

*CULTURA E ARTE NA PERSPECTIVA DA ONTOLOGIA
MARXIANO-LUKACSIANA*

Marcus Flávio Alexandre da Silva [\[1\]](#)

Resumo

Este artigo tem como um dos objetivos analisar os conceitos de cultura e arte a partir da ontologia marxiano-lukacsiana, mostrando como cultura está relacionada ao processo humano de transformação da natureza através do trabalho. Inserindo esse debate numa realidade marcada pela luta de classes, na qual nossa sociabilidade permanece posta no trabalho, realizamos um contraponto com os teóricos pós-modernos que asseveram que estamos na era da sociedade do conhecimento, como também, demarcamos nossa análise sobre a questão da arte, situando-a numa sociedade determinada pela lógica do mercado, na qual o desenvolvimento estético é determinado pelas condições materiais, sociais e econômicas do sistema capitalista.

Palavras-chave: Cultura; arte; estética marxista.

Abstract

This article has as one of the objectives to analyze the culture concepts and art starting from the ontologia marxiano-lukacsiana. For so much, culture is related to the human process of transformation of the nature through the work. Inserting that debate in a reality marked by the context of the fight of classes, where our sociability stays in pieces at work, we accomplished a counterpoint with those post-modern theorists who assert that we are in the era of the knowledge society, as well as, it demarcates our analysis on the subject of the art, placing her/it in a

certain society for the logic of the market, in which the aesthetic development is determined by the material conditions, social and economical of the capitalist system.

Key words: Culture; art; Marxist esthetics.

Para uma compreensão teórica segura das questões da cultura e da arte, torna-se imprescindível uma rápida visita às categorias fundamentais da ontologia marxista, seja no âmbito social e epistemológico, que juntas formam uma ontologia do ser social.

A primeira delas está na prioridade ontológica do ser sobre a consciência, pois para Marx “não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (1982, p. 14).

A segunda categoria reside na forma como Marx pensa a relação do homem com a natureza, na qual o trabalho é um elemento fundante de novas possibilidades de existência social. Marx explica esta questão nestes termos:

Antes de tudo, o trabalho é um processo entre o homem e a Natureza, um processo em que o homem, por sua própria ação, media, regula e controla seu metabolismo com a Natureza. Ele mesmo se defronta com a matéria natural como uma força natural. Ele põe em movimento as forças naturais pertencentes à sua corporalidade, braços e pernas, cabeça e mão, a fim de apropriar-se da matéria natural numa forma útil para sua própria vida. Ao atuar, por meio desse movimento, sobre a Natureza externa a ele e ao modificá-la, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza. Ele desenvolve as potências nela adormecidas e sujeita o jogo de suas forças a seu próprio domínio. Não se trata aqui das primeiras formas instintivas, animais, de trabalho. O estado em que o trabalhador se apresenta no mercado como vendedor de sua própria força de trabalho deixou para o fundo dos tempos primitivos o estado em que o trabalho humano não se desfez ainda de sua primeira forma instintiva. Pressupomos o trabalho numa forma em que pertence exclusivamente ao homem. Uma aranha executa operações semelhantes às do

tecelão, e a abelha envergonha mais de um arquiteto humano com a construção dos favos de suas colméias. Mas o que distingue, de antemão, o pior arquiteto da melhor abelha é que ele construiu o favo em sua cabeça, antes de construí-lo em cera. No fim do processo de trabalho obtém-se um resultado que já no início deste existiu na imaginação do trabalhador, e portanto idealmente. Ele não apenas efetua uma transformação da forma da matéria natural; realiza, ao mesmo tempo, na matéria natural seu objetivo, que ele sabe que determina, como lei, a espécie e o modo de sua atividade e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato isolado. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é exigida a vontade orientada a um fim, que se manifesta como atenção durante todo o tempo de trabalho, e isso tanto mais quanto menos esse trabalho, pelo próprio conteúdo e pela espécie e modo de sua execução, atrai o trabalhador, portanto, quanto menos ele o aproveita, como jogo de suas próprias forças físicas e espirituais (MARX, 1985, p. 149).

