intelectuais de qualquer ideia platônica, mas que o processo histórico os produz como expressões mais adequadas de qualquer atitude diante da vida que surgiu de situações sociais e históricas concretas. Daí resulta que, embora seja possível, mesmo teoricamente necessário, criar um sistema de diferentes artes e gêneros de arte, tais artes e gêneros não apenas aparecem diversamente nos diferentes períodos, mas também cada período possui um gênero ou gêneros artísticos, tipos ou gêneros de arte dominante correspondentes à sua posição histórica. Hegel chega ao ponto de ver e determinar as mudanças qualitativas na história que foram determinadas historicamente dentro dos gêneros de arte, que de tempos em tempos atingem um tal grau que passa, em essência, a constituir um novo gênero de arte.

Nesse sentido, Hegel foi o primeiro a reconhecer as novas propriedades de gênero do romance moderno, sua conexão com as peculiaridades da sociedade burguesa; por outro lado, ele também reconheceu que esse novo gênero de arte nada mais é, por sua essência, do que a renovação do antigo épico sob as circunstâncias fundamentalmente alteradas da sociedade burguesa. Com uma profundidade semelhante, Hegel analisa a unidade fundamental e a diversidade qualitativa do drama da Grécia Antiga e de Shakespeare. Mediante tais afirmações, a estética hegeliana lança de fato as bases para uma estética científica que é simultânea e inseparavelmente teórica e histórica.

Devido às contradições de método e sistema discutidas acima, todavia, Hegel não está em condições de implementar de maneira consequente essa ideia genial, de vesti-la de uma forma conceitual que corresponda aos fatos da história da arte; muitas vezes, é forçado a fabricar, devido às bases de seu sistema, construções eventualmente vazias e rígidas. Assim, por exemplo, Hegel retrata a arte oriental como o período autêntico da arquitetura, o que resulta em uma subestimação teórica do desenvolvimento da arquitetura dos gregos até os dias atuais. Quando ele, em continuidade, vê a escultura como a forma dominante da arte grega, a pintura e a música como formas dominantes da arte romântica (sob "romântica", ele considera o desenvolvimento artístico da Idade Média e dos tempos modernos), expressa um pensamento profundo e verdadeiro, que se tornou extraordinariamente fecundo para a estética posterior, mas que, pelo modo como é realizado em sua estética, está cheio de construções esquemáticas e enganosas. Assim, a afirmação segundo a qual o período da sátira é o período da literatura romana tardia contém elementos de uma observação correta. Porém, ele também exagerou essa ideia, cedendo aos

requisitos arquitetônicos da construção de seu sistema e, portanto, negligenciou completamente as grandes realizações da sátira moderna etc.

Por fim, um problema da arte deve ser destacado: a relação entre arte e a natureza, a questão da chamada beleza natural. Tanto o materialismo mecânico quanto o idealismo subjetivo são incapazes de resolver esta questão, porque contrastam rigidamente a natureza, completamente independente dos homens, e a atividade artística subjetiva do homem como sendo mutuamente excludentes. Isso cria dificuldades intransponíveis. Se os estetas acreditam que a natureza é esteticamente superior à sua reprodução artística humana (Diderot) em todas as circunstâncias, ou pensam que na arte o belo é exclusivamente o produto do sujeito, da consciência (Kant), em ambos os casos, os problemas dessa conexão permanecem insolúveis. Na estética hegeliana existe a ideia bastante clara de que a natureza, que figura como objeto da estética e na qual a beleza natural pode aparecer, é um campo de interação entre sociedade e natureza. No entanto, devido à sua atitude idealista, Hegel é incapaz de pensar dialeticamente até as últimas consequências este pensamento fecundo, muitas vezes retorna ao desprezo pela natureza, próprio do idealismo, e esse importante problema permanece sem solução, apesar de algumas intuições geniais. Somente o marxismo está em condições de resolver esta questão. Ao reconhecer o metabolismo da sociedade com a natureza e concretizá-la economicamente, Marx tira todo esse campo de problemas da esfera das meras intuições e possibilita seu tratamento científico também para a estética. Essa questão recebeu uma solução definitiva nos artigos de Stálin sobre linguística, com a ajuda da afirmação de que a superestrutura (incluindo a arte) não está diretamente ligada à produção e, portanto, à natureza, mas é mediada exclusivamente pela base, pelas relações de produção. Aqui, o princípio científico recebe uma expressão clara, com a ajuda da qual esse problema básico da estética, de frequente reaparição desde o princípio de sua existência, pode ser resolvido cientificamente.

IV

Apenas Marx e Engels poderiam realizar a inversão materialista da estética. Os discípulos de Hegel, na medida em que eram idealistas, apenas exageraram os erros de seu sistema, conduziram seu idealismo objetivo de volta a um idealismo subjetivo, ou diluíram e engrossaram as contradições entre seu método e seu sistema. E mesmo quando Feuerbach criticou Hegel, com frequência de maneira correta, ele o fez do ponto de vista gnosiológico do antigo materialismo mecânico e, portanto, foi incapaz de fazer progressos reais e concretos para realmente resolver as contradições. O que Engels acusou na filosofia de Feuerbach, particularmente em sua filosofia da religião e em sua ética, também é totalmente válido para as críticas de Feuerbach à estética

hegeliana e principalmente para suas tentativas de desenvolver ainda mais a estética hegeliana.

Se reconhecermos, dessa maneira, que a dissolução do hegelianismo – seja a dos discípulos e críticos idealistas de Hegel ou a de seus oponentes do materialismo mecânico – foi incapaz de superar os erros fundamentais da estética hegeliana, isso não significa que a dissolução do hegelianismo nesse campo tenha sido um movimento completamente sem importância. Pelo contrário, nas décadas de 1830 e 1840, as críticas à estética hegeliana e a exploração de seus elementos mais fecundos – na Alemanha e, sobretudo, entre os democratas revolucionários russos, como Belinsky, Tchernyshevsky e Dobroljubow – desempenharam um papel importante.

