

Aversos da dialética: Adorno, Lukács e o realismo no século XX

Leandro Candido de Souza*

Resumo:

Com a publicação de “A reconciliação extorquida” (1958), Theodor Adorno (1903-1969) tornou público seu desacordo com a interpretação da literatura do século XX apresentada por Georg Lukács (1885-1971) em *Realismo crítico hoje* (1957). Nucleada pela categoria do *realismo*, a contenda explicitou o antagonismo existente entre as duas filosofias: a *ontologia do ser social* do húngaro e a *dialética negativa* do alemão. São precisamente as causas e consequências dessa divergência que o presente artigo tenta demonstrar.

Palavras-chave:

Lukács; Adorno; realismo; vanguarda; ontologia; dialética negativa.

Averses from Dialectics: Adorno, Lukács and the realism in the twentieth century

Abstract:

Since the publication of “Extorted reconciliation” (1958), Theodor Adorno (1903-1969) made public his disagreement with the interpretation of the literature from twentieth century by Georg Lukács (1885-1971) in his *The Meaning of Contemporary Realism* (1957). Focused by the *realism* category, the struggle explained the antagonism between the two philosophies: the *ontology of social being* of the Hungarian and German’s *negative dialectics*. These are precisely the causes and consequences of this difference that this article attempts to demonstrate.

Key words:

Lukács, Adorno, realism, avant-garde; ontology; negative dialectics.

*Graduado em ciências sociais pelo Centro Universitário Fundação Santo André, mestre em comunicação e cultura pela ECA-USP e doutorando em história pela PUC-SP.

Nunca foi pequena a pretensão de retomar matrizes teóricas sem sucumbir a ecletismos, menos ainda rastrear origens, lacunas e desdobramentos sem autonomizá-los. Não seria outra a dificuldade perante a atual avalanche de modismos, ao se tratar dos momentos mais decisivos da querela adorno-lukacsiana, travada no crepúsculo dos movimentos históricos de vanguarda.

Ponto alto das discussões sobre a arte então nascente, essa disputa teórica revelou um século XX não apenas rico em derrotas da perspectiva do trabalho, mas também em perseguições generalizadas às atuações contracorrente, as quais muitas vezes implicaram no enfrentamento desigual com as forças stalinistas. O estudo da cultura transformava-se, assim, numa arena para espraio e resistência, por parte de intelectuais da esquerda à direita, à bravata de ortodoxias e dogmatismos, assumindo importância histórica não só pela relevância dos nomes que congregava, mas por sua contribuição crítica aos descaminhos do marxismo.

Oscilando do elogio cuidadoso, ainda que reticente, como no caso de *Leitura de Balzac* (in *Notes sur la littérature*) – onde Adorno reconhece a pertinência de algumas considerações lukacsianas a respeito do realismo do escritor francês – à crítica nem sempre bem educada, a famosa querela deflagrou-se por definitivo com o artigo de Adorno “A reconciliação extorquida”¹ de 1958, a respeito do ensaio de Lukács *Realismo crítico hoje*² publicado no ano anterior, que por sua vez recebeu réplica lukacsiana no Prefácio de 1962 à *Teoria do romance*, e estendeu-se até a redação da *Dialética negativa*, onde Adorno responde ao estudo de Lukács “Heidegger redivivus” de 1949.

Mais que diferentes apostas na literatura do século XX, a discussão pôs em jogo, a partir de um núcleo de preocupações convergentes, as antinomias de dois pensadores radicalmente opostos. Enquanto Lukács defendia com intransigência uma literatura ancorada nos grandes conflitos morais da existência, Adorno, com sua proposta de uma *dialética negativa*, dobrava-se à desqualificação ontológica principiada por Kant ao defender o isolamento monológico das formas artísticas.

Aqui, com a finalidade de estabelecer os aspectos fundamentais dessa polêmica que continua, ainda hoje, a suscitar interesse, recompusemos sumariamente a estrutura dos textos mencionados, obedecendo a sua cronologia e apontando, quando necessário, para outros estudos, destacadamente os de Nicolas Tertulian (“Adorno-Lukács: polêmicas e mal-entendidos” e “Lukács/Adorno: la réconciliation impossible”), Miguel Vedda (“Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno” in *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*) e Peter Bürger (*Teoria da vanguarda*).

Realismo crítico hoje

Desde a década de 30, Lukács havia retomado seus estudos sobre arte, brevemente interrompidos após a redação de artigos ao jornal do PC alemão *Rote Fabne* (1923). Naquele momento, sua conversão ao marxismo já era definitiva, devido aos seus trabalhos no Instituto Marx-Engels, durante seu exílio em Moscou (1930-1), ocasião em que tomou contato com os *Cadernos filosóficos* de Lênin e, especialmente, os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx. O fato de, nesta obra, arte e cultura figurarem como indissociavelmente atadas ao processo de autoformação do gênero humano – não sendo, portanto, reduzidas à expressão ideológica de uma classe – conduziu o filósofo a uma ruptura radical com seu pensamento precedente, inclusive com sua obra introdutória no marxismo, a largamente difundida *História e consciência de classe*³, de 1922.

Mudança que se deu em uma década conturbada pela coexistência de nazismo e stalinismo, e que em 1934 viu realizar-se o Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos – capitaneado pelas figuras de Máximo Gorki e Andrej Zhdanov – onde se estabeleceu a doutrina panfletária do *realismo socialista* como padrão artístico-metodológico reconhecido pela oficialidade revolucionária.

Justamente nesse momento histórico de fechamento dos horizontes, Lukács se empenha na defesa do realismo.

Porém, sua concepção de realismo destoava completamente daquela forma defendida pelo stalinismo. Por isso,

Lukács se viu na contingência de fazer “citações protocolares” de Stalin como expediente tático para fingir concordância com a nova linha vigente no campo artístico. Em meio à sua rica argumentação, Lukács introduzia sub-repticiamente algumas frases de Stalin (...), que em geral não guardavam maior relação com as ideias centrais do texto. Assim, ele fingia estar afinado com a nova orientação (Frederico, 1997, p. 24).

Podemos reconhecer sem muita dificuldade que, a partir da leitura dos manuscritos marxianos de 1844, Lukács estabeleceu uma crítica veemente às concepções artísticas não-realistas e, concomitantemente, um afastamento da oficialidade estética stalinista do *realismo socialista*. Foi, pois, a partir de tal leitura que Lukács passou a insinuar um entendimento de arte e cultura como inseridas na autogênese do ser social, em um processo de relação seminal mútua entre sujeito e objeto no curso da história, o que evidentemente não se precipitou da noite para o dia.

Lukács dava assim os primeiros passos em uma linha diretiva que culminaria em sua hercúlea *Estética* (1955-60, publicada em 1963), cujos apontamentos mais fundamentais já estavam presentes em *Introdução a uma estética marxista*, de 1957; o que não implicou a negação de autocríticas e correções ao longo de seu itinerário todo permeado pela ideia fundamental de uma relação indesejável entre *vida social* e seus reflexos no plano *ideológico*.

O itinerário lukacsiano está marcado por uma rara coerência entre as ideias e a vida do autor. Da indignação moral da juventude à tentativa de renovação do marxismo ensaiada pelo incansável octogenário, há uma perturbadora coerência. Pensamento vivido, não por acaso, é o título de um de seus últimos livros, uma longa entrevista em tom autobiográfico (Frederico, 1997, p. 28).

Consideração que ecoa as palavras do filósofo brasileiro José Chasin, que em 1982 reconheceu que “dadas afirmações, concernentes a ter ele soçobrado aos limites do seu tempo e situação, escondem por algum motivo, que Lukács forçou a exploração destes limites para muito além do que fez qualquer outro autor da época” (Chasin, 1982, p. 56); ou mesmo o dito por Adorno em “A reconciliação extorquida”: “Ele ensaiou uma oposição tímida, atrofiada pela consciência de sua própria impotência. Esta timidez não é um recurso tático. A personalidade de Lukács é acima de tudo inquestionável” (Adorno, 2009, 173).

Portanto, ocorreu nos anos 30 um aprofundamento ontológico do pensamento de Lukács, ainda que carente de um projeto claro nesse sentido, o que só se deu após sua leitura de Nicolai Hartmann e Ernst Bloch (1961), explicitando-se na *Ontologia do ser social*. São precisamente estes os traços gerais que fundamentam *Realismo crítico hoje* e sua tônica diferenciada na busca por libertação do entulho zhdanovista.

Nesta obra Lukács opõe-se de maneira bastante explícita à desqualificação apriorística do realismo como forma de valorização da *vanguarda*, bem como ao entendimento do realismo socialista como superação do realismo burguês. Seu artifício é a utilização da “concepção do mundo” como quesito avaliativo que responsabiliza o indivíduo quanto à consequência de sua posição, decorrência da apropriação do conceito hegeliano da “racionalidade do real”. Lukács afirmava, assim, pela centralidade da concepção do mundo, uma “razão no mundo”, portanto, uma nova forma de clivagem entre os homens (entre o bem moral e o interesse da humanidade) que lhe serviu como ponto de referência reflexiva (Lukács, 1969, p. 30).

É este elemento que nos revela a coesão interna e as bases sociais duma unidade essencial, capaz de subsistir apesar das maiores divergências, desde aquele que surge, para o escritor, da profundidade mais essencial da vontade artística e que é, ao mesmo tempo, produto histórico das correntes fundamentais do período em que vivemos (Lukács, 1969, p. 30).

E o próprio Lukács se adianta assinalando que o estabelecimento da *concepção do mundo* como critério para confrontação de tendências (*realismo* e *antirrealismo*, *vanguarda* e *decadência*), esbarra em problemas na avaliação de obras concretas, para enquadrá-las em um ou outro pólo da literatura que lhe é contemporânea. É essa consciência que impõe ao crítico a concretude própria das obras, porém sem necessariamente restringi-lo “aos critérios de ordem formal: maneira de escrever, técnica literária, processos imediatos da realização” (Lukács, 1969, p. 30).

Segundo o autor, só nesse esforço de mão dupla pode-se fugir a “analogias de superfície” (Lukács, 1969, p. 34), agarrando a diferença precisa entre uma *estagnação sem objetividade* e uma *ordenação do essencial revelador*, o que não reside em uma diferença técnica (de escrita), mas de imagens do mundo comunicadas através das obras. Por isso é forçoso notar que tal concepção do mundo é sempre tomada como subjacente ao *objeto estético*, nunca “às intenções conscientes do autor, nem à ideia que este tem dos seus próprios escritos” (Lukács, 1969, p. 36), haja vista que, ao grande artista, importa mimetizar o mundo, não sua concepção subjetiva do que este mundo seja.

Portanto, para Lukács, o mais importante na distinção qualitativa de objetos artísticos é a forma como determinados produtos estéticos se relacionam com o homem concreto, vinculando-se, em maior ou menor medida, com a *humanitas*, critério presente desde seus primeiros escritos marxistas sobre literatura da década de 30 (Cf. Lukács, 1965).

1 No original, “Erpresse Versöhnung”, publicado in *Der Monat*, n. 11, Nov. 1958, e reproduzido em *Noten zur Literatur*. Para o presente artigo foi utilizada a tradução francesa de Sibylle Muller (“Une réconciliation extorquée: a propos de La Signification présente du réalisme critique de George Lukács”), cotejada com a de Andrés Vera Segovia para o espanhol (“Lukács y el equívoco del realismo”). A Edição brasileira (ADORNO, T.W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003) não contém este artigo.

2 No original, *Wider das missverstandenen Realismus*, publicada pela primeira vez em italiano como *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, 1957, e traduzido para o português (da edição francesa) por Ermínio Rodrigues.

3 Índice probatório de sua conversão teórica é o conhecido prefácio autocrítico redigido por Lukács em 1967, por ocasião de sua reedição.

O centro, o coração desta estrutura que determina a forma é sempre em última análise, o próprio homem. Seja qual for o ponto de partida duma obra literária, o seu tema concreto, o objetivo a que ela visa diretamente, etc., a sua essência mais profunda exprime-se sempre por esta pergunta: O que é o homem? (...) Por muito fortes que sejam as suas convicções vanguardistas, um escritor de talento não pode deixar de exprimir na sua obra, até certo ponto, um *bic et nunc* de caráter concreto (Lukács, 1969, pp. 36-9).

Os critérios estão bem colocados, contudo a confrontação, a relação de mão dupla entre *concreto* e *abstrato*, as ilações e nuances, acabam abrindo espaço para um enquadramento bívio: decadência vanguardista ou positividade realista, com uma separação abissal – fundamentada em uma “reconciliação forçada” entre sujeito e objeto, dirá Adorno – entre *possibilidade abstrata* e *possibilidade concreta*, onde a elevação da primeira indica o “isolamento ontológico” do homem, e da segunda a solidão como circunstância do indivíduo concretamente determinado.