A terceira categoria ontológica representa o concreto como uma totalidade ou síntese de determinações. Marx afirma que “o concreto é concreto porque é síntese de muitas determinações (...) por isso o concreto aparece no pensamento como processo de síntese, como resultado, não como ponto de partida” (1982, p. 14).

O sujeito, inserido nesse processo de conhecimento, compreende os fenômenos sociais como totalidade, ou seja, como complexos sociais, e não mais como fatos isolados. Tais complexos são estruturas sociohistóricas vivas, reais, que compõem o ser social, em permanente movimento numa realidade tensa e contraditória.

Ao elaborar a *Ontologia do Ser Social*, Lukács expressa sua concepção sobre a teoria social de Marx reconhecendo-o como o autor de uma verdadeira ontologia materialista da sociedade capitalista, já que todas as suas análises e proposições estão direcionadas a um determinado ser social, e não tratam de enunciados filosóficos e epistemológicos. Este ser social são formas reais de organizações humanas existentes ao longo da história, construídas nas relações econômicas.

Em consonância com a ontologia de Marx, Lukács estabelece que a totalidade é um complexo constituído de outros complexos subordinados.

As categorias gerais do todo e de suas partes sofrem aqui uma ulterior complexificação, sem porém serem suprimidas enquanto relação fundamental: todo “elemento”, toda parte, é também aqui um todo; o “elemento” é sempre um complexo com propriedades concretas, qualitativamente específicas, um complexo de forças e relações diversas que agem em conjunto. Essa complexidade, porém, não elimina o caráter de “elemento” (1979, pp. 39-40).

Dessa forma, o ser social é pensado como totalidade de maior complexidade, pois se constitui de totalidades de complexidades diferenciadas e, principalmente, por distinguir-se dos níveis naturais, sejam orgânicos e inorgânicos. Para esses níveis, sua dinâmica é causal-determinista. No ser social, a dinâmica é mais complexa, envolvendo causalidade e teleologia, determinismo e liberdade. O trabalho é a forma específica através da qual o ser social consegue expressar toda essa complexidade, sendo assim sua categoria fundante.

Diante do exposto, é preciso demonstrar como Marx e Lukács discutem ontologicamente cultura e arte numa perspectiva estética oposta aos argumentos pós-modernos.

Marx e Engels afirmam que o gênio que se concentra em alguns artistas de exceção não é um dom da natureza nem o efeito de um furor divino, mas um produto da divisão social do trabalho.

La concentración exclusiva del talento en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo. Si, incluso en ciertas condiciones sociales, cada cual pudiera llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada cual fuese un pintor original, con lo que también en este punto quedaría reducida a un puro absurdo la distinción entre el trabajo “humano” y el trabajo “único”. En todo caso, en una organización comunista de la sociedad desaparece la inclusión del artista en la limitación local y nacional, que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo

haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar (1972, p. 470).

Para Lukács, a arte é compreendida como forma de atividade humana semelhante ao trabalho, porém dependente do desenvolvimento deste para conseguir autonomia. Lukács, nesse sentido explica que

o trabalho é antes de mais nada, em termos genéricos, o ponto de partida da humanização do homem, do refinamento das suas faculdades, processo do qual não se deve esquecer o domínio sobre si mesmo. Além do mais, o trabalho se apresenta, por um longo tempo, como o único desse desenvolvimento; todas as demais formas de atividade do homem, ligadas aos diversos valores, só se podem apresentar como autônomas depois que o trabalho atingir um nível relativamente elevado (1979, p. 87).

Jimenez concorda com Lukács ao afirmar que a cultura e a arte são representações na consciência humana surgidas como reflexos do real marcados pelos os processos de produção e reprodução da vida cotidiana.

O mesmo acontece com a arte e a cultura: elas não são emanações de um poder supra-sensível ou de uma faculdade transcendente, ainda menos de uma vontade divina; são os produtos de uma sociedade organizada e estruturada pelos intercâmbios econômicos, ao mesmo título que a política, as leis, a religião, a metafísica e a ética.