Na Alemanha, o maior poeta desse período, [Heinrich] Heine, estava muito preocupado com as críticas, a nova valoração e o desenvolvimento da estética hegeliana. Para Heine, a questão mais importante era ir além da concepção de Hegel, segundo a qual o desenvolvimento da arte do mundo inteiro havia terminado no presente, havia chegado precisamente ao fim. Heine chama o período que Hegel considera o último e o culminar do desenvolvimento da arte de o "período da arte", ou seja, o período de Goethe; e compreende o desenvolvimento histórico no sentido de que o "período da arte" chegou ao fim como consequência de eventos históricos, especialmente o desenvolvimento revolucionário desencadeado pela Revolução de Julho; todavia, a seus olhos, isso não significa o fim do desenvolvimento da arte, mas, pelo contrário, era o início de um novo período, o período da arte revolucionária. (Ao mesmo tempo que Heine, Belinsky adotou uma visão semelhante do desenvolvimento da literatura russa, vendo em Púshkin o final de um período e Gogol como o alvorecer do novo período, de um novo realismo crítico. Belinsky supera Heine na clareza da percepção ao pôr o realismo sociocrítico no centro da estética desse período, coisa que Heine viu menos claramente devido ao atraso das condições alemãs.)

Na Alemanha, a crítica de esquerda à estética hegeliana atingiu seu auge no trabalho de Bruno Bauer; naquele momento, Bauer estava em estreito vínculo de amizade e, em parte, de cooperação com o jovem Marx, que ainda era, na época, um idealista na filosofia. O jovem Bruno Bauer, como o representante mais extremo da ala esquerda do hegelianismo na época, esforçou-se por descobrir os aspectos progressistas da filosofia hegeliana. No entanto, ele os concebeu, incorretamente, como autêntica filosofia de Hegel, oculta, silenciada e "esotérica", sem ver nas páginas reacionárias de Hegel mais que mera adaptação externa às condições da época (pouco depois, em 1843, Marx assumiu uma posição firme contra essa concepção hegeliana). Bruno Bauer via Hegel como ateu, como inimigo do cristianismo, como admirador e propagandista da Revolução Francesa. No campo da estética, ele usou as duras declarações de Hegel contra o romantismo reacionário de sua época e editou

uma brochura com uma série de declarações de Hegel nessa direção. O jovem Marx apoiou o trabalho de Bauer nessa área na época. Infelizmente, seus próprios trabalhos estéticos (*Sobre a arte religiosa, Sobre o romantismo*, 1841-2) permaneceram meros projetos; inúmeros comentários e observações que ele escreveu sobre livros de estética e arte cristã mostram o quão seriamente ele considerou esses planos.

Os democratas revolucionários russos começaram sua luta pela renovação da estética em um nível significativamente mais alto que o de Heine, para não mencionar o de Bauer. Aqui não é possível elaborar em detalhes a direção positiva de sua filosofia e seus limites diante do parco desenvolvimento do movimento revolucionário de seu período. Só precisamos enfatizar que eles percorreram o caminho que leva do idealismo ao materialismo e, no que diz respeito à concepção filosófica do materialismo, às consequências revolucionárias e à aproximação da dialética, foram muito mais além de Feuerbach. Certamente, esse ir além se manifesta de maneira muito mais decisiva e concreta nas exposições estéticas individuais desses grandes pensadores do que em sua teoria do conhecimento e na elaboração dos princípios gerais da estética. Nesse último campo, eles estão naturalmente mais próximos do materialismo antigo, como todos os pensadores anteriores a Marx.

Essa abordagem da dialética materialista no campo da análise estética concreta é ainda mais evidente. Nesse âmbito, o que Engels afirmou sobre Diderot se aplica em maior grau. Nesse sentido, os democratas revolucionários criticaram a estética hegeliana e, especialmente, seus discípulos, que caíram no liberalismo de direita e no idealismo subjetivo. (Crítica de Tchernyshevsky a Vischer.) No entanto, a percepção dialética deles é mais bem demonstrada ao levantar problemas literários concretos e ao respondê-los. A importante nova periodização de Belinsky já foi mencionada. Os democratas revolucionários russos foram os primeiros a elaborar os princípios fundamentais do realismo crítico e, assim, foram os primeiros a estabelecer os fundamentos teóricos para a avaliação correta da literatura e da arte nos séculos XVIII e XIX; essa é a grande importância teórica deles. Ao fazer isso, eles não apenas foram muito além de Hegel, que mal viu esse problema, mas também foram além de Feuerbach, que, devido a suas críticas abstratas a Hegel, foi incapaz de levar em conta os novos problemas da época e formulá-los teoricamente.

Certamente, esses democratas revolucionários eram apenas a ala esquerda dos pensadores que estavam, imediata ou mediamente, sob a influência teórica de Hegel. A maioria dos estetas que tinham uma afiliação filosófica com Hegel e queriam desenvolver seus ensinamentos em um sentido idealista estava no campo do liberalismo. (F. Th. Vischer, Rosenkranz, Ruge, Röttscher, Hotho etc.) Enquanto na Alemanha antes de 1848 a preparação

ideológica da revolução burguesa era a questão central, esses filósofos representavam – embora em muitas questões eles mais retrocederam a estética hegeliana do que a fizeram evoluir – uma direção relativamente progressiva. Eles tentaram – embora de maneira liberal, incerta e deslumbrada – expor filosoficamente as novas características especiais da arte burguesa moderna e formulá-las como novas categorias estéticas. (A estética do feio em Ruge, Rosenkranz etc.)

Depois que a burguesia traiu sua própria revolução burguesa em 1848, porém, os traços reacionários da estética dos hegelianos se desenvolveram completamente. A dialética do desenvolvimento histórico afundou no positivismo raso, o fundamento gnosiológico da estética retornou de Hegel a Kant, ao idealismo subjetivo e até aquém: na direção do misticismo irracionalista. Esse desenvolvimento é visto com mais clareza no mais famoso representante dessa direção, Vischer, que iniciou sua carreira como hegeliano dos assim chamados ortodoxos e, no último estágio de seu desenvolvimento, tornou-se o precursor da estética moderna e irracionalista da vivência.