Posto desta forma, a vertente *realista* é a que busca o “caráter puramente humano destes personagens, aquilo que eles têm de mais profundamente singular e típico, o que faz deles, no plano da arte, figuras impressionantes – nada de tudo isso pode ser separado do seu enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais que são a textura da sua existência”, enquanto a *vanguarda* plasma um homem “essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, *a fortiori*, social, ontologicamente independente” (Lukács, 1969, p. 37).

Exemplificando seus acenos, Lukács menciona Filocteto de Sófocles, Frédéric Moreau de Flaubert e Ivan Ilitch de Tolstoi, como exemplos de isolamento momentâneo, nutrido “no conjunto concreto constituído por homens vivendo em comum e exercendo uns sobre os outros, influência recíproca” (Lukács, 1969, p. 38). Uma solidão, portanto, correspondente a um destino social, nunca a uma eterna “condição humana” como no caso dos escritores da decadência, cuja solidão ontológica que refiguram – pela adoção do tempo como duração da existência pessoal – é encarada como análoga à a-historicidade heideggeriana do “ser jogado-no-mundo” [*Geworfenheit*].

Como já dito, essa compartimentação se deve à categoria da *possibilidade*, a qual o autor divide em *possibilidade concreta* (a possibilidade real hegeliana, condicionada por predisposições naturais e seu desenvolvimento ao longo da história) e *possibilidade abstrata* (subjetivada que, por infinita, reduz a primeira, tornando a realidade arbitrária), pois para Lukács, as “peripécias interiores da obra literária, sobretudo no drama, têm por objetivo descrever a irrupção até o nível da realidade efetiva de determinada possibilidade real, cuja atualização as circunstâncias, até então, impediam. Estas possibilidades são bem reais, já que podem transformar-se precisamente, para a pessoa considerada, no verdadeiro fundamento da sua existência, mesmo quando essa existência se reduz a um trágico fracasso” (Lukács, 1969, p. 41). Em contrapartida, no leque de possibilidades abstratas subjetivas, essa factibilidade concreta dissolve-se em uma desimportante e arbitrária equivalência de casualidades, eliminando a narrativa de onde emana o realismo.

Sendo assim, a possibilidade *concreta* põe-se como força essencial do ambiente onde as personalidades se movem, ao passo que a *abstrata* só existe subjetivamente. É isto que o leva ao reconhecimento de que a elevação desmesurada das possibilidades abstratas implica em abdicação da refiguração dos “homens concretos, nas suas relações concretas com o mundo exterior” (Lukács, 1969, p. 43). Por isso, em Lukács, a vanguarda está necessariamente associada à decadência, pois “põe o indivíduo em relação a si próprio”, desligando-o de tudo que o circunda, ocasionando um corte radical entre literatura e mundo. É este, sempre segundo Lukács, o *modus operandi* que permite “a dissolução da forma objetiva em elementos subjetivos” em Joyce, ou a exaltação da “existência sem qualidades” de Musil, pois o “que caracteriza o homem quer o consideremos na sua própria vida, quer na literatura que a reflete, é a sua escolha quando uma questão decisiva põe em causa a sua existência: é, pois, dentre todas as suas possibilidades concretas, aquela que exprima efetivamente a sua essência” (Lukács, 1969, p. 44).

Como sempre, Musil dá a esta direção de pensamento uma feição moral. Quando perguntam a Ulrich, o herói do seu grande romance, o que faria se governasse o mundo, ele responde: “Só me restaria suprimir a realidade efetiva”. É evidente, de fato, que a supressão da realidade efetiva corresponde, no plano do mundo exterior, àquilo que uma existência subjetiva “sem qualidades” representa (Lukács, 1969, p. 45).

Lukács concebe essa dissolução da realidade como base da forquedura entre diferentes concepções do mundo, onde a defesa das possibilidades concretas é o fator preponderante para o realismo, enquanto a elevação das possibilidades abstratas consiste na própria supressão da realidade efetiva, configurando um falso objetivismo.

Portanto, dissolução do homem e dissolução do mundo pertence ambas ao mesmo sistema, ampliam-se e reforçam-se mutuamente. Na base, encontramos sempre a mesma concepção do homem: um ser desprovido de qualquer unidade objetiva, simples sequência incoerente de fragmentos instantâneos, extraídos de experiências vivas que são, por definição, tão impenetráveis para o indivíduo que as vive como para os outros homens (Lukács, 1969, p. 46).

Abarcamos assim um elemento fundamental na literatura de vanguarda, a “dissolução da personalidade”, o que segundo Lukács não é mais que uma “confusão entre possibilidade concreta e possibilidade abstrata”, correlata “ao desenvolvimento do universo mental peculiar à decadência” (Lukács, 1969, p. 47). Decadência que ele encontra filosoficamente personificada na continuação heideggeriana da guerra à dialética, iniciada por Kierkegaard – cuja pedra angular de sua filosofia é a negação de uma unidade indissociável entre interioridade e exterioridade, tal como defendia Hegel⁴ –, para quem “cada homem vive num incógnito perfeitamente impenetrável a outros homens e que nenhuma força humana pode romper” (Lukács, 1969, p. 47).

Mostramos já até que ponto a supressão da distinção entre possibilidade abstrata e possibilidade concreta esteriliza, nas suas próprias bases, o esforço do artista para concretizar as suas criaturas. Vemos agora que, com a negação dos laços existentes entre o exterior e o interior, a oposição perde, no seio da personalidade, o que fazia dela uma força viva e eficaz (Lukács, 1969, p. 49).

Uma dupla ruptura que permite a Lukács reconhecer a existência de uma linha diretiva do *naturalismo* ao *vanguardismo*: “À luz desta continuidade estilística, as transformações, as oposições, as novidades, os conflitos de tendência, que dizem apenas respeito ao aspecto formal do estilo, deixam de ter importância para caracterizar o conjunto duma época” (Lukács, 1969, p. 58). Ou seja, Lukács verifica na ausência de seleção, na recusa de orientação e de hierarquização das imagens, através da montagem de fragmentos inorgânicos da realidade, – seja no descritivismo cientificista do naturalismo, seja na deformação do aparente nos movimentos de vanguarda – o rebaixamento da ação humana à igualdade dos detalhes, uma apresentação conformista da realidade coagulada pelas impressões da senso-percepção.

Por aqui se verifica (...) que (...) há uma continuidade real na literatura recente entre o naturalismo e a vanguarda. (...) Esta unidade só é perceptível, sem dúvida, para quem saiba penetrar no mais fundamental das concepções do mundo. (...) A patologia, que era a princípio simples ornamento estético [para naturalistas e impressionistas], mancha de cor viva no quadro cinzento de todos os dias, tornou-se protesto moral contra um mundo ignóbil. (Lukács, 1969, p. 50).

A obra de vanguarda deixa de cumprir seu papel estético por não conseguir converter um determinado conjunto de experiências historicamente vividas em generidade capaz de reverberar uma voz humana universal, pondo-se finalmente como consciência de si do próprio gênero humano.

Os escritores cuja concepção do mundo assenta na definição aristotélica do “animal social” nunca criam tipos sem os ligar, duma forma orgânica e indissolúvel, às contradições que se revelam, ao mesmo tempo, nos fatores sociais que condicionam o desenvolvimento humano e o próprio indivíduo quando ele é plenamente desenvolvido. (...) Como se vê, não se trata nem duma questão que diga respeito a uma ciência particular, nem de um problema de técnica literária, mas de todo o complexo que se enraíza numa concepção do mundo (Lukács, 1969, 53).

Aqui começam a luzir dois juízos centrais de Lukács a respeito das vanguardas: a associação entre descrição da aparência fetichizada e sua apologia – essa “patologia, perversidade e (...) idiotia, consideradas como formas típicas da condição humana” (Lukács, 1969, p. 54-55) – e a abstração do real como geradora da individualidade vista como onticamente isolada.

(...) o mesmo caráter atribuído ao patológico – protesto inconsciente, ou melhor, recalado pela sociedade –, o mesmo rousseuismo pervertido, a mesma recusa do social. É esta uma característica geral de toda a literatura de vanguarda (...). Tendo assim mostrado, nos seus aspectos mais concretos, a concepção do mundo que serve de base a toda literatura de vanguarda, podemos levar a nossa análise mais longe, nesta direção. E a primeira verificação se impõe desde logo, à luz destes pressupostos, é que tal literatura só poderia produzir obras desprovidas de perspectiva (Lukács, 1969, p. 55-57).

Nesse contexto, toda e qualquer exposição de uma fratura profundamente desperspectivante entre subjetividade e objetividade é encarada como anti-humanismo – indiferentemente se sob as formas mais distintas como as que separam Beckett de Kafka ou Joyce de Proust, para citar apenas alguns exemplos –, pois “é dela [da perspectiva] que dependem, em cada época, as linhas diretivas que orientam a criação artística, que só ela constitui assim, em última análise, o princípio universal de seleção entre o essencial e o superficial, entre o decisivo e o episódico, entre o importante e o anedótico, etc.” (Lukács, 1969, p. 57). É a representação do mundo desumanizado como cúmplice desse mundo, e a angústia vanguardista tomada como imanência do mundo, não como crítica.

4 O desdobramento desta reflexão pode ser encontrado em seu escrito *A destruição da razão* de 1953.

Não encontramos nós, no gosto da vanguarda pelo patológico, uma espécie de aversão pelo tempo adjeto, uma nostalgia de um objetivo indeterminado? Na realidade, tal atitude implica, neste caso, a absoluta supremacia do *terminus a quo*, do estado a partir do qual aparece a repugnância; o movimento para o *terminus ad quem* é a priori condenado à impotência (Lukács, 1969, p. 60).

Notamos, assim, que na vanguarda, “a transcendência a que ela se refere implica, mais ou menos conscientemente, na recusa de toda imanência possível, de todo esforço para dar sentido ao mundo terreno” (Lukács, 1969, p. 60), na quebra da organicidade mundana entre sujeito e objeto, no isolamento ôntico, no estilhaçamento da realidade. Nas palavras do próprio autor: “Quanto mais autênticas e profundas são estas experiências, mais quebram a unidade, sensorialmente perceptível, que é a condição prévia e a base de toda a impressão estética” (Lukács, 1969, p. 62).

Lukács afirma que essa problemática, que se apodera das artes com o surgimento dos movimentos de vanguarda, também fora filosoficamente formulada pelo idealismo subjetivista – na separação entre as temporalidades do indivíduo e da realidade objetiva em movimento – e alcançou seu ponto máximo em Bergson: “Para ele, o tempo ‘propriamente dito’, o tempo ‘autêntico’, não é mais do que o tempo puramente subjetivo, o da experiência vivida, completamente desligado do mundo real ou objetivo, sem que ele tenha a pretensão (...) de atingir a essência da realidade efetiva” (Lukács, 1969, p. 63).

Mas é no conceito de alegoria que encontramos uma possível justificativa para o enrijecimento lukacsiano, o qual, vale adiantar, não é uma mera hipótese, tendo sido posteriormente reconhecido por ele próprio⁵. Segundo Lukács, o idealismo traz consigo um corte conceitual entre o *tempo* e o *espaço* – consequentemente entre a realidade *objetiva* e o *movimento* – que atinge seu ponto máximo no alegorismo da literatura moderna, introduzindo “a subjetividade do tempo”, do sujeito fechado em si mesmo, isolado do mundo objetivo e reduzido à intuição subjetivista. Juízo que se apresenta, nesta obra de Lukács, por sua apropriação sintomal e condenatória da tematização de Walter Benjamin em *Origem do drama barroco alemão*.

Essa leitura de Lukács, por mais que entabule sem aprofundar uma necessária distinção entre Proust e Bergson (Lukács, 1969, 63), lega à temporalidade subjetivista moderna a responsabilidade pela aniquilação da forma literária através da superação da tipicidade por meio da generalização do alegórico.

Tudo pode significar tudo, quer se trate duma pessoa, duma coisa ou duma relação. Esta possibilidade implica num julgamento aniquilante e, no entanto, justificado, sobre o mundo profano; nesse mundo não há lugar para o rigor dos pormenores. (...) Finalmente, a alegoria torna-se vazia. O mal puro e simples, que a sustenta firmemente do interior, só existe nela; é apenas alegoria, significa uma coisa diferente dele próprio. Significa precisamente o nada daquilo que ele representa (Benjamin apud Lukács, 1969, p. 70-71).