Neste sentido, a atividade artística e as concepções estéticas de um povo não são mais autônomas, mas heterônomas.² Elas dependem de parâmetros sobre os quais não têm nenhum poder. Estão incluídas na ideologia, isto é, nas representações forjadas por uma sociedade num dado momento de sua história segundo o estágio de desenvolvimento material e econômico que tiver atingido (1999, p. 233).

A cultura e a arte, nestes termos, são compreendidas como um fenômeno social que está inserido numa sociedade complexa composta de complexos.

No caso da cultura, devemos estudá-la como algo complexo, com a finalidade de chegar aos seus elementos e aos processos elementares. Lukács definiu cultura como:

o conjunto de produtos e capacidades de valor que são dispensáveis em relação à manutenção imediata da vida. Por exemplo, a beleza interna e externa de uma casa (...) em contraste com a sua durabilidade e segurança (*apud* OUTHWAITE, 1988, p. 94).

É importante lembrar que existe uma tradição elitista de restringir o significado da palavra cultura a algo relacionado com as realizações tidas como superiores do espírito, como a arte, a ciência ou a filosofia. Nessa visão somente alguns teriam esse privilégio de produzir cultura, no caso, adjetivada como “erudita”.

Mas, na verdade, somos todos, de algum modo, “produtores culturais”, ou, ao menos, reprodutores da cultura, na medida em que, inevitavelmente, reproduzimos os padrões da cultura da nossa sociedade. Se, no entanto, restringimos o conceito ao sentido estritamente artístico, o que é o mais freqüente, somente uns poucos, obviamente, merecem o título de produtor cultural. Merece-o, por exemplo, o pintor, o escultor, o gravador, o escritor, o músico, o compositor; não o merece, contudo, o comerciante de artes plásticas, o empresário musical. Nesses casos, melhor será substituir a expressão “produtor” por “animador” ou “promotor”.

Atualmente, através do modelo de financiamento à cultura baseado no *marketing* cultural, o produtor cultural possui um “perfil” de empreendedor cultural, ou seja, ele estabelece um elo entre as políticas públicas de cultura e o artista, e principalmente, a sociedade, teoricamente, a real beneficiária, ou seja, a grande diversidade de “platéias” que tem acesso aos produtos culturais gerados por esses incentivos.

Além da ligação entre o Estado e a sociedade, o produtor cultural, muitas vezes, estabelece uma relação com a “matriz artística”, pois muitas idéias criativas

no campo da arte não se transformam em “produto cultural” por não possuírem uma capacidade de realização. As implicações desse modelo são de que a arte só consegue visibilidade se for transformada em algo vendável como uma mercadoria.

Além disso, os produtores culturais assumem o papel de “empreendedores da cultura”, pois a cultura, entendida aqui do ponto de vista artístico e não do ponto de vista de tradições e costumes, é encarada como um “negócio”. A arte na lógica do capitalismo sofre um processo de alienação no sentido que lhe é dado por Marx (2003, p. 118) como resultado de um trabalho alheio, estranho, enfim, alienado ao artista. “Se o produto do trabalho me é bizarro e se contrapõe a mim, como poder estranho, a quem pertencerá? Se a minha própria atividade não me diz respeito, se é uma atividade alheia, coagida, a quem pertencerá, então?”

Mészáros denuncia também o caráter alienante da criação artística quando está submetida à lógica do capital.

A alienação afetou profundamente, e continua a afetar, a criação artística e o gozo estético. Poucos artistas deixariam hoje de reconhecer isso, mesmo que suas atitudes em face desse problema sejam muito diferentes. A influência atual de Marx entre os escritores está intimamente ligada a esse fato. Ele foi o primeiro a dar o alarma sobre a alienação artística, em sua vigorosa análise das condições que envolvem o artista (1981, p. 171).