A filosofia após 1848 é caracterizada pelo fato de Hegel ser completamente relegado a segundo plano, tratado, para usar as palavras de Marx, "como um cão morto". Kant e Schopenhauer governam na filosofia e, conseqüentemente, também na estética. O movimento posterior de renovação de Hegel, primeiro na Inglaterra, na Itália etc. e mais tarde, no período imperialista, na Alemanha, já era decididamente reacionário. Basta referir estetas conhecidos como Taine e principalmente Benedetto Croce, que foram extremamente influenciados por Hegel. O hegelianismo do período imperialista expressa essas tendências reacionárias de maneira ainda mais clara. Glockner, que foi quem mais lidou com a estética nessa direção, pretendendo rebaixar a estética hegeliana ao nível mais reacionário do irracionalista Vischer, tornou-se um adorador de Bismarck.

V

Apenas por meio da crítica e da inversão materialistas o núcleo vivo e fecundo da estética hegeliana pode ser preservado e, assim, tudo o que é progressivo para a ciência da estética pode ser usado para desenvolvimento posterior. Marx e Engels passaram a vida inteira lidando com os problemas da literatura e da arte, mas nunca tiveram tempo de resumir sistematicamente suas concepções ou escrever uma crítica abrangente da estética hegeliana. (Sabe-se que Marx queria escrever um livro sobre Balzac, mas este permaneceu apenas um plano e sequer foi fixado na forma de notas.) No entanto, os princípios básicos da inversão materialista foram deixados muito claros para nós na forma de expressões que Marx e Engels fizeram a propósito de questões concretas específicas.

Marx e Engels, é claro, realizaram as críticas à estética hegeliana em conexão com a crítica de toda a filosofia hegeliana. Mesmo nas críticas à *Fenomenologia do espírito*, o jovem Marx já lidou com os erros dúplices fundamentais de Hegel: com "idealismo acrítico" e "positivismo acrítico". Nas mesmas investigações, como vimos, Marx enfatizou o mérito de Hegel que vê no trabalho humano a base da autocriação do homem, seu devir homem. Ao mesmo tempo, porém, ele viu claramente, e criticou profundamente, os limites idealistas dessa concepção e as distorções decorrentes dela. Ele escreveu: "O único trabalho que Hegel conhece e reconhece é o trabalho espiritual abstrato." (MARX; ENGELS, 1982, p. 405, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2004, p. 124) Como resultado, toda conexão, mesmo que Hegel a perceba corretamente de modo genial, aparece nele de cabeça para baixo. Hegel se esforça de maneira mais enérgica do que qualquer esteta anterior para fundamentar filosoficamente a objetividade das categorias estéticas. Sua teoria da prioridade do conteúdo, no entanto, permanece como autorreflexo do espírito absoluto e não constitui de fato o reflexo da realidade objetiva, independente da nossa consciência, na consciência do homem que se transforma historicamente. Dessa maneira, Hegel distorce à condição de uma mera aparência tanto a objetividade real quanto o processo histórico. Marx escreveu: "Como o espírito absoluto chega à *consciência* do filósofo apenas *post festum*, como espírito do mundo criador, sua fabricação da história só existe na consciência, na opinião e na representação do filósofo, apenas na imaginação especulativa." (MARX; ENGELS, 1962, p. 90, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2003, p. 103). Somente a dialética materialista, que não faz – como Hegel – o trabalho abstrato do espírito, mas o trabalho real sob a base do devir homem e do desenvolvimento do homem, é capaz de formular científica e corretamente a realidade também nas questões estéticas. Somente nessa filosofia é possível apreender corretamente a objetividade social da respectiva condição do mundo, o papel da atividade social humana na origem e no desenvolvimento da arte, sem que a relação do homem com a natureza seja rígida e incorretamente separada de sua atividade social. Sobretudo, a visão marxista do trabalho pode fornecer uma solução materialista para as dificuldades intransponíveis que Hegel apresenta mais de uma vez em conexão com suas intuições geniais. Isso é possível porque a concepção marxista do trabalho inclui tanto o metabolismo da sociedade com a natureza – ou seja, a conexão das categorias de trabalho com suas condições naturais – como a mudança dessas condições em relação ao desenvolvimento social do trabalho.

O fato de Marx ver a arte dialeticamente como um reflexo da realidade objetiva resolve todos os pseudoproblemas e mistificações com base no idealismo hegeliano. A relação das categorias estéticas com a realidade histórica, a dialética do absoluto e do relativo que entra em jogo aqui, torna-se realmente concreta e viva em Marx, rejeitando toda a rigidez e construção

idealistas. Damos apenas um exemplo: a concepção dialética da arte ou gênero de arte predominante em cada período. Vimos que Hegel chegou a um beco sem saída em relação a essa questão mais de uma vez, por haver atribuído rígida e artificialmente um fenômeno a algum período histórico e, assim, violentou as riquezas do mundo histórico; por exemplo, quando considera a arquitetura a forma típica da arte oriental, ou quando apresenta o romance como a forma de arte dominante do período burguês moderno. Seu sistema o obriga a figurar os gêneros dominantes de arte exclusivamente no período que os produziu, no que os torna dominantes. Isso também se aplica quando Hegel vê no romance o paralelo moderno ao épico antigo, o produto da épica cavaleiresca medieval. Marx e Engels, por sua vez, também veem quão concreta e socialmente necessários aparecem nos diferentes tempos os precursores imperfeitos do romance, mas também que, devido à mesma necessidade social, não podem chegar ao pleno desdobramento do gênero artístico. Assim, Engels escreve sobre os romances da Antiguidade tardia, nos quais o amor idílico só poderia ocorrer na periferia da sociedade oficial, cujos heróis eram exclusivamente escravos, que, portanto, não podiam participar da vida dos cidadãos livres, da vida social. Por um lado, Engels mostra que, na periferia da sociedade antiga, os germes do romance brotam de seus sinais de desintegração, mas, por outro lado, ele também reconhece que apenas seus germes podem surgir aí. Tais afirmações, possibilitadas pelo materialismo dialético, vão além da rigidez idealista da teoria histórica da arte de Hegel. Ao fazê-lo, Engels refuta antecipadamente as modernas teorias vulgar-sociológicas dos gêneros, que colocam essas abordagens de maneira abstrata e formalista no mesmo nível das formas fenomênicas clássicas desse gênero de arte e, portanto, levam ao relativismo histórico. A teoria social e histórica do marxismo, no entanto, concretiza a relação da arte com sua base social e suas mudanças. Enquanto Hegel só podia falar a esse respeito por meio de uma intuição parcial, por vezes genial, das conexões corretas, Marx e Engels já podem explicar isso mediante uma teoria cientificamente fundamentada.