Para Benjamin a alegoria é um fragmento do contexto original, esvaziado de seu significado, e que precisamente por esse esvaziamento emerge com um novo conteúdo capaz de gatilhar uma renovação artística, ideia que se afina com sua tentativa de escovação da história “a contrapelo”. Para Lukács, essa ruptura com um sentido artístico fechado, como aposta de uma atualização poética, é a própria supressão do estético motivada pela descrença, pela perda do *pathos* social e pela negação das possibilidades concretas do futuro.

A mais profunda experiência vivida é a de um mundo que não tem rigorosamente nenhum sentido, exclui toda a esperança, e que é o nosso mundo, o mundo do homem burguês de hoje (Benjamin apud Lukács, 1969, p. 72).

E Lukács conclui em jusante negativa:

Do ponto de vista formal, um André Gide não tem qualquer pretensão revolucionária; no entanto, pela sua própria estrutura, a concepção do mundo que se exprime na sua obra implica, nele, no rompimento das formas literárias. Os seus *Moedeiros Falsos* apresentam-se como um romance. Mas, no essencial, a construção do livro liga-se à arte de vanguarda pelo seu duplo conteúdo, visto que o herói do livro, que é, ao mesmo tempo, o seu autor, introduz o seu próprio diário no romance. Enquanto escritor, foi necessário que Gide revelasse, pelo conteúdo de sua obra, que num solo como esse não pode nascer nenhum romance, nenhum escrito com forma estética. Assistimos aqui à realização, na prática literária, desta autodestruição da estética, de que Benjamin teve o grande mérito de nos fornecer a teoria (Lukács, 1969, pp. 74-5).

Lukács e o equívoco do realismo (a reconciliação extorquida)

Logo na abertura de sua crítica ao ensaio lukacsiano, Adorno reconhece como mérito estrito do trabalho de Lukács, suas obras de juventude – *A alma e as formas* (1911), *Teoria do romance* (1920) e *História e consciência de classe* (1922) –, por sua “inovadora aplicação, no materialismo dialético, da categoria da reificação como princípio da problemática filosófica” (Adorno, 2009, p. 171), configurando um objetivismo histórico não-ontológico.

Quando o objetivismo de Lukács do início dos anos vinte começou a sucumbir, não sem conflitos iniciais, à doutrina comunista oficial e Lukács renegou, ao estilo do bloco oriental, aqueles escritos; contra si mesmo, fez suas as críticas mais subalternas da hierarquia do partido, em detrimento dos argumentos hegelianos, e durante esse decênio esforçou-se, em seus ensaios e livros, por reduzir seu pensamento, ao nível lamentável do “pensamento” soviético, que envileceu a filosofia, degradando-a ao ofício de simples instrumento de dominação (Adorno, 2009, pp. 171-2).

As obras posteriores a *História e consciência de classe*, são segundo Adorno, a negação de todo o seu talento juvenil, o que culminou em *A destruição da razão*, revelando o verdadeiro Lukács, especialmente pela deturpação dialética que lhe permitiu alinhar todo o irracionalismo da viragem do século XX ao fascismo e à reação, “sem mentar que, em algumas correntes, ao contrário do que ocorre com o idealismo acadêmico, o pensamento se erigia contra a coisificação da existência e do pensamento, (...) que sob o verniz de uma crítica radical à sociedade, passava de contrabando os mais esquálidos clichês daquele conformismo contra o qual ele dirigira outrora sua crítica social” (Adorno, 2009, p. 172). Adorno vê aí uma triste capitulação à vulgaridade do bloco soviético, uma redução de seu potencial anterior a uma mera propaganda ideológica que não se submete jamais à disciplina de uma obra determinada e a seus problemas imanentes.

A nostalgia manifestada por Lukács em sua obra de juventude adquire um tom de profunda tristeza. Aparece de novo aquela “imanência vital do significado” que foi um dos traços característicos da sua *Teoria do romance*, porém deformada pelo slogan segundo o qual a vida tem um sentido durante a construção do socialismo, dogma apropriado, para justificar em termos filosóficos a rosada “positividade” com que o estado social-popular condecora a arte. O livro [*Realismo crítico hoje*] aparece meio congelado entre aquilo que se convencionou chamar de “degelo” e uma nova glaciação (Adorno, 2009, p. 173).

A vulgaridade adviria, segundo Adorno, de seu materialismo apriorístico e pouco dialético – “apesar de todas as alegações de dinamismo” (Adorno, 2009, p. 173) – que forçava uma separação arbitrária entre *conteúdo* e *forma*, a partir da crítica de Hegel ao formalismo estético kantiano. Foi assim, sempre segundo Adorno, que Lukács achou sua capacidade de éfrase ao desconsiderar os momentos formais construtivos como parte integrante e indissociável do conteúdo artístico, legando-os à condição de “elementos contingenciais”, em lugar de reconhecer sua função objetiva no conteúdo estético (Adorno, 2009, p. 173).

Essa desconsideração de Lukács confirma-se, aos seus olhos, como uma brutal vulgaridade de quem desconhece a especificidade do estético, “até o ponto de afirmar que a arte moderna supervaloriza o estilo, a forma, os meios expressivos; como se Lukács pudesse ignorar que só através destes momentos a arte se distingue, enquanto conhecimento, das ciências” (Adorno, 2009, p. 173).⁶

Um alto funcionário barbudo não sabe discorrer sobre arte valendo-se de meios artísticos; é o tom de um homem habituado a falar do alto de uma cátedra, sem correr o risco de ser interrompido, sem jamais recuar diante de longas digressões, demonstrando claramente essa capacidade de reação que ele censura em suas vítimas como esteticismo, decadentismo e formalismo, apesar de ser precisamente esta a única coisa que permite alguma relação com a arte (Adorno, 2009, p. 174).

Para Adorno, o evoluir da arte é o evoluir da técnica, uma vez que posta sob o mundo administrado a arte só pode cumprir seu papel desfeticizador quando radicalmente nova. Por isso de o esteticismo dos séculos XIX e XX não ser uma forma de decadência, e só se afigurar como decadência perante o conceito de “concreto” de extração hegeliana, um endurecimento dogmático da noção de *conteúdo* isolado da *forma*, “tão característico a

5 Em correspondência a Carlos Nelson Coutinho, Lukács, ao falar de Proust e Kafka, reconheceu: “Também seria importante fazer uma distinção mais nítida do que habitualmente se faz entre os dois, particularmente Kafka, por um lado, e, por outro, a literatura subsequente. (Também sobre isso meu ensaio [*Realismo crítico hoje*] não é suficiente)” (Coutinho, 2005, 211-212).

6 A esse respeito Lukács formularia uma boa distinção, em sua *Estética*, que firmaria a autonomia relativa da arte enquanto antropomorfizadora em contraposição à ciência: “Este conteúdo material e estrutural [a unidade do múltiplo e não uma síntese intelectualmente elaborada], que funda e produz tais vivências estéticas a partir do objeto, determinando que essas vivências não se convertam em pontos de partida de uma reflexão posterior (...) ocasiona a separação do estético com relação aos pensamentos e sentimentos da cotidianidade e o delimita, ao mesmo tempo, com relação às investigações e reflexos científicos da realidade”. (Cf. Lukács, 1982, pp. 313-4).

quem rende uma homenagem puramente formal a uma dialética que, de saída, já tomou partido, tornando-se não dialética” (Adorno, 2009, p. 175).

Eis, pois, o dogmatismo vislumbrado por Adorno em Lukács, que se põe como o núcleo estruturador de sua crítica. Esse enrijecimento, arbitrário e ortodoxo, desqualifica tudo o que se afasta do *realismo* como *decadentismo*, “um insulto que cobre todas as infâmias da perseguição e da repressão não só na Rússia” (Adorno, 2009, p. 175), congregando de maneira despectiva toda a heterogenia gradiente da vanguarda, numa tentativa de propiciar uma consciência filosófica da arte moderna a partir de uma “redução instrumental” inclusive de Hegel.

A acusação central à teoria de Lukács é a de *ontologismo*, que permitiu, segundo Adorno, ao filósofo associar toda literatura de vanguarda ao existencialismo heideggeriano, valendo-se para isso da afirmação aristotélica do homem como um ser social, cuja notabilidade e “qualidade puramente humana, profundamente individual” se dá através de seu “enraizamento concreto em relações concretamente históricas” (Adorno, 2009, p. 179), algo que ele também espera encontrar na arte de vanguarda.

Mas Lukács, que pretende pensar segundo um historicismo radical, estava obrigado a compreender que numa sociedade individualista, essa mesma solidão é produto de uma mediação social e que seu conteúdo é essencialmente histórico (Adorno, 2009, p. 179).

E esse novo imperativo histórico, para Adorno, apresenta-se com Baudelaire, exigindo, assim, uma reavaliação de boa parte das categorias de que se vale Lukács (como *decadência*, *formalismo*, *esteticismo*, etc.), uma vez que essa nova arte não pretende caracterizar a essência humana invariável, sua solidão ou derrelição, mas a natureza da modernidade, que é igualmente social e não abstrata. Argumento que serviu posteriormente de arrimo para sua *Teoria estética*.

O Novo é o sinal estético da reprodução ampliada, juntamente com a sua promessa de abundância ilimitada. A poesia de Baudelaire foi a primeira a codificar o fato de que a arte, no seio da sociedade de mercadorias totalmente desenvolvida, consegue apenas na sua impotência ignorar essa tendência. Só ao reduzir a sua *imagerie* à sua autonomia é que consegue superar o mercado da heteronomia. A arte é moderna através da mimese do que está petrificado e alienado. É assim, e não pela negação do seu mutismo, que ela se torna eloquente; eis porque não tolera já nenhuma inocência (Adorno, 1982, p. 33).

A refutação se exemplifica na defesa adorniana do caráter histórico de Joyce – que Lukács acusa de ser “um homem absolutamente intemporal” –, que não “forja nenhum fundo mitológico exterior ao mundo que representa, mas tenta explicitar a essência, boa ou má, desse mundo, até o ponto de torná-la mítica em virtude de um princípio de estilização que o Lukács de hoje estima tão pouco” (Adorno, 2009, p. 180).

Fica claro que Adorno discorda que a quebra da hierarquia entre possibilidades *concretas* e *abstratas* põe necessariamente o homem como onticamente isolado. Para o filósofo alemão trata-se de uma leitura de obras artísticas *tale quale* filosofias, pois se a arte “oferece essência e imagens, isso não ocorre por culpa do idealismo; e quando muitos artistas sustentam concepções filosóficas de caráter idealista, isso não significa nada do essencial do conteúdo de suas obras” (Adorno, 2009, p. 181), pois “só na cristianização da sua própria lei formal, e não na passiva admissão de objetos que a arte converge com a realidade” (Adorno, 2009, p. 181), em um conhecimento artisticamente mediado.

Não é outro o caso do *solipsismo*. Depreciado por Lukács como visão imediatista da relação sujeito-sociedade, não é considerado, por Adorno, como “a negação do objeto, mas a tendência dialética da conciliação com ele”, algo progressivamente dificultado pela reificação. Propositadamente, o exemplo evocado por Adorno é o de Marcel Proust, autor que Lukács reavaliou com positividade em sua autocrítica de plena maturidade⁷.

Nas palavras de Adorno, “Proust decompõe a unidade do sujeito por meio da introspecção: o sujeito acaba por transformar-se no próprio teatro onde aparecem os objetos” (Adorno, 2009, p. 182)⁸.

7 “Proust é muito diferente de Joyce. Em *À la recherche du temps perdu*, existe um retrato real do mundo, não uma fotomontagem naturalista – pretensiosa e grotesca – de associações. O mundo de Proust pode parecer fragmentário e problemático. De muitas maneiras ele preenche a situação do último capítulo de *L'éducation sentimentale*, em que Frédéric Moreau volta para casa após o esmagamento da revolução de 1848; ele já não tem mais nenhuma experiência da realidade, apenas a nostalgia de seu passado perdido. O fato de que esta situação constitua, com exclusividade, o conteúdo da obra de Proust é a razão de seu caráter fragmentário e problemático. Não obstante, trata-se de um retrato de uma situação verdadeira, produzido com arte. Como vê, o que procuro num romance não é saber se ele retrata naturalisticamente meu mecanismo íntimo (...) mas se acrescenta algo à soma de minha experiência da vida. Proust me proporcionou isso; Joyce, não”. (Lukács, 1969, p. 12).