Porém, a estética não pode ser compreendida somente como uma emoção ou qualquer sensação que a arte produz. Para Duayer (1999, *on line*) existe uma distinção entre arte e estética, pois

A arte é uma forma específica de consciência, e a consciência estética, um modo peculiar de refletir a realidade. Ela não se constitui em uma faculdade anímica do homem nem possui uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente de sua dialética interior. A exemplo do trabalho, da ciência e de todas as atividades sociais do homem, ela é considerada um produto da evolução social do homem que se torna homem através do trabalho.

O artista, a partir desse conceito, é aquele que consegue revelar a condição humana além da superfície enganadora do cotidiano. Konder (1996, p. 29) percebe isso quando afirma que “Lukács fundava sua teoria do ‘realismo’³ – e sua estética, em geral – nessa posição de princípio. A necessidade da arte se ligava à sua função, ao seu poder de nos proporcionar um conhecimento sensível insubstituível da nossa realidade”.

Qual a importância do realismo na concepção estética de Lukács? Em que ponto o “realismo ontológico” de Lukács se opõe à ideologia pós-moderna vigente? Como o materialismo histórico-dialético pode ser aplicado como método de análise ao momento de crise da arte na sociedade capitalista?

No prólogo do seu livro *Estética* volume 1 – *La Peculiaridad de lo Estético*, Lukács rompe com o idealismo ⁴ filosófico ao dizer que:

La significación de la ruptura así realizada con todo idealismo filosófico se manifiesta aún más claramente en sus consecuencias cuando concretamos ulteriormente nuestro punto de partida materialista a saber, cuando concebimos el arte como un peculiar modo de manifestarse el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta. Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo – de las que analizamos ante todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte – reproducen siempre la misma realidad objetiva. Este punto de partida, que parece obvio y hasta trivial, tiene amplias consecuencias (1982, p. 21).

Tertulian comenta também a importância que Lukács dava ao realismo ao discutir o sentido da arte.

Mas se para o Lukács da grande *Estética* o objetivo da criação artística ainda é a intensificação da subjetividade (a arte provoca uma “ênfase da subjetividade”, diz ele), a conquista desse estágio passa agora por um contato múltiplo e profundo com as determinações do mundo objetivo (...) O realismo é para Lukács uma qualidade construtiva da grande arte, sempre e em todos os lugares (2002, p. 15).

Para Jimenez, “o artista autenticamente realista constrói a realidade a partir de um detalhe, de um elemento típico, particular, para chegar ao essencial, à totalidade” (1999, p. 315). Acontece hoje algo totalmente diferente. No contexto da pós-modernidade, a arte atravessa uma crise de legitimação, todos podemos constatar-la. Os artistas atuais são acusados de ceder à displicência, de produzir qualquer coisa, de privilegiar sua própria reputação mediática em detrimento da criação.

Esta crise de legitimação afeta a própria arte em sua essência, e a impossibilidade de dizer o que ela é ou o que não é nem mesmo permite responder a esta pergunta, que, contudo, é primordial: quando existe ou não existe arte?

Hoje se confunde expressão com arte. A obra de arte implica a elaboração de uma linguagem contrariamente à pura expressão. Neste caso, qualquer pessoa pode fazer arte, como muitos artistas plásticos em grandes galerias e exposições mostram suas performances criadas de objetos retirados de sua função normal e, posteriormente, isolados como forma. Trata-se um objeto que tem uma expressividade, mas retrata uma linguagem artística.

No exemplo acima, há um processo de desintegração da linguagem. A crise da arte é também causada por falta de pressupostos, de princípios e de concepções do que seja a arte.

De fato, o *status* social de uma arte doravante acessível, em princípio, a todos, a suposta democratização da cultura e o apoio financeiro que o Estado concede a determinadas iniciativas, projetos e realizações, sobretudo no domínio da arte contemporânea, modifica em profundidade a maneira pela qual o público, outrora, percebia a arte. A multiplicação dos centros culturais, dos museus, das exposições, dos festivais corresponde a uma vontade política da parte dos dirigentes, por certo, mais ou menos vinculada aos desígnios do mercado, mas responde também a uma demanda crescente da parte do público. Todavia, não é certo que a arte, sempre preocupada em marcar sua diferença em relação à

realidade, e o público que, com ou sem razão, vê na arte uma maneira de romper com a estreiteza da vida cotidiana, encontrem vantagem nessa “promoção” cultural. Se as práticas artísticas se baseiam na quantidade de banalidades cotidianizadas, a relação entre a arte e a realidade correrá o risco de ser vivida como um divertimento, uma distração pura e simples ou uma “recreação dominical”.