A concepção idealista da história de Hegel não é apenas mais pobre, mais abstrata e mais rígida que a realidade – mesmo nos casos em que ele intui relações reais –, mas também muitas vezes conduz a uma distorção da realidade, e essa distorção quase sempre acontece em uma direção reacionária. Aqui nos limitaremos a um exemplo mais simples possível. Hegel via na possibilidade de ação livre dos homens, como existia especialmente na Antiguidade, um fenômeno social favorável à arte. Como resultado do exagero idealista desse pensamento, ele vê "heróis" semelhantes em figuras tardias como Götz von Berlichingen ou Franz von Sickingen, e isso o leva a elogiar o jovem Goethe por sua feliz escolha do tema. Marx também acredita que a escolha do tema em Goethe estava correta e o defendeu contra o alegado apoio rígido e abstrato de Lassalle ao progresso. No entanto, em Götz von

Berlichingen, ele naturalmente não viu um "herói", mas um "tipo miserável", representante de uma classe condenada, a cavalaria. Os julgamentos de Hegel e Lassalle são de igual modo idealisticamente unilaterais e rígidos, embora a visão histórica de Hegel esteja muito acima da de Lassalle. Contudo, a determinação complexa do desenvolvimento histórico só é compreendida pelo dialético materialista Marx; para ele não há dúvida de que Götz von Berlichingen se tornou precisamente, na importante situação histórica, um representante típico de sua classe por causa de sua natureza baixa, e Goethe – embora, claro, ele não tivesse clareza sobre o contexto histórico – o representou de modo genial.

A dialética idealista é impotente diante de tais contextos. Como em Hegel o desenvolvimento da arte é impulsionado pela dialética interna do movimento do "espírito", é natural que nele os grandes artistas tenham de expressar de modo necessário, imediata e adequadamente, o sentido desse desenvolvimento. A dialética materialista de Marx e Engels vê na arte uma forma particular de reflexo da realidade objetiva. Esse reflexo, como vimos em Goethe, pode, portanto, seguir de outras maneiras, alcançar objetivos diferentes, mais distantes e mais elevados do que aqueles que estavam presentes diretamente na imaginação do artista. Pensemos na excelente determinação de Engels sobre a arte de Balzac:

Que Balzac fora forçado a agir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que viu a necessidade de ruína de seus nobres amados e os retratou como homens que não merecem um destino melhor; e que vira os homens reais do futuro no único lugar em que podiam se encontrar naquela época: considero esse um dos maiores triunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac. (MARX; ENGELS, 1967, p. 44)

Somente a dialética materialista pode penetrar tão profundamente na apreensão da realidade no tratamento da arte, da grande arte. É capaz de fazê-lo porque a teoria de Marx da luta de classes é, ao mesmo tempo, a teoria dialética do desenvolvimento contraditório da humanidade. Embora o método de Hegel coloque corretamente a contradição no centro de todas as análises filosóficas, embora seu gênio às vezes consiga enxergar corretamente as conexões reais do desenvolvimento, ele foi incapaz de apreender a dialética correta. Como resultado, mais de um dos maiores e mais importantes problemas concernentes ao desenvolvimento da arte permaneceu insolúvel para ele. Vamos nos limitar, também aqui, a apenas um exemplo. A análise da pintura holandesa do século XVII na estética de Hegel é justamente valorizada por muitos, principalmente por Plekhânov, como uma explicação social e historicamente correta de importantes e novas peculiaridades de estilo. É característico dos limites da estética hegeliana, contudo, que ele só seja capaz de entender e apreciar esteticamente os pintores que expressaram direta e sem

problemas aquele poderoso impulso econômico, político e cultural no seio da burguesia. As mesmas relações sociais, no entanto, produziram, como figura trágica, o maior pintor da Holanda, Rembrandt; e foram precisamente essas circunstâncias sociais que formaram a base do caráter trágico de sua pintura. A dialética idealista hegeliana não era capaz – e nem poderia sê-lo – de entender isso.

Essa reorganização metodológica e de conteúdo socioeconômico de todos os problemas concretos da estética hegeliana também é evidente quando Marx concorda mais ou menos com a pergunta e com a avaliação histórica de Hegel. A arte da Antiguidade, especialmente a épica de Homero, também é para Marx, para usar suas próprias palavras: "norma e padrão inatingível" (MARX; ENGELS, 1976, p. 45, trad. nossa; ed. bras.: MARX, 2011, p. 63). No entanto, somente porque Marx e Engels descobriram as leis da sociedade gentílica e sua dissolução é que a arte grega, como expressão da "infância normal" (MARX; ENGELS, 1976, p. 45) no desenvolvimento da humanidade, vem a ocupar o seu devido lugar histórico real. Marx e Engels também veem que esse período é definitivamente uma coisa do passado. No entanto, isso não resulta em um pessimismo em relação à arte do presente e do futuro, como em Hegel. Resulta ainda menos na imitação formalista e acadêmica vazia da arte antiga, como aconteceu com a maioria dos discípulos idealistas de Hegel, e tanto menos que a arte deve ser vista como um desvio dessas normas, como foi feito na teoria estética e na prática artística da burguesia em declínio. A perspectiva socialista do desenvolvimento da humanidade, a percepção de que a luta de classes deve inevitavelmente levar à ditadura do proletariado ilumina de modo correto pela primeira vez as perspectivas do passado, o presente e o futuro do desenvolvimento da arte.