8 Não custa mencionar que sua conclusão a respeito de Proust vai ao encontro do comentário de outro teórico da dialética, Eric Auerbach: “A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão de realidade. Do ponto de vista histórico-literário, é claro que há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva e a pluripessoal, que visa à síntese: esta última nasceu da outra, e há obras em que as duas formas

A partir disso, o monólogo interior, o estranhamento e a ignorância do mundo, preteridos por Lukács como uma visão pessimista e conformista, põem-se como a *verdade* e a *aparência* do mundo contemporâneo, onde o homem recolhe-se sobre sua sombra à medida que “objetivamente a totalidade social precede o indivíduo que se forja na alienação enquanto reproduz essa contradição social” (Adorno, 2009, p. 182). Por isso Adorno defendia o primitivismo de Beckett e refutava a consideração de uma “atmosfera do episódico” como nociva, uma vez que o “conteúdo substancial de uma obra de arte pode consistir na representação minuciosa, não expressamente polêmica, da insensatez crescente e pode se perder quando hipostasia-se” (Adorno, 2009, p. 183). Para Adorno qualquer reconciliação entre sujeito e objeto é “forçada” e “ideológica”.

Quando Lukács afirma que só se pode sentir, apesar dos programas, Dublin em Joyce, a monarquia dos Habsburgo em Kafka e Musil como “atmosfera do episódico”, como subproduto secundário, reduz com ele, para garantir seu *thema probandum*, a plenitude épica que se afirma negativamente – ou seja, a substância – ao papel de elemento acessório (Adorno, 2009, p. 182).

Segundo Adorno, é a ideia fixa em uma “imanência do conteúdo” que conduz Lukács a seus descaminhos, permitindo que posições “objetivamente polêmicas” como as de Beckett sejam transformadas em “representações do patológico, da perversidade, da idiotice como forma típica da condição humana”, atribuindo assim “à representação o representado” (Adorno, 2009, p. 183).

Vale dizer que em Lukács, como em toda a tradição estética ocidental, a arte é uma forma de conhecimento que não se contrapõe à ciência⁹, algo que, segundo Adorno, consiste em um imediatismo que cerra as vanguardas como comprovação de uma determinada realidade. Para Adorno, trata-se exatamente do contrário: a arte que reproduz a realidade de modo “perspectivista”, não conhece a essência daquilo que retrata, o que só ocorre quando essa representação “expressa, em virtude de sua constituição autônoma, o que estivera velado pela aparência empírica da realidade”. Afinal, “o gesto que proclama a impossibilidade de conhecer”, como em Eliot e Joyce – ambos severamente censurados pelo filósofo húngaro – constituem “um momento do conhecimento” que revela “o abismo aberto entre o mundo influente e inassimilável das coisas e a experiência que se choca em vão com sua superfície lisa” (Adorno, 2009, p. 184).

O que essencialmente distingue as obras de arte como conhecimento *sui generis* do conhecimento científico é precisamente que toda a realidade empírica, sem exceção, é transformada, que os conteúdos materiais só adquirem um sentido objetivo quando com a intenção subjetiva (Adorno, 2009, p. 184).

Uma tendência que pode ser vislumbrada, segundo Adorno, de forma latente desde Balzac e Dickens. Uma reconstrução fantástica da realidade que Lukács não nota, por sua incondicional filiação aos cânones do realismo oitocentistas, onde o método de criação traz em si a consciência dialética da totalidade. (Adorno, 2009, 185)¹⁰. Eis, pois, a contradição angular em Lukács: ele “não pode deixar de reconhecer que esteticamente a verdade social vive só nas obras de arte configuradas de um modo autônomo, (...) [e que] essa autonomia traz consigo, para o seio da obra de arte, tudo o que ele não tolerava, o que hoje como ontem põe abaixo toda a doutrina comunista reinante” (Adorno, 2009, p. 185). É, portanto, através de uma dialética do individualismo que se movem as vanguardas, e não por meio de um individualismo ontológico de um “estado de solidão irreflexiva” constituído sobre os modelos da teoria heideggeriana da “derrelição” (em *O ser e o tempo*), como tantas vezes afirmado.

Segundo o autor da *Dialética negativa*, escapa a Lukács a atomização das individualidades como um princípio fundamentador da própria lógica da sociedade burguesa, portanto, não sendo uma idiota construção transcendental, mas a sociedade historicamente mediada¹¹. Em última menção, para Lukács, o protesto que existe na refiguração da solidão pela vanguarda é uma prostração ao mercado espiritual. O autor conclui adiante: “desse modo, a qualidade e a superioridade artísticas do realismo socialista seriam duas coisas diferentes. É necessário estabelecer uma distinção entre o valor literário em si e o valor soviético-literário que deve estar *no verdadeiro*, de alguma maneira

se entrecruzam de tal forma que se pode observar o seu surgimento, sobretudo no grande romance de Marcel Proust” (Auerbach, 2004, pp. 483-4).

9 O italiano Guido Oldrini explicou a coincidência entre *teoria estética* e *científica* em Lukács da seguinte maneira: “o fato que, sendo a realidade una e contínua, as mesmas categorias fundamentais devem necessariamente comparecer em todas as esferas da realidade – o que não exclui a existência de categorias específicas para cada uma” (Oldrini, 2002, p. 60). É o *realismo ontológico* como aspiração a uma totalidade objetiva, o que inevitavelmente o põe diante dos mesmos problemas da ciência: a relação entre sujeito e objeto, consciência e mundo.

10 “Balzac, baseado no sentimento formal de sua obra, pensa que seu monólogo é a plenitude do mundo, enquanto que os grandes romancistas do século XX ocultam sua universalidade [no monólogo]” (Adorno, 2009, p. 185).

11 “Os ontologistas de hoje se colocam demasiado submetidos a vínculos que atribuídos como tais ao ser, concedem a todo o tipo de autoridade heterônoma a aparência do eterno. (...) O sujeito singular não tem a seu alcance a possibilidade de superar a solidão, determinada coletivamente, mediante uma eleição e uma decisão” (Adorno, 2009, p. 187).

pela graça do espírito universal. Tal duplicidade se assenta mal a um tão patético defensor da unidade da razão” (Adorno, 2009, p. 188).

Vista por esse ângulo, a *concepção do mundo* serve, quando muito, como critério para a compreensão da lógica que move determinado artista, nunca para a avaliação de suas obras individuais concretas, pois a solidão para Adorno é inevitável nesta sociedade que padece historicamente condicionada pela negatividade da reificação. Por isso as grandes obras de vanguarda comportam seu verdadeiro valor em sua objetivação radicada “monologicamente como arte, em sua lei formal, e, portanto intervindo também seu substrato social” (Adorno, 2009, p. 188).

Sendo assim, em Adorno a arte não pode se orientar pela pura expressão consciente da angústia – algo que já estava exposto na sua *Filosofia da nova música* – devendo aparecer na imanência de sua forma, enquanto para Lukács, a vanguarda deforma as possibilidades existentes no real, esfacelando as tendências opostas (nunca uma crítica à decadência) através da contraposição possibilidade *concreta versus abstrata*. Na proposição adorniana essa oposição é uma crítica insistente: “O otimismo oficial das tendências opostas e das forças contrárias obriga Lukács a recusar a tese hegeliana da ‘negação da negação’ – da ‘deformação da deformação’ – como uma afirmação” (Adorno, 2009, p. 190).

Descobre-se a tonalidade moralista dos conceitos de Lukács, sobretudo suas lamentações a propósito da “ausência de mundo” subjetivista, como se os vanguardistas houvessem chegado a pôr em prática de um modo literal o que na fenomenologia de Husserl denomina-se, grotescamente, “aniquilação metódica do mundo” (Adorno, 2009, p. 190).

O que também se verifica com relação à “durée” bergsoniana.

O debate sobre o tempo, inaugurado por Bergson é considerado como um nó-górdio. Posto que Lukács é um bom objetivista, o tempo objetivo dá a última palavra, e o tempo subjetivo não é mais que uma simples deformação decadente. Foi o insuportável desse tempo alienado, reificado, carente de sentido (que o jovem Lukács intuiu muito bem na Educação sentimental) o que obrigou Bergson a construir a teoria do tempo vivido e fluido (Adorno, 2009, p. 193).

E Adorno encaminha o fechamento de sua crítica afirmando que o procedimento lukacsiano restringe a análise dialética à esfera das intenções pré-julgadas, levando sua filosofia a padecer, por seu juízo pré-estético, “a favor da matéria e do conteúdo, que se confunde com sua objetividade artística” (Adorno, 2009, p. 194), algo tão característico ao hegelianismo desmedido dos comunistas.

A crítica hegeliana da “consciência infeliz”, assim como o impulso da filosofia especulativa até a transcendência da aparente ilusão da subjetividade isolada, se transformam sub-repticiamente em ideologia para os tacanhos funcionários do partido que ainda não alcançaram o nível de sujeito. (...) Mas o salto dialético não é dialético porque converte a consciência infeliz em feliz por mera volição, dependendo dos momentos sociais e técnicos da produção artística, objetivamente postas (Adorno, 2009, p. 195).

Há, portanto, uma grande diferença entre o “esforço espiritual e os temas tratados”, o que leva o *realismo* de seu opositor a não ser “outra coisa senão a cobertura ideológica de uma triste realidade” (Adorno, 2009, p. 197). Portanto, no intuito de superar a “fase da resignação” presente em Hegel, Lukács buscou em Goethe seu conceito de realismo capaz de operar uma “reconciliação” entre sujeito e objeto, entre o homem e o seu mundo: “a maldição que aprisiona a Lukács e lhe impede de voltar à utopia de sua juventude, perpetua essa reconciliação forçada que ele denuncia no idealismo absoluto” (Adorno, 2009, 199). Uma importante pecha levantada por Adorno que será retomada quase cinquenta anos depois pelo lukacsiano argentino Miguel Vedda em seu livro *La sugestión de lo concreto*¹².

Vivência trágica ou plenitude épica?

O pensador argentino reconhece, a exemplo do romeno Nicolas Tertulian, que o “núcleo de convergências e pressupostos comuns”, não é menor que a leiva existente entre os dois filósofos. Segundo Vedda, as diferenças advieram de suas “distintas posições ante uma antinomia da sociedade burguesa assimilada pela tradição marxista desde seu início: quanto mais os homens buscam, como indivíduos isolados, seu benefício particular, tanto mais se encontram massificados e se submetem ao funcionamento do todo” (Vedda, 2006, p. 196).

¹² Guido Oldrini também observa que durante os anos 30, Goethe é o contraponto ideal encontrado por Lukács como “alternativa teórica para o seu marxismo hegelianizado” (Oldrini, 2002, pp. 58-9).

Em Lukács, é notável, desde sua mais tenra produção intelectual, a percepção da “hostilidade do capitalismo ao nascimento de uma verdadeira cultura”, confirmando a arte como autorreconhecimento genérico dos indivíduos. Isto se verifica não só em *A teoria do romance* – definida pelo próprio Lukács como uma “kierkegaardização da dialética histórica hegeliana” (Lukács, 2005, p. 13) – mas ainda antes em *A alma e as formas*, aliando ao colapso do capitalismo um evidente “utopismo primitivo” como necessidade ao florescimento de uma vida humana autêntica (Lukács, 2005, p. 15).

Dedicando-se ao exame da apropriação goethiana nos dois autores, Vedda nota que a *tragédia*, que ocupava lugar privilegiado na obra juvenil de Lukács, cede lugar, especialmente a partir de *Teoria do romance*, às formas *épicas*, em particular ao romance. Isso não quer dizer que o drama perca sua importância dentro do corpus teórico lukacsiano, mas apenas que o novo gênero assume privilégio em seus escritos a partir de então, assinalando a existência de um caráter *épico*, e não *trágico*, na dinâmica histórica do mundo burguês.

(...) o drama é considerado uma *totalidade do movimento*, oposta à *totalidade dos objetos* que caracteriza a epopeia. Se a tragédia necessita criar uma realidade mais intensa que a existente, e só pode manifestar os momentos em que se manifesta a essência do que se deseja plasmar, o objetivo do *epos* (e, logo, o do romance) é exibir os homens *também* em circunstâncias prosaicas da cotidianidade. Frente à totalidade intensiva do drama, a epopeia mostra em forma extensiva a realidade externa (Vedda, 2006, p. 197).