Estamos imersos num mundo onde a produção artística passa por uma profunda crise de valores, o que, aliás, não é novidade se levarmos em conta os pontos levantados anteriormente. Mas o que parece chamar mais nossa atenção é a maneira pela qual a estética contemporânea se coloca frente a esta questão. Em vez de tentar achar brechas elaborando conceitos que possam captar a especificidade da arte contemporânea, a teorização atual se prostra frente àquilo que lhe parece inexorável. Se olharmos para os defensores da ideologia pós-moderna, veremos que este estatuto tem ali uma de suas bases fundamentais. François Lyotard é um dos expoentes mais evidentes deste tipo de pensamento. Segundo ele, o pós-modernismo assinalaria o colapso da metanarrativas, da pretensão a um discurso universalizante, cuja função estaria em fundamentar a ilusão de uma história humana universal:

desde o momento em que se invalidou o enquadramento metafísico da ciência moderna vem ocorrendo não apenas a crise de conceitos caros ao pensamento moderno, tais como razão, sujeito, totalidade, verdade, progresso. Constatamos que ao lado dessa crise opera-se sobretudo a busca de novos enquadramentos teóricos (...) legitimadores da produção científico-tecnológica numa era que se quer pós-industrial. O pós-moderno, enquanto condição da cultura nesta era, caracteriza-se exatamente pela incredulidade perante o metadiscurso filosófico-metafísico, com suas pretensões atemporais e universalizantes (Lyotard, 1993, p. 8).

A crise da razão pregada pelos defensores da pós-modernidade e do irracionalismo e a desconstrução dos sentidos e dos significados acabam colocando, nos tempos atuais, a estética “num beco sem saída”, anunciando a sua morte. Se vivemos em um mundo onde nada pode ser dito porque não existe

discurso universalizante, nada pode ser dito também em relação aos princípios da arte. A estética fica impossibilitada de dizer uma só palavra que conduza à construção de algum conceito revelador. A estética se torna uma disciplina muda e a arte perde a identidade e os valores próprios, já que parece ser impossível, como querem os defensores da pós-modernidade, estabelecer regras em um mundo desregrado. Sua única saída, por enquanto, parece ser o de se agarrar aos valores impostos pelo mercado.

Se existe hoje na pós-modernidade uma tendência a se confundir e banalizar a arte, visto que qualquer um dentro desse contexto pode ser artista, tal pressuposto contribui para um esvaziamento da reflexão do papel do sujeito e do trabalho no ato estético.

Negando essa possibilidade, Tertulian argumenta que:

A “ontologia crítica” de Lukács define de forma mais concreta e mais articulada a heteronomia do sujeito, dando um lugar privilegiado ao peso da *causalidade* na dialética das relações entre teleologia e causalidade. A possibilidade de uma verdadeira autodeterminação do sujeito e de uma verdadeira emancipação do gênero humano surge assim formulada de forma mais clara (2002, p. 37).

Ele ainda acrescenta que “nossa tese se confirma no fato de que a arte, na *Estética* de Lukács, aparece também como ‘consciência de si do gênero humano’” (TERTULIAN, 2005, p. 14)

A respeito do papel do trabalho no ato estético, Oldrini, por sua vez, mostra que:

Dentro desse quadro, a categoria do “trabalho” tem um papel de destaque. Central e decisiva para a ontologia, em que é tematizada expressamente como “modelo de toda práxis social, de toda conduta social ativa”, ela já atravessa a grande *Estética* do começo ao fim. O caráter genuinamente ontológico da estética lukacsiana, que a diferencia tanto de qualquer forma de idealismo como de qualquer estética

marxista pré-leniniana (Mehring, Plekhanov), revela-se exatamente no fato de que aí está evidenciada a função de objetivação primária, mediadora entre ser e consciência, exercida pelo ato teleológico do trabalho, por meio do qual somente encontram também salvaguarda a prioridade ontológica do ser e a autonomia das esferas espirituais superiores (incluída a estética) (2002, p. 71).