A avaliação correta da grande arte antiga, da Antiguidade, de Shakespeare etc. está intimamente relacionada à avaliação correta do presente. Vimos que Hegel examinou profundamente os problemas da arte burguesa moderna. Marx enfatizou esse traço problemático ainda mais vigorosamente e deu-lhe uma interpretação historicamente materialista: "Por exemplo, a produção capitalista é hostil a certos ramos da produção intelectual, como arte e poesia." (MARX; ENGELS, 1965, p. 257)

Em Hegel, no entanto, a única consequência dessa percepção, do reconhecimento dessa problemática, é que o "espírito" já ultrapassou o nível da estética, de modo que qualquer florescimento real da arte se tornou definitivamente impossível. Marx, por outro lado, viu claramente que a derrocada do capitalismo deveria dar um novo impulso poderoso a toda a cultura humana, e nela à arte. Essa nova perspectiva socialista do futuro também forneceu uma nova luz ao período da arte burguesa. Marx concordou, no geral, com a avaliação de Hegel sobre Cervantes, Shakespeare e Goethe, mas, ao mesmo tempo, centrou-se vigorosamente no realismo sociocrítico do

período burguês, em particular Fielding, Balzac e a arte dos realistas russos, cuja orientação sequer existia para a estética de Hegel.

Do ponto de vista teórico, há também muito mais a ser dito aqui além da avaliação correta de alguns destacados artistas. O significado real da concepção de Marx é o reconhecimento da importância revolucionária da arte progressista no decurso contraditório da sociedade capitalista. A concepção de Hegel da arte desse período só poderia necessariamente ser resignada, ser apenas a glorificação de tais tendências resignadas, como ocorre na arte do velho Goethe. Se Marx e Engels enfatizaram vigorosamente a importância dos grandes realistas dos séculos XVIII e XIX, se viram o grande realismo de Shakespeare como um exemplo atual de como a revolução popular deveria ser artisticamente configurada, é porque por trás dessa intuição estava a questão teórica de como se poderia superar, com a ajuda da dialética materialista, a concepção hegeliana do "fim da história", que também forma a base da estética de Hegel.

Tal crítica, no entanto, também inclui a ultrapassagem materialista da teoria hegeliana dos gêneros, a ruptura de seus estreitos limites idealistas. Em Hegel, por exemplo, o herói típico da tragédia é um homem que defende a velha ordem social contra os princípios da nova sociedade que avança. Marx e Engels não negam a existência de um tal tipo trágico, mas em sua discussão com Lassalle eles apontam que também há um novo tipo de herói trágico, isto é, a tragédia da ilusão heroica socialmente necessária entre os revolucionários do passado: a tragédia de Thomas Münzer, a tragédia do início dos revolucionários (cf. LUKÁCS, 2016). Em Hegel, como já apontamos, a sátira é exclusivamente a forma de arte da Antiguidade decadente. Marx e Engels mostram que a crítica satírica das contradições, mentiras e hipocrisia na sociedade capitalista de Diderot, Balzac, Heine e Shchedrin é extraordinariamente característica da literatura burguesa moderna etc. Aqui também podemos ver que uma questão concreta da avaliação e do gênero necessariamente decorre da visão idealista, a respectiva concepção dialético-materialista do desenvolvimento social: a reelaboração materialista da estética hegeliana não pode, portanto, limitar-se à crítica materialista de alguns princípios básicos, mas deve se estender a todas as análises concretas de Hegel, que se referem a certos estilos, gêneros ou artistas.

Mais do que caracterizar, os traços principais da inversão materialista da estética idealista hegeliana só podiam ser aqui apontados. Uma introdução necessariamente tão breve pode não ser adequada para uma caracterização efetiva. Isso exigiria um estudo tão fundamental quanto a crítica de Lênin à lógica hegeliana. Lamentavelmente, estudos de tal natureza ainda não são numerosos na teoria marxista-leninista. Embora Lênin tenha criado a base metodológica para isso, embora Engels tenha afirmado claramente como

Hegel não deve ser criticado se quisermos que o núcleo fecundo oculto nele seja útil para o futuro. Ele escreve para Conrad Schmidt:

Sob nenhuma circunstância você deve ler Hegel como o Sr. Barth leu, a saber, para descobrir os paralogismos e truques preguiçosos que serviram de alavanca para a construção. Isso é puro trabalho de garoto da escola. É muito mais importante descobrir o que há de certo e genial sob a forma incorreta e do contexto artificial. Assim, as transições de uma categoria ou de uma oposição para a próxima são quase sempre arbitrárias (...). Permanecer muito nisso é uma perda de tempo. (ENGELS, 1979, p. 204)

Essas indicações negativas de Engels e positivas de Lênin podem ajudar muito a estudar a estética de Hegel no espírito marxista correto.

VI

O fato de a literatura marxista sobre estética, especialmente aquela que lida com a relação de Marx com a estética hegeliana, ser tão pobre não é de forma alguma um acaso. As tradições no período da II Internacional foram as mais prejudiciais nesse campo. Para os teóricos da II Internacional, Hegel era de fato um "cão morto". Até um marxista tão importante, esteticamente educado e profundamente versado na literatura como Franz Mehring vê na estética de Kant o trabalho teórico fundamental deste campo – embora ocasionalmente faça um elogio sem sentido sobre o conhecimento universal de Hegel. Plekhânov tratou a estética de Hegel de maneira mais profunda e detalhada. No entanto, também suas análises não tocam nas questões fundamentais da crítica materialista em relação à estética hegeliana e sua aplicação; ele não trata das consequências metodológicas e teóricas concretas desses princípios. O que Lênin comentou criticamente sobre ele – sem deixar de reconhecer-lhe os méritos –, a saber, que ele lidou detalhadamente com muitas questões da filosofia hegeliana, mas não abordou os problemas cruciais, aplica-se perfeitamente à atitude de Plekhânov em relação à estética hegeliana.