Com *A teoria do romance* vemos que no *epos* os heróis não superam muito seus semelhantes – o que será posteriormente reafirmado em *O romance histórico*, especialmente em seu comentário sobre Aquiles na *Ilíada* –, traçando, *in negativo*, o fundamento primordial da tragédia: plasmar uma realidade distinta da cotidiana. Cabe ainda lembrar, com a ajuda do prefácio lukacsiano à mesma obra, que a distinção entre forma *épica* e *dramática* já constava em suas obras anteriores, mas com pesos invertidos – exaltando a forma trágica – devido a sua formação neokantiana que apartava *vida empírica* de *vida autêntica*, o que só foi superado após a “experiência da Grande Guerra”, onde Lukács descobriu o colapso da ideologia kantiana, e intentou rastrear a verdade na vida cotidiana.

É a partir daí que a ação humana assume relevância e arruína a separação transcendental entre essência e vida. Portanto, a tragédia, bem como sua correspondente filosófica máxima, o platonismo, é substituída por uma busca pela imanência da realidade, que encontra guarida na “humanidade livre e terrena”, das obras de Goethe, especialmente no *Fausto*. Mais do que uma derivação estético-filosófica de Hegel, tratava-se de uma concepção da realidade na época “fortemente influenciada por Sorel” (Lukács, 2005, p. 13).

(...) com a elevação do indivíduo ao nível da espécie [*gattungslieben*], reduz-se a incidência dos eventos trágicos da história: os efeitos desse processo não só podem ser vistos na aproximação entre o drama moderno e a epopeia, mas também em que, como assinalara Balzac, o romance assume cada vez mais elementos próprios do drama. (...) A falsa autossuficiência do herói trágico deve abrir caminho a uma visão mais sensível e harmônica da personalidade humana; os personagens demoníacos, que reduzem a multiplicidade de suas possibilidades vitais a uma obsessão que os separa da espécie, cedem lugar a Orestes, Ifigênia, que renunciam ao fatalismo e reconciliam-se com o gênero humano (...) (Vedda, 2006, pp. 199-200).

Portanto, a figuração artística do novo estágio histórico exige a substituição do “drama do destino” por um “drama épico” encarnado em um herói problemático cuja personalidade está aberta a todo sujeito normal. Essa troca do herói monstruoso por excelência por um indivíduo radicado no cotidiano – permeado pelo profundo descompasso entre o desenvolvimento das capacidades humanas e o da personalidade individual –, impõe a adoção da categoria da *catarse*, que persistirá como bússola teórica de toda sua obra madura. É a *catarse*, por sua origem na vida cotidiana, que permite a desejada redução do titanismo dos “indivíduos demoníacos” da tragédia, por meio da reintegração destes no cotidiano social.

Confirma Vedda com certa tenacidade:

Mas seria utópico acreditar que a arte pode exercer uma influência imediata sobre o homem enterrado na cotidianidade. Lukács desconfia de uma virtude que é resultado do efeito estético: apóia sua argumentação em Goethe, que no “Suplemento à *Poética* de Aristóteles” não dirigiria a análise da *catarsis* aos efeitos sobre o espectador, sim à estrutura imanente da obra artística. São os personagens do drama que hão de purgar suas paixões para favorecer o fechamento artístico; mas a argumentação conduz a resultados similares aos de Lessing: à imitação das trilogias gregas, o drama deve mostrar no final a conciliação entre o herói trágico e a comunidade (Vedda, 2006, pp. 202-3).

Para atingir esses efeitos pretendidos, a arte não deve entregar-se a convicções de “edificação moral ou propaganda”, mas contribuir para uma nova visão do mundo, pela ampliação e aprofundamento das vivências do indivíduo em fruição, que se purifica e libera suas emoções ao ver-se confrontado com sua generidade. Portanto, para Lukács, a arte tem um papel humanizador, funcionando como ponto arquimediano para a crítica do mundo reificado, por meio de um objeto que não é a realidade – nem se confunde com ela –, mas uma convenção que

põe o real sob carnes, que “apresenta um mundo objetivo novo e desenvolve novos sentidos para compreender a realidade modificada” (Vedda, 2006, pp. 202-3).

Como vimos, enquanto para Lukács “a vida plena de sentidos é a vida socialmente conformada”, para Adorno o “isolamento é a conduta ética e politicamente correta” (Vedda, 2006, p. 203), pois para o primeiro a existência do herói titânico perde sentido por sua vida estar afastada da cotidianidade, enquanto, para o segundo, isto não assume tanta relevância, uma vez que a principal característica das obras de arte é, precisamente, o fato de elas manterem sua autonomia com relação à realidade cotidiana (Adorno; Horkheimer, 1985).

Curiosamente, ambas as posições – tanto de Adorno quanto de Lukács – são firmadas a partir de Goethe, o que forçou Miguel Vedda a reconhecer em Adorno uma voluntária apropriação retórica com a finalidade exclusiva de sustentar suas teorias.

Os princípios de reconciliação [*Versöhnung*] e resignação [*Entsagung*], o rechaço da literatura e da filosofia introspectiva, a repugnância ante o culto romântico do herói titânico ou doentio, a atenção dirigida ao mundo externo antes que ao interior, são elementos essenciais em Goethe e impossíveis de dissimular; Adorno não os suprime: rastreia em Goethe uma concepção distinta que aflora em momentos isolados (Vedda, 2006, p. 205).

Revelando-se bastante próximo das análises de Walter Benjamin a respeito de *As afinidades eletivas* – especialmente no horror goethiano ante a manipulação da natureza –, Adorno “considera que o domínio do mundo natural (...) encontra uma expressão filosófica coerente no despotismo que o sujeito do conhecimento exerce sobre o objeto. Semelhante dominação (...) implica em uma teoria do conhecimento antropomórfica, empenhada em impulsionar uma *reductio ad hominem* de todo o universo material” (Vedda, 2006, pp. 207-8).

É devido a esse alicerçamento que Adorno propôs a prioridade do objeto [*Vorgang des Objekts*] em franca contraposição ao ontologismo lukacsiano, pois se o homem separou o sujeito do objeto, fomentando a dominação deste sobre aquele, a resolução dessa problemática só se dará pela renúncia, por parte do sujeito, à continuidade desse domínio. É nessa impossibilidade de delinear um estado de reconciliação entre sujeito e objeto que se fundamenta toda sua *Teoria estética*.

Para Adorno o “sujeito é agente, não *constituens* do objeto” (Vedda, 2006, p. 209), uma tematização que se fundamenta, segundo Vedda, em seu menosprezo pela centralidade do trabalho como categoria fundante da sociabilidade, ignorando inclusive a distinção estabelecida por Marx entre “o trabalho orientado à criação de valores de uso e a realização das capacidades essenciais [*Wesenskäfte*] humanas, e trabalho abstrato, alienado”, como indicado nos já tantas vezes referidos manuscritos marxianos de 1844. É a *razão instrumentalista* adorniana contraposta à posição de Lukács em sua *Ontologia*, que distingue o trabalho *abstrato* (alienado) do trabalho *concreto* enquanto fenômeno originário [*Urbänomen*] da sociabilidade, logo objetivação da essência genérica humana e via única para a liberdade¹³.

Desta forma, podemos concluir que Lukács viu nas concepções goethianas e marxianas de “genericidade” [*Gattungsmäßigkeit*] o reconhecimento do trabalho como objetivação da vida genérica humana. Portanto, o objetivismo do pensador húngaro, seu materialismo, refere-se à *matéria social*, ou seja, à matéria trabalhada pelo homem enquanto ser consciente que se reproduz de forma ampliada, como expresso em *A ideologia alemã*. É a aceitação do trabalho enquanto práxis, enquanto afirmação ôntica das forças sociais objetivadas pelos homens, e que em arte assume um papel decisivo: transformar a materialidade em sentidos humanos, pois “o caminho da espécie [humana] não é trágico, mas se conduz através de inumeráveis tragédias individuais objetivamente necessárias” (Lukács apud Vedda, 2006, p. 212), e a “meta da evolução da espécie não é uma passiva contemplação, mas a construção de uma comunidade livre e ativa, tal como a que entrevê Fausto ao final da tragédia” (Vedda, 2006, p. 212).

É essa ênfase sobre a relação entre indivíduo e gênero que podemos facilmente notar como ausente na análise de Adorno, onde a contemplação supera a importância da ação – algo que ele alega ter encontrado em Goethe, especialmente no *Fausto* – transformando seu ódio à “vontade de domínio” em ódio à ação; o que revela que a ética adorniana consiste em uma “estratégia de hibernação”, onde “a esperança não é concebida (...) como uma aspiração ativa, mas como uma estrela que surge ante a humanidade contemplativa” (Vedda, 2006, p. 213).

Polêmicas e mal-entendidos

Quem também dedicou significativo espaço teórico à polêmica Adorno-Lukács foi o lukacsiano Nicolas

13 Quanto às posições de Adorno ver *Dialética negativa* (Adorno, 1975, pp. 179-80). Já a respeito de Lukács ver o capítulo “Trabalho” no segundo volume de *Per l' Ontologia dell' essere sociale*. (Lukács, 1976-1981).

Tertulian. Ele também reconhece que Adorno recebeu forte influência do Lukács de *A teoria do romance e História e consciência de classe*¹⁴, e vai buscar, tal como Vedda, em um momento mais recôndito que a publicação de “A reconciliação extorquida”, o início das divergências entre os dois, notabilizando-a em 1925. Foi nessa ocasião que Adorno enviou uma carta a Alban e Helena Berg, afirmando seu descontentamento com o autor húngaro, precisamente em decorrência do aprofundamento lukacsiano no pensamento de Marx e Engels. Mais do que um desconforto ante a concretude assumida a partir de então pela realidade na teoria de Lukács, o que desagradava a Adorno era “a ideia de uma dialética imanente ao próprio ‘objeto’” (Tertulian, 2007a, p. 62).

Está aí, segundo o pensador romeno, a hipótese mais provável para a compreensão da subsequente negação adorniana do realismo ontológico de Lukács, gestado desde sua “profissão de fé Feuerbachiana” e suas severas censuras a Kierkegaard.

Lukács havia se tornado para ele a encarnação de uma regressão teórica, depois do suposto alinhamento do seu modo de pensar às exigências da ortodoxia comunista. O episódio de Viena, com as censuras da III Internacional e sua aceitação por Lukács, pesava agora com força sobre a interpretação de Adorno, que via aí a expressão simbólica do sacrifício do pensamento a imperativos heterônimos (Tertulian, 2007a, p. 63).

Vale mencionar, como já bem o fez Tertulian, que essa aceitação lukacsiana não se deu sem ressalvas, haja vista a existência de um artigo do mesmo ano do referido episódio de Viena (1925), onde Lukács refuta, ponto a ponto, as críticas a ele dirigidas pela III Internacional¹⁵, posição bem contrária às descritas por Adorno. Como atenta Tertulian, muito provavelmente Adorno desconheceu “as múltiplas transfigurações e o caminho complexo de Lukács no interior do movimento comunista” (Tertulian, 2007a, p. 64), como no seu combate incessante à linha sectária de Bela Kun e à vulgata stalinista¹⁶. De acordo com o esquematismo adorniano, suas divergências com Lukács – culminantes no fim da década de 50 – deveram-se, essencialmente, a “sua [de Lukács] capitulação diante de certo ‘objetivismo’ em seu pensamento sobre a história (seu assujeitamento às assim chamadas ‘tendências objetivas’)” (Tertulian, 2007a, p. 64), que teve como corolário a negação da irreducibilidade do sujeito. Estava preterida por completo a defesa lukacsiana do valor emancipatório da subjetividade exposta desde *O jovem Hegel*, escrito em seu exílio moscovita.

Tertulian ainda observa, corroborando nossa exposição precedente, que o infeliz paralelo criado por Adorno entre os destinos de Heidegger e Lukács em suas obras de maturidade, só se sustenta pela suposta existência, em ambos, desse “objetivismo extremo” – e seu consequente “antissubjetivismo” – que no primeiro apareceria em seu pensamento sobre o *ser*, e em Lukács em seu *realismo ontológico*; ambos fruto de uma “necessidade desmedida de autoridade” (*massloses Autoritätsbedürfnis*) característica aos intelectuais que não souberam, ou não quiseram, enfrentar a tormenta do novo século (Tertulian, 2007a, p. 64)¹⁷.

A empreitada de demolição da obra de maturidade de Lukács, perseguida com obstinação por Adorno depois de 1950, em seus escritos e cursos (e até em suas cartas particulares, como a de 3 de junho de 1950 a Thomas Mann, em que ele critica violentamente *O jovem Hegel*), foi agravada por um *handicap* prejudicial: nem a *Estética* nem *Ontologia do ser social* – as obras em que Lukács produziu a expressão mais acabada de seu pensamento – entram no campo visual do autor da *Dialética negativa* (Tertulian, 2007a, 65).