José Paulo Netto demonstra como Lukács, por meio de sua “ontologia do ser social”, encontra no trabalho a categoria fundante do ser social:

Na *Ontologia...*, o derradeiro esforço teórico de Lukács, a questão nuclear é a determinação da *especificidade do ser social*, distinto das formações naturais (inorgânicas e orgânicas), ainda que as pressupondo. Pensando o ser como totalidade de máxima complexidade constituída por totalidades de complexidades diferenciadas (aqui, a evocação da figura hegeliana do círculo constituído por círculos concêntricos necessariamente comparece à lembrança dos estudiosos), no ser social Lukács apreende o nível de maior complexidade, peculiar por nele articular-se *causalidade e teleologia, determinismo e liberdade* (à diferença dos níveis naturais, inorgânicos e orgânicos, cuja dinâmica é causal-determinista). A especificidade do ser social, esta articulação única entre *necessidade e liberdade*, encontra no *trabalho*, posto por Lukács *como modelo da práxis*, seu fundamento elementar – e não há dúvida de que, para o filósofo, a categoria fundante do ser social é mesmo o *trabalho* (2002, pp. 89-90).

Contrário à ideologia pós-moderna que defende o colapso das metanarrativas, Lukács apreciou os fenômenos artísticos e literários à luz dos princípios e métodos do marxismo.

Os princípios gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo histórico. Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo do conjunto (1965, pp. 13-14).

Para esse entendimento dialético do fenômeno artístico a partir de uma leitura do materialismo histórico, Lukács argumenta sobre a necessidade de estudar a arte por meio de uma fundamentação científica. Para esse empreendimento intelectual, é necessário “distinguir com clareza o autêntico marxismo (a verdadeira visão dialética do mundo) da sua vulgarização deformadora, que (...) comprometeu da maneira mais perniciosa o marxismo aos olhos de um vasto círculo de pessoas” (1965, p. 14).

Nesse sentido, reproduzimos um longo trecho de um texto escrito por Lukács, “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”, que explica como se pode pensar o fenômeno da arte a partir de uma leitura não distorcida do materialismo histórico:

É sabido que o materialismo histórico discerne na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias – e, entre elas, a literatura e a arte – aparecem unicamente como superestruturas, que só o determinam por via secundária. Desta constatação fundamental, o materialismo vulgar parte para a conclusão, mecânica e errônea, distorsiva e aberrante, de que entre base e superestrutura só existe um mero nexos causal, no qual o primeiro termo figura apenas como causa e o segundo aparece unicamente como efeito. Aos olhos do marxismo vulgar, a superestrutura é uma consequência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. O método dialético não admite semelhante relação. A dialética nega que possam existir em qualquer parte do mundo relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece mesmo nos dados mais elementares do real complexas interações de causas e de efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão plurilateral e cheio de estratificações como é o processo da evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações. (...) Em uma das suas cartas, Engels se exprime a respeito do problema nos seguintes termos: “O desenvolvimento político, jurídico, filosófico,

religioso, literário etc., baseia-se no econômico. Mas todos reagem mutuamente uns sobre os outros e, também, sobre a base econômica. Não é exato que a situação econômica seja a única causa ativa e todo o resto não passe de efeito passivo. Em lugar disso, há uma ação recíproca sobre a base da necessidade econômica, a qual – em última instância – sempre acaba por preponderar” (LUKÁCS, 1965, pp. 14-5).