Somente as críticas agudas que Lênin e Stálin fizeram a respeito de toda a teoria da II Internacional, a respeito da ingenuidade com a qual aplicou os princípios do marxismo ao período do imperialismo durante as guerras mundiais e a revolução proletária, tornaram possível que o marxismo se desenvolvesse ainda mais no campo da estética. A partir desse grande complexo de temas é claro que podemos apenas tocar aquelas questões específicas que estão intimamente ligadas à estética hegeliana.

A primeira questão é a concepção dialética do reflexo da realidade objetiva. Lênin explicou que, embora a dialética fosse o foco principal no tempo de Marx, quando o materialismo dialético foi fundado e desenvolvido, no período do imperialismo, a ênfase teve de ser mudada para o lado

materialista da teoria e do método. Em suas críticas devastadoras ao idealismo reacionário do período imperialista, Lênin elaborou a teoria do reflexo e a elevou a um nível superior. Somente era possível dar o golpe fatal na filosofia idealista se, ao mesmo tempo, a diferença entre a teoria do reflexo do antigo materialismo mecânico e a do materialismo dialético fosse trabalhada com clareza. Lênin levantou essa questão principalmente no campo da teoria do conhecimento e da lógica. No entanto, suas afirmações fundamentais também são de importância decisiva para o desenvolvimento futuro da estética no sentido materialista. Lênin, particularmente no contexto das críticas à lógica, destaca claramente que as formas abstratas relativamente mais constantes da lógica que foram repetidas por milênios, como as formas do silogismo em particular, são tipos abstratos de reflexo da realidade. A aplicação desta afirmação de Lênin às formas de arte relativamente constantes, por exemplo, as formas de gênero, confere à teoria estética sua base materialista real.

No campo da estética, Lênin aplicou essa visão à análise de fenômenos concretos. Assim, nos estudos fundamentais escritos sobre Tolstói, ele assume o mesmo ponto de vista de princípio de Engels em relação a Balzac – mesmo sem ter conhecido a análise de Engels que citamos (esses escritos só apareceram após a morte de Lênin); mas, como analisa um escritor que viveu em condições mais desenvolvidas da luta de classes, ele torna mais concreta essa aplicação engelsiana do marxismo e a desenvolve ainda mais.

A segunda questão importante para que precisamos chamar a atenção é o papel da atividade do sujeito. Como vimos, o materialismo antigo negligenciou essa questão; o idealismo subjetivo a considerou, mas, devido ao formalismo que acompanha tal idealismo, o papel social efetivo do indivíduo é excluído do conceito de atividade, e com ele, todo conteúdo social da arte. Não é por acaso que Kant combina o conceito de belo com o desinteresse. Embora o idealismo objetivo de Hegel coloque o conteúdo social e histórico da arte no centro de suas discussões, ele se detém na exposição objetiva do conteúdo; a atividade se limita quase exclusivamente ao processo artístico; e o papel socialmente ativo da obra de arte, o papel social da arte se apaga ou, no melhor dos casos, fica muito aquém da realidade. Como vimos, Marx e Engels também reconhecem e criticam os limites idealistas da dialética hegeliana a esse respeito. A análise de Engels da poesia de tendência já estabelece as bases para a unidade orgânica inseparável do talento artístico e da atividade social.

Lênin, no entanto, vai muito além das determinações de Engels sobre essa questão e, ao desenvolver ainda mais o marxismo, ele também empresta a ele sua base científica efetiva. Em sua polêmica contra o objetivista burguês Struve, o jovem Lênin define com precisão o partidarismo social de toda revelação filosófica correta de um materialista: “Por outro lado, o materialismo, por assim dizer, inclui o elemento do partido em que é obrigado, direta e abertamente, a avaliar todos os eventos, a assumir o ponto de vista de

um determinado grupo social." (LÊNIN, 1961, p. 414) Ao mesmo tempo, porém, o ponto de vista abrangente de Lênin não permite tirar dessa tomada de posição subjetiva, aberta e determinada consequências subjetivistas. Na mesma polêmica, Lênin também aponta que o objetivismo burguês é vago, abstrato e imperfeito, inclusive em sua busca pela objetividade. Portanto, quando o materialismo dialético exige o partidarismo, está ao mesmo tempo apresentando como incondicionalmente necessário o mais perfeito e objetivo reflexo: "Dessa maneira, o materialista é, por um lado, mais conseqüente que o objetivista e realiza seu objetivismo de maneira mais profunda e contínua. Não se contenta com a referência à necessidade do processo, mas esclarece qual formação socioeconômica dá conteúdo a esse processo, *qual classe* determina essa necessidade." (LÊNIN, 1961, p. 414) Lênin não se refere diretamente à estética nessa polêmica, mas é indubitavelmente certo que essa determinação teórica fundamental torna possível criticar e resolver todas as questões da estética, a estética hegeliana no sentido do materialismo dialético.

VII

Stálin⁶ concretizou esses ensinamentos de Lênin para os grandes problemas de nosso tempo. Aqui, podemos apenas enfatizar alguns pontos de vista teóricos fundamentais, cujo conhecimento é essencial se queremos estudar e criticar a estética hegeliana correta e com sucesso, no espírito do marxismo-leninismo, e tornar seu núcleo racional útil para o futuro. Acima de tudo, devem ser enfatizadas as discussões fundamentais de Stálin sobre a luta do novo contra o antigo como legalidade principal de qualquer desenvolvimento dialético. É particularmente importante ressaltar que, segundo essa concepção⁷, o novo, o que está em desenvolvimento, é mais importante que o antigo, o moribundo, mesmo que seja mais fraco no momento, ainda menos desenvolvido que o velho. Com a ajuda desse princípio, o desenvolvimento da arte, a luta das teorias estéticas pode ser integrada organicamente em todo o desenvolvimento social, a mudança pode ser vista não apenas onde enormes diferenças qualitativas se tornaram aparentes (o drama antigo e shakespeariano em Hegel), mas também em todas as partes da vida cotidiana da literatura e da arte. Dessa maneira, o desenvolvimento do estilo, dos gêneros de arte, perde completamente seu caráter estático, por assim dizer, um caráter puramente comparativo, semelhante a um museu, e se apresenta como fenômeno contraditório e combativo da sociedade humana. Isso porque já não se observa esse desenvolvimento no passado, como Hegel, mas como um processo chamado a realizar o futuro da arte. Esses princípios

⁶ [NT] Na edição de 1951: "... continuou e...".