Este fora o empenho de Adorno após 1950, e que se estendeu a seus seguidores (“Haut dem Lukács” tornou-se o *slogan* da atividade intelectual no seu entorno), conforme retrata um de seus discípulos, Elizabeth Lenk, em sua publicação das correspondências trocadas com o antigo professor.

No imaginário filosófico de Adorno, Lukács era considerado o pensador que, de modo antinômico ao seu, tinha submetido seu pensamento à lei da positividade histórica, *id est*, à disciplina do partido comunista, conservando uma confiança obsoleta na racionalidade da história e recuando diante de suas aporias. Sua consciência teria sido submetida ao constrangimento e à autoridade (Adorno falava de um *Gewissenszwang*), traindo assim o impulso emancipador que animava antes a crítica da reificação em seu livro *História e consciência de classe* (Tertulian, 2007a, p. 65).

14 Mais marcadamente os conceitos de “segunda natureza” [*zweite Natur*] e “lugar transcendental” [*transzendentaler Ort*] do primeiro e “reificação” [*Verdinglichung*] do segundo (cf. Tertulian, 2007a, p. 61).

15 Segundo José Chasin, foi Lukács quem resolveu as questões dadas como sabidas ou desimportantes desde a II Internacional, contribuindo de maneira sem igual para a reformulação do marxismo (cf. Chasin, 1982, p. 56).

16 Os apontamentos críticos de Lukács a respeito do stalinismo foram reunidos em *Marxismus und Stalinismus* (lançado pela Rowolt em 1970) e em *Demokratisierung heute und morgen* (1968), publicado na França em 1989 sob o título *Socialisme et démocratisation* (Tertulian, 2002b, 39); e foi tratada com detalhes por Nicolas Tertulian em seu ensaio “Lukács e o stalinismo” (cf. Tertulian, 2007b).

17 Tanto Tertulian (2002b, 42) quanto Vedda (2006, 204) reconhecem que Lucien Goldmann operou esta mesma aproximação entre os dois pensadores em sua obra *Lukács et Heidegger* (Paris, Médiations, 1973).

Falamos, portanto, de uma ruptura entre dois intelectuais de origens aparentemente comuns: um *materialismo dialético* pendente de Hegel. Contudo, se essa aproximação não é falsa, também não dá conta da especificidade de cada autor, pois ambos tiveram trajetórias político-intelectuais radicalmente díspares. Podemos assim dizer que Adorno e Lukács, oriundos a uma mesma matriz intelectual (o hegelianismo e posteriormente o marxismo) conciliam-se em um ponto fundamental, o combate intransigente à reificação, contudo separam-se “no plano filosófico após a orientação de Lukács em direção a um materialismo de caráter ontológico, ao qual sua obra final *Ontologia do ser social* forneceu a expressão mais acabada, enquanto Adorno empreendeu um combate encarniçado contra a própria ideia de ontologia, que resultou em um antídoto poderosíssimo representado pela *Dialética negativa*” (Tertulian, 2007a, p. 67).

O postulado de Lukács de um ser que transcende a consciência, indiferente em sua autarquia ontológica à atividade da subjetividade, para Adorno é sinônimo de uma traição à dialética: a ideia de uma transsubjetividade do ser lhe parece restaurar um dualismo estático entre ser e consciência, incompatível com o entrelaçamento dialético que caracteriza em realidade as relações entre os dois (Tertulian, 2007a, p. 67).

Adorno considerava, como já dito, *dogmática* a ideia de uma dialética imanente ao ser, e aproximava-se de Sartre ao apoiar uma “dialética crítica”, fundada sobre “a presença inelutável da subjetividade” (Tertulian, 2007a, p. 68), capaz de recusar a ontologia, algo notável desde seu *Sobre a metacrítica da teoria do conhecimento* (1937), sobre Husserl. Entretanto, essa sua batalha contra “a pretensão de uma busca dos *primeiros princípios*”, tinha pertinência enquanto crítica ao “absolutismo lógico” de Husserl, às certezas primordiais, como também à “ontologia fundamental” de Heidegger (reflexão sobre o ser “como algo prévio à reflexão sobre o ente”), mas extrapola seu valimento ao alçar tais censuras a toda tentativa de fundamentação ontológica do pensamento.

(...) do mesmo modo ele se equivoca desde logo na identificação da ontologia *tout court* a uma *prima philosophia* que enunciaria seus postulados com uma independência pura em relação à reflexão das ciências e às aquisições do pensamento cotidiano (Tertulian, 2007a, p. 68).

Essa sua *desconfiança* ante qualquer tentativa de ontologismo explicita-se em sua ignorância quase que absoluta da “ontologia crítica” de Nicolai Hartmann e em sua recusa intransigente ao materialismo dialético de cunho ontológico de Lukács, cuja negação máxima se dá em sua conceituação antagônica entre *ontologia* e *dialética*, onde o dogmatismo ortodoxo característico à primeira é incompatível com a necessidade de flexibilidade crítica da segunda, pontuação que permeará quase que a totalidade dos membros da Escola de Frankfurt. (Tertulian, 2007a, p. 69).

Uma investigação mais detalhada das posições ontológicas de Hartman e Lukács prova que não há antagonismos entre as duas categorias como queria Adorno, uma vez que não há nesses autores a necessidade da ontologia em fixar as “invariantes do ser”. Conforme indica o filósofo brasileiro José Chasin, em Lukács a ontologia está atrelada à dialética por ser um estudo do ser, não em acepção metafísica, mas do *ser social*. Por isso sua retomada da “dialética da particularidade” se dá em concomitância “ao desenvolvimento de uma ontologia do ser social”, a fim de reconquistar a possibilidade de “conhecimento pleno do objeto real e, portanto, da modificação deste” (Chasin, 1982, p. 58).

Portanto, o que se verifica em Hartman e, principalmente, Lukács é uma *historicidade do ser* e de suas categorias. Prova disto é a distinção que Hartman estabelece entre a “antiga filosofia” e a “nova filosofia” – “crítica e fundamentada sobre as múltiplas aquisições da experiência cotidiana e das diferentes ciências” (Tertulian, 2007a, p. 69) – tal como a atribuição lukacsiana de prioridade à *intentio recta* em detrimento à *intentio obliqua*, ancorando de maneira definitiva a reflexão ontológica na experiência cotidiana.

A transsubjetividade do ser, teorema fundamental do realismo ontológico, não é a projeção de um “objetivismo sem mediação”, como pretendia Adorno (ao falar de um *unvermittelten Objektivismus*), mas o resultado de uma reflexão crítica sobre a natureza do conhecimento, que é, por definição, um ato “transcendente”, confrontado sem cessar com a exterioridade que exige ser apreendida (Tertulian, 2007a, p. 69).

Adorno não refuta essa necessidade de confrontação entre conhecimento e exterioridade, contudo recusa a “tese da autarquia do ser-em-si” (Tertulian, 2007a, p. 69) relativamente autônomo à subjetividade cognoscente, com a qual o autor bate-se devido à dificuldade de pôr em curso uma resolução ao duplo risco filosófico oferecido: por um lado, pelo *idealismo filosófico* (que prioriza a consciência ante o objeto) e por outro pelo *materialismo metafísico* (que prima pelo objeto). Adorno assumia assim uma problemática posição materialista que, todavia, não pactuava com o materialismo vigente no bloco soviético.

Entretanto, o que Adorno considera um antagonismo entre *ontologia* e *dialética*, em Lukács tomará resolução radicalmente distinta. Igualmente incomplacente em suas críticas aos descaminhos do marxismo, Lukács entenderá que é “justamente graças ao resgate da ontologia que o pensamento pode reencontrar a abertura para o infinito categorial do ser” (Tertulian, 2007a, p. 70), e ao consequente e necessário renascimento do marxismo, ao qual se

dedicará intensamente até o final de sua vida.

Enquanto a *Dialética negativa*, apesar das ambições metafísicas de seu autor, é um trabalho essencialmente epistemológico girando em torno da relação sujeito-objeto (a seção sobre a ética é deduzida dos postulados epistemológicos), *Ontologia do ser social* é uma “doutrina das categorias” (“*Kategorienlehre*”), em particular das categorias constitutivas do ser social, em que o método é crítico por excelência e as categorias definidas por seu substrato (Tertulian, 2007a, p. 70).

Essa superação do epistemologismo, pelo estabelecimento de uma posição autenticamente ontológica, portanto também dialética, fica evidente na postulação do *realismo* lukacsiano. Para Lukács, ao se deparar com estas mesmas dificuldades, Adorno considerou-as como irresolúveis, hospedando-se confortavelmente em um grande hotel para contemplar o abismal mundo contemporâneo (*Grand Hôtel de l'Abîme*, referiu-se Lukács, como já o fizera a respeito de Schopenhauer, em *A destruição da razão*¹⁸).

Outro importante elemento para a discordância entre os dois autores está no segundo dos *Três estudos sobre Hegel*, de Adorno, onde ele critica a aproximação demasiada de Lukács à “contestável” tese hegeliana da “racionalidade do real”, exposta em *Realismo crítico hoje*. “Se você considerar o mundo racional, ele vai considerá-lo também como racional. Entre você e ele há uma determinação recíproca” (Tertulian, 2007a, p. 71). Esta crítica de Adorno resplandece de maneira definitiva a divergência entre os dois intelectuais: a fidelidade de um à *negatividade* e de outro à ideia de *positividade*; divergência que os distancia para além das eventuais afinidades.

Adorno e Lukács se encontram, portanto, até certo ponto, opondo o Hegel logicista ao Hegel historicista, o Hegel que afirmava o caráter *devindo* (e não coagulado) das determinações do ser. A reabilitação da contingência (*Zufall*), contra o necessitarismo, lógico e histórico, se inscreve igualmente nesse passo que lhes é comum (Tertulian, 2007a, p. 72).

Situando cronologicamente, verificamos que ao mesmo tempo em que Adorno publicava sua *Dialética negativa*, Lukács dava os primeiros passos na elaboração da sua *Ontologia do ser social*, fixando sua superação dos problemas ante os quais Adorno agonizava em pessimismo. Tudo por meio de uma defesa da autonomia ontológica do ser, fornecedora do fundamento primordial e inadiável de uma dialética materialista autêntica, capaz de superar, em um só golpe, o idealismo filosófico e o materialismo metafísico. Nas palavras de Tertulian: “tratava-se efetivamente de dar uma consistência categorial ao ‘objeto’, a que Adorno reconhecia também o primado, mostrando o mapa de suas categorias fundantes (a casualidade em primeiro lugar), pois estava claro para Lukács uma verdadeira dialética sujeito-objeto” (Tertulian, 2007a, p. 72).

A comprovação do primado da ontologia como raiz da querela entre os dois autores é explicitada por Tertulian através do “caso Alfred Schmidt”, onde Adorno, em seu prefácio em coautoria com Horkheimer, corrobora a tese de fundo do livro *O conceito de natureza na doutrina de Karl Marx*. Trata-se da suposta oposição entre Engels e Marx quanto à existência de uma natureza em si, tese prontamente refutada por Lukács, que reconheceu o erro de Schmidt como originado por sua leitura de *História e consciência de classe*, onde está afirmada a inexistência de uma dialética da natureza. Assim, enquanto Adorno sustentará até o fim da vida essa inexistência, Lukács consignará uma ontologia da natureza como o prelúdio necessário a uma ontologia do ser social, conduzindo a complexificações filosóficas, especialmente das relações sujeito-objeto.

Tertulian diz a respeito de Adorno:

(...) ele admite muito bem a transcendência do objeto, mas lhe parece inconcebível que as mediações assim descobertas (o sujeito se descobre de modo condicionado múltiplo pelo objeto) tenham uma existência exterior ao trabalho mediador do sujeito. Admiti-lo seria cair no pecado de uma ontologia que postula a autonomia ontológica do ser-em-si, exterior a toda atividade mediadora do sujeito (Tertulian, 2007a, p. 73).

Contrário ao reconhecimento lukacsiano da existência objetiva de mediações na “dialética da imediateidade e da mediação na imanência do real”, Adorno refuta a preponderância de uma autonomia da *causalidade* sobre a atividade do sujeito, devido ao “caráter transsubjetivo da teleologia humana nos nexos causais” (Tertulian, 2007a, p. 75), como reconhecera Lukács em sua *Ontologia do ser social*.