Lukács desenvolve nesses termos a idéia acima:

Tal orientação metodológica marxista tem como conseqüência a atribuição à energia criadora e à atividade do sujeito de um papel extraordinariamente importante no desenvolvimento histórico. A idéia central do marxismo no que se refere à evolução histórica é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento etc., são, certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista (1965, pp. 15).

Logo, discutir o conceito de cultura a partir do referencial da ontologia marxiano-lukacsiana é inserir esse debate numa realidade marcada pelo contexto da luta de classes, em que a centralidade de nossa sociabilidade permanece posta no trabalho, e não se deslocando para o conhecimento ou a cultura, como asseveram os teóricos pós-modernos.

Esse enfoque também demarca nossa análise sobre a questão da arte, situando-a numa sociedade determinada pela lógica do mercado, na qual o desenvolvimento estético é determinado pelas condições materiais, sociais e econômicas do sistema capitalista ao qual ela está submetida, negando assim a sua identidade, devido a seu ingresso, agora mais radical e completo, no mundo das mercadorias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

DUAYER, Juarez Torrez. *Lukács e a Estética Marxista: síntese, esboço ou tentativa?* Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cemarx/juarez.htm>>. Acesso em: 6 set. 2004.

JIMENEZ, Marc. *O que É Estética?* São Leopoldo, Ed. Unisinos, 1999. (Coleção Focus 3)

KONDER, Leandro. “Estética e Política Cultural”. In: ANTUNES, Ricardo; RÉGO, Walquíria Domingues Leão (Orgs.) *Lukács – Um Galileu no século XX*. São Paulo, Boitempo, 1996.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

LUKÁCS, Geörgy. *Estética 1 – La Peculiaridad de lo Estético*. Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1982.

_____. “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”. In: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Ontologia do Ser Social: os princípios ontológicos fundamentais de Marx*. São Paulo, Ciências Humanas, 1979.

MARX, Carlos; Engels, Federico. *La Ideologia Alemana – Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Buer y Stirner y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. 4 ed. Barcelona, Grijalbo, 1972.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. 2 ed. São Paulo, Nova Cultural, 1985. (Os Economistas)

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo, Martin Claret, 2003.

_____. *Para Crítica da Economia Política e outros Escritos*. São Paulo, Abril, 1982

MÉSZÁROS, István. “Aspectos estéticos”. *In: Marx: a teoria da alienação*. 4 ed, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

NETTO, José Paulo. “Georg Lukács: um exílio na pós-modernidade”. *In: Lukács e a Atualidade do Marxismo*. São Paulo, Boitempo, 2002.

Oldrini, Guildo. “Em Busca das Raízes da Ontologia (Marxista) de Lukács”. *In: Lukács e a Atualidade do Marxismo*. São Paulo, Boitempo, 2002.

OUTHWAITE, William. “Cultura”. *In: BOTTOMORE, Tom et al. Dicionário do Pensamento Marxista*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988.

TERTULIAN, Nicolas. “A Estética de Lukács trinta anos depois”. *In: Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo, Boitempo, 2002.

[1] Professor substituto do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (Cefet-CE) e da Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre em Políticas Públicas e Sociedade (UECE) e Pesquisador Colaborador do Instituto de estudos e Pesquisas do Movimento Operário (IMO/UECE).

2 Autonomia: “etimologicamente condição de uma pessoa ou de uma coletividade *autônoma*, quer dizer, que determina ela mesma a lei à qual se submete” (LALANDE, 1993, p. 115).

Heteronomia: “condição de uma pessoa ou de uma coletividade que recebe do exterior a lei à qual se submete” (LALANDE, 1993, p. 462).

3 Realismo: em Estética, o termo significa uma “doutrina que pretende que a arte nunca deve procurar idealizar o real , fazer ‘melhor do que a natureza’, mas apenas exprimir as características efetivas essenciais do que é” (LALANDE, 1993, p. 927).

4 Idealismo: “Em Estética, por oposição a realismo, idealismo aplica-se às diversas doutrinas que consideram que o objetivo da arte não é a imitação da natureza, mas a representação de uma natureza fictícia mais satisfatória para o espírito.” (LALANDE, 1993, 492)