⁷ [NT] Na edição de 1951: "... que, segundo Stálin, o novo...".

fundamentais já haviam sido claramente desenvolvidos por Marx e Engels, mas as exposições de Stálin sobre a luta do antigo e do novo concretizaram e também formaram a teoria estética do marxismo-leninismo.

Os trabalhos de Stálin sobre a questão da linguística também são de grande importância⁸. Aqui ele determina a literatura e a arte no espírito do marxismo, com uma inegável clareza, como uma superestrutura e, cientificamente, determina seu lugar na totalidade da atividade humana. Todavia, Stálin não se satisfaz em estabelecer apenas a conexão correta, mas concretiza essa determinação com energia extraordinária. Do ponto de vista do avanço científico da teoria estética, é de suma importância que Stálin vincule de maneira inseparável o reflexo da realidade objetiva ao caráter ativo da superestrutura, em virtude do fato de que é parte de sua natureza ajudar, respectivamente, a garantir a nova base e a derrubar o antigo. Por meio dessa atividade, o momento em que conseguimos acompanhar toda a história moderna da estética recebe sua mais alta formulação científica. Já nos referimos a importantes exposições de Lênin que necessariamente vinculam a questão da objetividade ao problema do partidarismo. Esse desenvolvimento adicional do marxismo recebe uma expressão ainda mais ampla em Stálin. Ele infere todas as consequências da conexão entre reflexo e atividade e vê essa atividade como o caráter superestrutural da superestrutura, que no nosso caso significa: o critério do caráter de arte pela arte⁹. "A superestrutura só precisa abandonar seu papel servil, a superestrutura só precisa passar da posição de defesa ativa de sua base para a posição de uma atitude indiferente a ela, para a posição de uma atitude indiferente em relação às classes, para que perca sua peculiaridade e deixe de ser superestrutura." (STÁLIN, 1950)

A segunda afirmação fundamental dos trabalhos¹⁰ linguísticos de Stálin, que são de importância crucial para todas as questões da arte, é de que a superestrutura está conectada à produção mesma apenas pela mediação da base, apenas mediada pelas relações de produção.

⁸ [NT] na edição de 1951: "... de importância histórica".

⁹ [NT] Lukács se vale nesse momento de uma estratégia muito comum em seus textos da época da repressão stalinista: atribui a Stálin ideias que lhe são próprias. Como o próprio autor revela no já referido Prefácio da edição italiana: "Aproveito a edição italiana para revelar abertamente os expedientes diplomáticos que utilizei nessa questão. O último ensaio desse volume trata do escrito de Stálin sobre a linguística. O leitor atento perceberá sem dificuldade que minha conferência refuta diretamente – ou corrige, ao menos, de um modo substancial – as afirmações de Stálin em dois pontos importantes. Segundo Stálin, a superestrutura serve sempre a uma base determinada e apenas a ela: minhas considerações tendem a demonstrar que uma superestrutura pode também atacar a base existente, e até pode endereçar-se a desagregá-la ou destruí-la. Em segundo lugar, Stálin sustenta que ao desaparecer a base tem de desaparecer também a superestrutura inteira: eu, pelo contrário, pretendo demonstrar que esse destino não afeta em absoluto a toda a superestrutura." (LUKÁCS, 1957, p. 10) Em outras palavras, ele interpreta Stálin de um modo intencional e bem peculiar no intuito de expor suas próprias ideias, burlando assim a censura dos órgãos oficiais do Partido.

¹⁰ [NT] edição de 1951: "artigos".

A superestrutura não está ligada diretamente à produção, à atividade produtiva do homem. Ela só está ligada à produção indiretamente, por meio da economia, por meio da base. Eis porque a superestrutura não reflete as mudanças no nível de desenvolvimento das forças produtivas imediata e diretamente, mas as reflete uma vez que sejam verificadas as transformações no âmbito da base, quando as transformações ocorridas na produção tenham encontrado o seu reflexo nas mudanças no sentido da base. (STÁLIN, 1950)

A estética marxista ainda não extraiu todas as consequências dessa importante formulação. No entanto, é claro que os problemas estéticos, muito discutidos e nunca resolvidos antes do advento do marxismo, só podem ser resolvidos de maneira unívoca e científica com base em tais formulações. Assim, por exemplo, uma questão como a da beleza natural só pode receber uma solução científica séria sob a base de tal afirmação¹¹. Ela penetra profundamente em todos os problemas estéticos: o como toda a representação artística, a relação do artista com a natureza, com o conteúdo, com o tema, com o mundo do objeto a ser representado podem agora ser entendidos corretamente. É claro que os grandes artistas e os grandes escritores sempre representaram instintivamente a realidade de acordo com o contexto; o humanismo dos grandes escritores e grandes artistas se expressa nessa instintiva e correta tomada de posição. A explicação científica da literatura e da arte, da estética e da crítica, no entanto, foram desvirtuadas desse desenvolvimento real; eles foram incapazes de explicar cientificamente os princípios da arte que foram colocados em prática. Essa formulação do marxismo-leninismo¹² permite, assim, a interpretação científica correta da prática artística passada e futura da humanidade.

Por fim, temos de aludir brevemente a outro tema, o problema do realismo socialista. É claro que mesmo a verificação mais superficial dessa questão está fora dos limites de uma introdução. Só é necessário apontar brevemente as relações metodológicas dessa questão, pois somente a prática e a teoria do socialismo podem dar uma base realmente científica à estrutura histórica da estética – questão cuja sistematização constitui um dos maiores méritos da estética de Hegel; pois a simples existência do realismo socialista não apenas dá uma nova perspectiva ao desenvolvimento da arte, mas também, inseparavelmente, dá à história real da arte (estilos, gêneros etc.) uma base metodológica para a elaboração científica das tradições progressistas.