18 “Somente após a vitória sobre Hitler, após a restauração e o ‘milagre econômico’ pôde essa função da ética de esquerda na Alemanha sumir pelo cadafalso e ceder lugar, no fórum da atualidade, a um conformismo disfarçado de não-conformismo. Boa parte dos escritores que ocuparam um lugar importante na intelectualidade alemã – inclusive Adorno – hospedou-se no ‘Grande Hotel Abismo’ (...) ‘um hotel provido de todo conforto moderno, mas à beira do abismo, do nada, do absurdo. O espetáculo cotidiano do abismo, entre uma cozinha de qualidade e distrações artísticas, só faz elevar o prazer desse ‘requintado conforto’” (Lukács, 2005, pp. 17-8).

A odisséia da subjetividade é descrita de modo mais complexo em *Ontologia do ser social* (Adorno e Horkheimer planejavam também escrever uma *Urgeschichte* – uma história originária do sujeito), entre outras razões porque a heteronomia do sujeito, sua ancoragem na multiplicidade de cadeias causais, é evocada de maneira mais completa e articulada: a tensão dialética entre o sujeito e o objeto, entre a heteronomia do sujeito, entre o constrangimento e a autoafirmação, é perseguida por Lukács na estratificação de seus níveis, desde a relação entre objetivação e exteriorização, entre reificação ou alienação e emancipação, até a dualidade entre gênero humano em si e gênero humano para si (Tertulian, 2007a, p. 74).

Esse apurado trato da subjetividade, que põe a captação dos nexos causais como condição de possibilidade da atividade teleológica – ao reconhecer a participação enérgica do sujeito na construção do real¹⁹ – não teve tratamento semelhante na *Dialética negativa*, ou em qualquer outra obra de Adorno. Por mais que não tenha poupado censuras à suposta atrofia de Lukács no tratamento da subjetividade, Adorno fundamenta sua tese na existência de uma *disbarmonia prestabilita* na história, executando uma aproximação, a ele agradável, entre Hegel e Schopenhauer, onde a “tese dialética de acordo com a qual a dissolução é consubstancial a tudo o que existe se associa com a metafísica (...) da irredutibilidade do mal” (Tertulian, 2007a, p. 74). Ou seja, se para Lukács a dialética negativa configura um “falso revolucionamento” pela absolutização da negatividade do mundo – e aqui se faz forte a imagem do Grande Hotel Abismo –, para Adorno tratava-se de diminuir a positividade da visão lukacsiana da resolução das contradições históricas, mero “epifenômeno das convicções comunistas do filósofo” (Tertulian, 2007a, p. 75).

Equacionadas as posições, Lukács não admite “situações sem saída”, o que torna a negatividade do mundo um mito, pois mesmo nas condições humanas mais abismais, onde o colapso caótico é mais iminente, o sujeito histórico sempre é capaz de encontrar “na imanência do real as alternativas às ameaças que pesam contra ele” (Tertulian, 2007a, p. 75), contrapondo à ideia de *liberdade* o conceito de *alternativa*. Para Adorno a noção de *alternativa* é uma “genuflexão diante do real”, como se constata na passagem de sua *Dialética negativa* precisamente levantada por Lukács: “Mas assim que a situação alternativa deva servir à ideia de autonomia, ela é heterônoma, mesmo antes de todo conteúdo. (...) Será livre apenas aquele que não se submeter a nenhuma alternativa e, efetivamente, se recusar a toda alternativa é um índice de liberdade” (Tertulian, 2007a, pp. 75-76).

Como se vê, as divergências estéticas entre os autores abicam-se nitidamente na diferença existente entre suas perspectivas históricas, pois Lukács depositava no indivíduo a capacidade de resistência a situações de extrema penúria e desperspectivação, ao passo que Adorno via nessa positividade lukacsiana a condução do filósofo húngaro a erros na avaliação das obras de arte, pois sua *dialética afirmativa* atava-o a ditames estéticos clássicos que não o permitiam vislumbrar o que havia de mais elevado na arte moderna, precisamente sua ruptura com o realismo de fundamentação clássico-humanista, forma única para se revelar por “autênticas imagens dialéticas, a negatividade profunda do nosso tempo” (Tertulian, 2007a, p. 78).

Todavia, é bom frisar que Lukács não ignorava a negatividade presente na realidade mundana contemporânea. Ele apenas não considera tal condição como uma inelutabilidade histórica, pois confia na existência imanente de “contraforças e contratendências”, sempre “a procura da *vox humana* de alcance universal” (Tertulian, 2007a, p. 78). Também não podemos esquecer que a posição de Lukács modificou-se bastante, desde o seu *Realismo crítico hoje* até os últimos escritos de sua *Estética*, na qual ele mesmo chega a contrapor Kafka a Beckett, ficando o primeiro no estatuto de grande escritor, ao patamar de Jonathan Swift, “expressão parabólico-fantástico da negatividade do seu tempo” (Tertulian, 2007a, p. 79).²⁰

Assumindo os riscos que toda síntese acarreta, poderíamos dizer que Adorno e Lukács conciliam-se no reconhecimento da condição excepcional da obra de arte (que se emancipa da pressão ideológica por sua obediência a uma lógica própria, relativamente autônoma), mas se distanciam pelo apego lukacsiano à *catarse* como *coditio sine qua non* da positivação mimética, em clara oposição à concepção adorniana de imersão “monadológica da lei formal da obra” como transcendência, à perspectiva humanista, logo, à “ingerência ideológica sobre a imanência estética das obras, (...) [pois] apenas uma expressão sem concessões e conduzida ao limite da negatividade podia fazer justiça à verdadeira condição do homem contemporâneo” (Tertulian, 2007a, p. 79), encarnando o caráter

essencialmente utópico da arte²¹.

A categorização da instituição arte (um adendo)

Antecedendo em onze anos o primeiro texto de Nicolas Tertulian sobre o tema (*Adorno/Lukács: la réconciliation impossible*, 1985), e em vinte e dois o de Miguel Vedda (2006), o teórico marxista Peter Bürger desenvolveu, na Universidade de Bremen, o seu trabalho *Avantgarde und bürgerliche Gesellschaft* (Vanguarda e sociedade burguesa), onde dedicou vultoso espaço analítico à presente disputa. O trabalho foi publicado em 1974 sob o título de *Teoria da vanguarda*, e só 35 anos depois recebeu uma edição brasileira pela tradução de José Pedro Antunes (2007).

Em sua obra, Bürger considera que Lukács aplicou o modelo da estética hegeliana à sociedade burguesa, articulando-a a uma interpretação marxista da história, o que acabou redundando, por força epistemológica, em seu afamado “classicismo” (Bürger, 1993, 16)²². E se o autor é enfático ao comentar a depreciação das vanguardas em Lukács – legando-a a traços epistemológicos hegelianos ainda existentes no seu método materialista – por outro não é menos crítico ao falar de sua contraposição máxima: a teoria estética adorniana.

Ao torná-lo [o método hegeliano] extensivo à literatura pós-1848, considerada a partir dos cânones do realismo clássico, o ponto de vista de Lukács toma a evolução literária como um sintoma da decadência da sociedade burguesa. (...) Adorno, pelo contrário, tenta idealizar o desenvolvimento da arte na sociedade burguesa segundo o desenvolvimento de um incremento de racionalidade, de um crescente controle do homem sobre a sua arte. O ponto em que as perspectivas destas teorias parecem encontrar-se é uma visão dos movimentos de vanguarda como sendo o estágio mais avançado da arte na sociedade burguesa (Bürger, 1993, pp. 16-7).

Seguindo o raciocínio de Bürger, a arte de vanguarda ocupa “pontos de referência” nas teorias de ambos, em um caso marcado por positividade e no outro por negatividade, o que “ocultou e suspendeu por muito tempo o estudo daquilo que ambos, marxistas hegelianos, têm em comum, e que consiste no método da crítica dialética” (Bürger, 1993, p. 34). No entanto, se a análise dialética dos objetos ideológicos é o ponto comum entre os autores, esses “objetos são contraditórios, e a missão da crítica é expressar conceitualmente essa contradição, (...) a relação entre crítica da ideologia e crítica da sociedade é evidentemente diferente no caso de Lukács e Adorno” (Bürger, 1993, p. 35).

É o que se verifica nas páginas iniciais de *Teoria estética*, onde Adorno expõe suas categorias para a análise das obras de arte, especialmente as modernas. Uma vez que em sua visão a arte também está submetida à pressão do consumo, à mercadificação, à produção incessante do novo na sociedade mercantil industrial, a busca constante pelo novo torna-se a forma única de resistência a essa pressão do consumo, pois “só conduzindo sua *imagerie* (refere-se à poesia de Baudelaire) em direção à autonomia própria, pode atravessar esse mercado que lhe é heterônimo. O moderno é arte mediante a imitação do estranho” (Bürger, 1993, p. 108).

Adorno chama moderna à arte produzida a partir de Baudelaire. O conceito engloba os antecedentes dos movimentos de vanguarda, os próprios movimentos e a neovanguarda. Enquanto eu tento mostrar os movimentos históricos de vanguarda como um fenômeno delimitado pela história, Adorno parte da unidade da arte moderna como única arte legítima do presente (Bürger, 1993, p. 136).

Esse teorema de Adorno, que vê os empreendimentos da vanguarda como *elos naturais* no desenvolvimento da arte moderna, segundo Bürger, perde sua validade “quando se descobre que os movimentos históricos de vanguarda não só pretendem romper com os sistemas de representação herdados, como ainda aspiram superar a instituição arte em geral. Trata-se, de fato, de fazer algo de *novo*, só que este *novo* distingue-se qualitativamente tanto das transformações dos processos artísticos quanto da ‘transformação dos sistemas de representação’” (Bürger, 1993, p. 110). Portanto, seu conceito a respeito da arte moderna não é necessariamente falso, contudo inaplicável à especificidade vanguardista.

19 Essa é a fisionomia fundamental de sua “teoria do reflexo”, onde não se trata do reflexo passivo do mundo, mas uma forma especial, mimética, que realiza a missão da arte enquanto desfeticizadora por meio do retrato fiel do movimento da realidade.

20 “Infelizmente, por causa de condições muito desfavoráveis, concluí de modo muito apressado meu pequeno livro [Realismo crítico hoje], de modo que determinados pontos de vista não foram expressos nele de modo bastante claro. Refiro-me, sobretudo, ao fato de que existe em Kafka uma tensão que tem uma única analogia na era moderna, ou seja, com Swift” (Coutinho, 2005, p. 211-212).

21 Em música isto não se deu de maneira distinta, Lukács buscava a moção dos afetos por meio de uma *vox humana* universal, a qual encontrou em seu conterrâneo Béla Bartók, especialmente em suas obras tardias, onde o compositor desenvolveu uma nova forma de organização do espectro sonoro a partir de modos populares, atitude que Adorno considerava um retrocesso para alguém que teve um início de carreira tão promissor. Para Lukács, Bartók era a contraposição justa e necessária a Adrian Leverkühn (*Doutor Fausto* de Thomas Mann, inspirado na *Filosofia da nova música* de Adorno), enquanto para Adorno, não passava de *Völkisch* (populismo). A este respeito, ver o detalhado artigo de Nicolas Tertulian, *Lukács/Adorno: la réconciliation impossible*.

22 Como se verá adiante, a crítica de Bürger é bastante específica e de modo algum infundada. Não se trata, como já ocorrido outrora, da acusação de “hegelianismo reacionário” (Otto Pöggeler) ou “classicismo epigonal” (Ernst Bloch), mas do reconhecimento de traços epistemológicos hegelianos que persistem em seu direcionamento ontológico.

Os movimentos de vanguarda transformaram a sucessão histórica de processos e estilos numa simultaneidade do radicalmente diverso. O resultado foi que nenhum movimento histórico pode hoje arvorar a pretensão de ocupar, *enquanto arte*, um lugar historicamente superior ao de outro movimento. De modo que a neovanguarda, ao assumir esta pretensão, mais não pode do que proclamá-la, porque já foi realizada num período anterior. Contra a aplicação de técnicas realistas, é possível argumentar nos dias de hoje recorrendo ao nível histórico das técnicas. Se Adorno argumentou assim, isso demonstra que como teórico pertence à época dos movimentos históricos de vanguarda. Prova disso é tê-los considerado, não como algo de histórico, mas como algo cuja vida perdurou até ao presente (Bürger, 1993, p. 112).

Profundamente calcada na teoria da alegoria benjaminiana, essa instauração crítica de Bürger entende a *vanguarda* como uma tentativa de ruptura com a categoria da autonomia estética, num desejo profundo de dissolver a arte na práxis cotidiana, o que põe fim tanto à monadologia técnica de Adorno, quanto à particularidade do estético de Lukács²³.

O fervor entusiasta pelo material e a sua resistência contra o acaso é, desde os poemas de Tristan Tzara à base de recortes de jornal até aos modernos *happening*, não causa, mas consequência de uma situação social onde a falsa consciência só respeita as manifestações do acaso, libertas de ideologia, não estigmatizadas pela total coisificação das relações vitais entre os homens (...) A partir da verificação de que numa sociedade ordenada conforme à racionalidade dos fins, a possibilidade de desenvolvimento dos indivíduos é sempre limitada, os surrealistas procuram descobrir momentos de imprevisão na vida quotidiana. A sua atenção concentra-se, portanto, em fenômenos que não cabem no mundo da racionalidade dos fins (Bürger, 1993, p. 113).

Longe de qualquer tonalidade apologética, Bürger vê na arte de vanguarda o surgimento de uma “obra inorgânica”, onde as partes não se subordinam a uma unidade total, como tão claramente defendera Lukács. Nesta nova forma artística, a qual o autor prefere chamar simplesmente de “manifestação” ou “empreendimento” de vanguarda – uma vez que ela rompe com as especificidades do estético – os elementos técnicos “perdem o valor como ingredientes de uma totalidade de sentido e ganham-no como signos relativamente independentes” (Bürger, 1993, p. 144)²⁴.

Essa contraposição entre obra de arte orgânica e vanguardista é a base das críticas de Lukács e Adorno às vanguardas, ainda que trazendo divergências fundamentais, mesmo antagônicas. Para Lukács a obra de arte orgânica é a obra “realista” – e lhe é bastante cara a distinção entre *realismo* e *naturalismo* –, por isso a vanguarda é uma *decadência*. Para Adorno, a obra de vanguarda atende ao imperativo histórico de negação do realismo no novo estágio societal, tornando o realismo no século XX um retrocesso estético, como ficou mais que evidente em “A reconciliação extorquida”.

No caso lukacsiano, Bürger nota a presença de “alguns momentos essenciais da concepção hegeliana”, contudo conduzidos a sua devida materialidade. O que em Hegel era uma contraposição oriunda ao movimento dialético de forma e conteúdo no evoluir do espírito em sua autorrevelação, em Lukács torna-se a oposição entre arte realista e vanguarda. Ou seja, para ambos a arte é concebida dentro do quadro de uma filosofia da história, contudo, para o pensador húngaro, a história não é o movimento autônomo do espírito, mas a história da sociedade burguesa, entendida a partir dos apontamentos marxianos. Por isso Lukács vislumbra uma inviabilização da arte burguesa após 1848, e a perda da totalidade como uma forma de decadência historicamente necessária²⁵.

Lukács, assim, transfere a crítica hegeliana da arte romântica para o fenômeno da decadência historicamente necessária da arte de vanguarda, e faz o mesmo com a ideia de Hegel segundo a qual a obra de arte orgânica constitui um tipo de perfeição absoluta, com a diferença de considerar a perfeição mais realizada nas grandes novelas realistas de Goethe, Balzac e Stendhal do que na arte grega (Bürger, 1993, p. 146).

É o *realismo crítico* como método de reprodução artística da realidade através do recurso à *tipicidade* e à *narração* – formas inalienáveis para a captação da negatividade oculta ao imediato sensível, e um critério para o julgamento da arte, o que põe, para Lukács, o ponto máximo do desenvolvimento da arte no passado, ainda que sua execução no presente não esteja inviabilizada – numa notável superação da similar assertiva hegeliana do fim da arte, admitindo, mesmo, o valor artístico do realismo burguês no século XX, o que se liga à mencionada questão das *alternativas* dentro do fluxo histórico.

23 Segundo Bürger, essa transposição da arte para a práxis cotidiana, intentada pelos movimentos de vanguarda, não pôde nem pode ocorrer nos marcos da sociedade burguesa, a não ser como “falsa superação”. Contudo, seu resultado não é desprezível, uma vez que só assim torna-se reconhecível o peso da instituição arte na recepção das obras individuais.

24 Antes de Bürger, o poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos havia chegado a conclusões bastante similares em seu artigo intitulado “A obra de arte aberta” (*Diário de São Paulo* de 03 de julho de 1955), que posteriormente foi reconhecido por Umberto Eco, em sua introdução à edição brasileira de seu livro *A obra aberta*, como antecipação de suas ideias estéticas.

25 Essa concepção está presente em seu pensamento desde a década de 30 (cf. “Narrar ou descrever”, in Lukács, 1965).

A este respeito, Adorno, firmado no entendimento da negatividade dialética, e crítico voraz da identidade, falou da arte como um eterno devir que não se submete à “reconciliação forçada” entre arte e realidade. Por isso, “para ele, a obra vanguardista constitui a única expressão autêntica da situação atual do mundo” (Bürger, 1993, p. 146), ou seja, a expressão historicamente necessária da alienação nas sociedades capitalistas modernas, onde as esperanças depositadas no socialismo estão descartadas pelos fatos históricos.

Nesta perspectiva, a obra de vanguarda oferece-se como expressão historicamente necessária da alienação na sociedade capitalista avançada; pretender aplicar-lhe o padrão da unidade orgânica das obras clássicas, isto é, realistas, seria inadequado (Bürger, 1993, p. 146).

Aqui notamos outro ponto similar na diagnose, a consideração de que os movimentos de vanguarda são expressão da alienação do indivíduo sob a égide do capitalismo industrial avançado. Entretanto, em Lukács esse índice não basta, cabendo ao artista a missão de identificar as forças históricas reais que se opõem a essa alienação e lutam para conseguir a transformação da sociedade, ao passo que em Adorno, “o progresso técnico abre a possibilidade de uma existência humanamente digna para todos, mas de modo algum necessariamente a provoca” (Bürger, 1993, p. 147).

Resumindo-o em forma de tese: a polêmica entre Lukács e Adorno sobre a legitimidade da arte de vanguarda reduz-se ao aspecto do meio artístico e às alterações que produz no tipo de obra (orgânica *versus* vanguardista). Nenhum dos dois se ocupa, no entanto, do ataque dirigido contra a instituição arte pelos movimentos históricos de vanguarda (Bürger, 1993, p. 147).

No ataque da vanguarda à instituição arte é onde se dá “o acontecimento decisivo no evoluir da arte na sociedade burguesa, porque pôs em evidência o papel desempenhado pela instituição arte, determinando o efeito de cada obra em particular” (Bürger, 1993, p. 147), algo que não está presente em Adorno, que vê a arte de vanguarda como um protesto radical e último contra toda a “falsa reconciliação com o existente” – não a enxergando como um afronta radical à autonomia da arte pela tentativa de dissolução da arte na práxis cotidiana –, nem em Lukács, que condenava o protesto vanguardista como desvalido de suas intencionalidades exatamente por essa negação.

O significado da ruptura na história da arte, provocada pelos movimentos históricos de vanguarda, não consiste, de fato, na destruição da instituição arte, mas talvez na destruição da possibilidade de considerar valiosas as formas estéticas (Bürger, 1993, p. 148).

O que o adendo bürgeriano demonstra-nos é que tanto Adorno quanto Lukács, devido não apenas a um constrangimento histórico, mas a suas posições éticas, foram incapazes de reconhecer – seja pela negação no caso lukacsiano, seja pela apologia no caso adorniano – as implicações que os empreendimentos de vanguarda tiveram na arte do século XX. Se bem que Lukács, diferentemente de Adorno, falou em “autodestruição da estética” (*Realismo crítico hoje*) ao aperceber-se das inflexões que essa “falsa superação” teve na determinação do papel da estética nas obras individuais a partir de então²⁶, ainda que não conseguindo medi-la com precisão em todos os casos.

Por fim, isto se exemplifica novamente em uma negação comum advinda de motivações antagônicas: a recusa de ambos ao teatro de Bertold Brecht. Lukács, por seu apego ético à epopeia, considerava-o alinhado ao “inorganismo”, à desnaturação dos elementos próprios do fazer estético, enquanto Adorno filiava-o negativamente ao “ideologismo”, pois, para o filósofo, a relação entre obra e sociedade deve ser inconsciente, devido ao isolamento monadológico da forma artística, algo absolutamente contraposto à poética brechtiana.

Em última palavra, os movimentos históricos de vanguarda nascidos na primeira metade do século passado operaram uma *ruptura* no desenvolvimento da arte na sociedade burguesa, não sua supressão. É isto que se evidencia na pervivência redimensionada do engajamento estético no período pós-vanguardista (pense-se em H. Eisler, A. Cesaire ou J. Heartfield), e na hoje pouco objetável fusão entre *realismo* e *vanguarda* – depurada da negação de uma autonomia própria à arte –, que refuncionaliza o fazer artístico (*Umfunktionierung* é o termo brechtiano) a partir do uso autônomo de seus elementos constituintes, como em J. L. Borges, no próprio Brecht ou em Bela Bartók.

26 Walter Benjamin conseguiu perceber isto, devido a seu desejo de desativar violentamente as categorias da estética idealista. Séquito de seu desaparecimento epistemológico, o antiidealismo radical de Benjamin – que não se deu sem consequências – permitiu-lhe apreender, a partir dos esforços conjugados dos surrealistas e do teatro inovador de Bertold Brecht, a superação da autonomia da arte, a qual ele apresentou, entre tantas maneiras, pela “perda da aura”. Já Lukács, providenciou um grande aprofundamento dessa problemática em seu ensaio sobre as obras de Alexander Soljenitsin (1969) – publicado em francês com o título *Soljenitsine* (Paris, Gallimard, 1970) – onde estabeleceu uma transformação na forma romanesca operada a partir das manifestações vanguardistas: a “totalidade de reações” do novo realismo, contraposta à “totalidade dos objetos” característica ao realismo épico-burguês.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, T.W. *Dialética negativa*. Trad. José Ripalda. Madrid: Tauros, 1975.
- _____. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva (Estudos: 26), 1989.
- _____. “Lukács y el equivoco del realismo”. In *Realismo: mito, doctrina o tendencia histórica*. Trad. Andrés Vera Segovia. Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporaneo, 1969. pp. 37-85.
- _____. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- _____. “Une réconciliation extorquée”. In *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris. Flammarion editions (Champs Essais: 925), 2009. pp. 171-199.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5ª Ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva (Estudos: 2), 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BRECHT, Bertold. “Teoría de la radio (1927-1932)”. In BASSETS Luís. *De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. pp. 81-92.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.
- CHASIN, José. “Lukács: vivência e reflexão da particularidade”, *Revista Ensaio*, nº 9. São Paulo, 1982. pp. 55-69.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Trad. Wenceslao Roces. 2ª Ed. Barcelona: Grijalbo, 1968.
- _____. “Avant-propos (1962)”. In *La théorie du roman*. Trad. Jean Clairevoye. Paris: Gallimard (Collection Tel : 144), 2005. pp. 5-18.
- _____. *Estética: La peculiaridad de lo estético*. vol. 1. Trad. Manuel Scristán. Barcelona: Grijalbo, 1966-1967.
- _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *O jovem Hegel e outros escritos de filosofia*. Org. e Apres. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- _____. *Per l'ontologia dell'essere sociale*. Trad. Alberto Scarponi. Roma: Riuniti, 1976-1981, 2vol.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues Brasília: Coordenada Editora de Brasília, 1969.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.
- OLDRINI, Guido. “Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács”. In LESSA, Sérgio, PINASSI, Maria Orlanda (orgs.). *Lukács e a atualidade do Marxismo*. Trad. Ivo Tonet. São Paulo: Boitempo, 2002a. pp. 49-76.
- TERTULIAN, Nicolas. “Adorno-Lukács: polémicas e mal-entendidos”. *Revista margem esquerda*, nº 9. São Paulo, jun. 2007a, pp. 61-81.
- _____. “A estética de Lukács trinta anos depois”. In LESSA, Sérgio, PINASSI, Maria Orlanda (orgs.). *Lukács e a atualidade do Marxismo*. Trad. Jeanine Pires. São Paulo: Boitempo, 2002a. pp. 13-26.
- _____. “Lukács/Adorno: la réconciliation impossible”. *Revue d'esthétique*, nº 8, 1985, pp. 69-83.
- _____. “Lukács e o stalinismo”. *Verinotio: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, nº7, ano IV, nov. 2007b. Trad. Ronaldo Vielmi Fortes: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.65943372031621.pdf>
- _____. “Lukács hoje”. In LESSA, Sérgio, PINASSI, Maria Orlanda (orgs.). *Lukács e a atualidade do Marxismo*. Trad. Jeanine Pires. São Paulo: Boitempo, 2002b. p. 27-48.
- VEDDA, Miguel. “Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno”. In *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2006. pp. 195-213.