Já mencionamos como Marx e Engels criticaram a afirmação de Hegel sobre as possibilidades artísticas do presente e como isso afetou sua afirmação

¹¹ [NT] edição de 1951: “... só com base nessa formulação de Stálin”.

¹² [NT] Na edição de 1951: “... de Stálin...”.

sobre toda a concepção da história, sobre a periodização da arte, sobre a elaboração do significado histórico e estético do realismo. Mas, a partir da situação histórica em que Marx e Engels escreveram suas obras, segue-se necessariamente que a arte do socialismo futuro poderia estar viva neles apenas como uma perspectiva geral de desenvolvimento da arte. Muitas de suas explicações mostram claramente que eles viram com clareza a necessidade desse desenvolvimento. No entanto, como ela ainda não podia ser um problema atual em sua época, fica evidente que não poderia ter um impacto concreto em sua compreensão da arte. Nos tempos de Lênin, o movimento revolucionário dos trabalhadores havia progredido tanto que o fundador literário do realismo socialista, seu primeiro clássico, apareceu na pessoa de Maxim Gorki. Lênin estava ciente da importância de Gorki desde o primeiro momento e, em sua teoria geral, também inferiu as consequências da novidade da situação. Na época da ditadura do proletariado, Lênin também demonstrou praticamente sua clareza teórica quando se opôs fortemente às tendências sectárias falsas na nova arte proletária (*Proletkult*) e levantou muito claramente a questão das tradições progressistas, sua importância para o desenvolvimento da arte socialista. E, no entanto, um nível mais alto de desenvolvimento socialista teve de ocorrer para que o realismo socialista como a nova forma de arte, no novo período, se tornasse um problema central concreto e positivo da literatura e da arte. Essa questão foi levantada no período após a morte de Lênin¹³ e continuou a estender suas lições a todo o campo da atividade artística. Isso deu à análise teórica e histórica da estética um novo ponto de vista, com a ajuda do qual podemos avaliar corretamente as tradições progressistas tanto na arte como na teoria da arte e na estética. No nosso caso, isso se refere à crítica da estética hegeliana, à explicitação do núcleo fértil que ela contém.

Dessa maneira, os clássicos do marxismo¹⁴ lançaram as bases principais para a crítica materialista da estética hegeliana, possibilitando assimilá-la como um legado a ser visto criticamente e permitiram que seja aproveitada em nosso trabalho. Tão brevemente como caracterizamos o trabalho de Marx e Engels nesse campo, por mais esquivas que tenham sido nossas explicações sobre como seus seguidores¹⁵ desenvolveram ainda mais a estética do marxismo, ainda esperamos que o leitor tenha recebido esses pontos de vista, com cuja ajuda a estética hegeliana pode ser usada como um legado a ser processado criticamente em nosso trabalho teórico. No entanto, considero

¹³ [NT] Na edição de 1951: “Stálin levantou essa questão e os representantes da teoria da arte soviética...”.

¹⁴ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin”.

¹⁵ [NT] Na edição de 1951: “... como Lênin e Stálin”.

necessário enfatizar mais uma vez que em relação a essa questão não se deve adotar o ponto de vista que consiste em afirmar que, como Hegel é idealista, nada que ele afirme pode estar certo, nem que Hegel esteja realmente certo em todas as questões essenciais e apenas o sinal idealista deve ser trocado por um materialista. A esse respeito, gostaria de salientar o que Engels escreveu sobre o método crítico correto e como não se deve criticar a estética hegeliana. Os clássicos do marxismo¹⁶ nos mostraram o método da crítica correta, que faz a crítica concreta, ao mesmo tempo e de modo inseparável um do outro, das distorções teóricas e históricas que a filosofia idealista necessariamente implica, e ao mesmo tempo permite extrair em cada caso, com a ajuda do mesmo método, as intuições corretas, muitas vezes geniais, da verdade que tanto enriquecem a estética de Hegel.

Referências bibliográficas

ENGELS, F. Carta a Margaret Harkness, abr. 1888. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 37: Briefe von Friedrich Engels, Januar 1888 -Dezember 1890. Berlin: Dietz Verlag, 1967.

_____. Carta a Conrad Schmidt, 1 nov. 1981. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 38 - Briefe von Friedrich Engels, Januar 1891 - Dezember 1892. Berlin: Dietz Verlag, 1979.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética* v. II. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Ästhetik*; Berlin: Aufbau-Verlag, 1955.

LÊNIN, V. *Werke*, Band 1 - 1893-1894. Berlin: Dietz Verlag, 1961.

LUKÁCS, György. *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*. Berlin: Aufbau Verlag, 1954.

_____. *Contributi alla storia dell estetica*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1957.

_____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. São Paulo: Boitempo, 2016.

MARX, K. Die heilige Familie. In: MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 2. Berlin: Dietz Verlag, 1962.

_____. *Grundrisse*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *MEGA II*, Band 1.1 Text - Karl Marx, Okonomische Manuskripte -1857-58, teil 1. Berlin: Dietz Verlag, 1976.

_____. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte. Heft III*. In: MARX, K.; ENGELS, F. *MEGA I*, Band 02 Text - Werke, Artikel, Entwürfe März 1843 bis August 1844. Berlin: Dietz Verlag, 1982.

_____. *A sagrada família*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2003.

¹⁶ [NT] Na edição de 1951: “... Marx, Engels, Lênin e Stálin”.

_____. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2011.

MARX, K.; ENGELS, F. *Werke*, Band 26-1 - Theorien über den Mehrwert - Erster Teil. Berlim: Dietz Verlag, 1965.

_____. *Werke*, Band 38 - Briefe von Friedrich Engels, Januar 1891 - Dezember 1892. Berlim: Dietz Verlag, 1979.

STÁLIN, J. Sobre o marxismo na linguística. *Problemas - Revista Mensal de Cultura Política* n. 28, jul. 1950.

Como citar:

LUKÁCS, György. A *Estética* de Hegel: introdução. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 228-62, jan./jun. 2020.

Data do envio: 24 mar. 2020

Data do aceite: 8 maio 2020

